

«Златоцвет» Зинаиды Гиппиус:
материалы к комментарию

Статья посвящена одному из важнейших текстов раннего русского литературного модернизма – повести З. Гиппиус «Златоцвет». Автор в общих чертах обрисовывает историко-литературный и историко-культурный контекст новеллы, а также уделяет внимание приемам работы писательницы над текстом, которые до сих пор не привлекали внимания исследователей. В частности, в статье приводятся данные текстологического анализа двух редакций повести. Автор приходит к выводу, что Гиппиус исправляла текст в соответствии с новым видением жизненных коллизий, отразившихся в нем.

Ключевые слова: Зинаида Гиппиус, Аким Волынский, декаденты, символисты, «Северный вестник».

Проза Зинаиды Гиппиус, в том числе ранняя, не так уж часто становится предметом специальных исследований. Наиболее важные и глубокие замечания о ее проблематике и поэтике были высказаны К.М. Азадовским и А.В. Лавровым¹.

Ранние повести и рассказы Гиппиус, новаторские более по содержанию, чем по форме, как отметили Азадовский и Лавров², – несомненно, яркое явление в истории раннего русского литературного модернизма; будучи, как и вся проза писательницы, некоей подчас схематичной, подчас вычурной и эпатажной, иллюстрацией ее идей (в 1890-х – главным образом поисков), они дают представление и о картине мира, и о направлении исканий ранних символистов. Между тем в отличие от стихотворений, проза Гиппиус до сих пор должным образом не издана и не прокомментирована. Как представляется, рассказы, повести и романы Гиппиус нуждаются в полноценном историко-культурном, историко-литературном и

текстологическом комментариях. При подготовке новейших изданий такая работа не проводилась совсем. Например, в собрании сочинений Гиппиус (М.: Русская книга, 2001–2011) повесть «Златоцвет» печатается в позднейшей книжной редакции 1898 г., но при этом воспроизводится подзаголовок «Петербургская новелла», существовавший только в журнальной версии 1896 г. (но не воспроизводится эпиграф). Сопоставительный текстологический анализ журнального и книжного вариантов «Златоцвета» показывает, что Гиппиус внесла в текст существенные изменения, отразившие ее отношение к изображенным в повести лицам и событиям. Не претендуя в данной статье на полноценный комментарий к повести и раскрытие всех упомянутых аспектов, мы кратко укажем лишь на некоторые особенности авторской стратегии. К повести уже не раз обращались исследователи в связи с теми или иными проблемами – на эти работы мы будем по необходимости ссылаться.

В первоначальной журнальной редакции повесть Зинаиды Гиппиус «Златоцвет» (1896) имела подзаголовок «Петербургская новелла». Таким образом, произведение в какой-то степени оказывалось вписано в традицию Пушкина, Гоголя и Достоевского (ср. «петербургская повесть», «петербургские повести», «петербургская поэма»; ср. также «Петербургскую повесть» (1885) И.И. Ясинского). С другой стороны, Петербург в восприятии Гиппиус, по-видимому, ассоциировался с декадентством, с которым она во второй половине 1890-х годов боролась, в частности в своей эпистолярной практике. Так, весной 1896 г. она писала своему троюродному брату Владимиру Гиппиусу: «Если бы вам случилось прокатиться в Европу, отдохнуть от ядовитого и неблагоприятного петербургского ветра – вы бы еще глубже и бесповоротнее поняли, как жалко то, чем вы прежде увлекались»³. Именно в Петербурге фактически зародилось новое течение – русский литературный модернизм. Осенью 1892 г. Мережковский выступил в Соляном городке с лекцией «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», в которой заговорил о «свободном божественном идеализме». Петербургский журнал «Северный вестник», перешедший в 1891 г. в руки Л. Гуревича и принявший новое, «идеалистическое», направление, начинает активно публиковать писателей-модернистов – Сологуба, Минского, Гиппиус, Мережковского. По словам М.М. Павловой и Ст. Рабиновича, в психологическом основании «Северного вестника» лежал настоящий «гордиев узел» романтических дружб, который, с одной стороны, определял и скреплял платформу журнала, а с другой – подспудно подтачивал ее⁴. Именно этот «гордиев узел» Гиппиус отразила в своей повести, где на-

сыщенная культурными событиями петербургская жизнь противопоставлена «закостенелому добродушию Москвы»; именно Петербург – то место, где происходят завязки и развязки сюжета; город, таким образом, выступает как сюжетообразующее пространство. Однако, несмотря на весь круг петербургских ассоциаций, само наименование «петербургская новелла» могло показаться Гиппиус слишком банальным.

Эпиграф из повести Д'Аннунцио «Девы скал» (1895) «Nulla al mondo sia più reale di una cosa poetica (В мире нет ничего более реального, чем дело поэтическое. Д'Аннунцио [ит.])», вероятно, был снят писательницей по другим причинам – итальянский писатель (чьи произведения печатались в «Северном вестнике») был известен как декадент, эстет и ницшеанец, а Гиппиус стремилась дистанцироваться от декадентства.

Нуждается в комментарии и название повести. Собственно наименование «златоцвет» не было традиционно поэтическим и – в отличие, например, от розы, лилии, орхидеи, гиацинта и т. д. – не входило в репертуар декадентов. Не встречалась эта номинация и в русской поэзии. Национальный корпус русского языка сообщает, что первое упоминание златоцвета в русской поэзии относится к 1903 г. – это стихотворение Бальмонта «К царице фей» («И тюльпан и златоцвет / За тобою расцветают»). Но златоцвет относится к роду бессмертников, или иммортелей, т. е. растений, которые в засушенном виде сохраняют свой первоначальный вид, – как представляется, это обстоятельство могло повлиять на выбор Гиппиус. Именно номинация «иммортель» с ее благозвучием и богатым кругом ассоциаций входит в поэзию русского модернизма – ср. в раннем стихотворении В. Брюсова «Записка самоубийцы»: «Только одни стебельки иммортели / Тихо шепнут о достигнутой цели»; заметим, что и у Гиппиус златоцветы выступают как бы тихими свидетелями смерти героини.

Цветы всегда присутствовали в произведениях Гиппиус. К 1894 г. относится знаменитое стихотворение «Цветы ночи», вошедшее в книгу «Новые люди». Мотив злой красоты и злых цветов («Пробудились злые цветы»), как уже отмечалось, отсылают к «Цветам зла» Бодлера; ключевая роль отводится цветку и во «французском» рассказе Гиппиус «Ошибка»⁵. В «Златоцвете» цветы появляются с самого начала: на званом вечере, где поэт Звягин читает реферат, важной деталью обстановки становятся гиацинты: «На этом рояле странное и жалобное впечатление производила корзина свежих, остро пахнувших гиацинтов, неизвестно зачем принесенная, может быть кем-то присланная генералу. Цветы роб-

ко подымали свои белые и лиловые, крепкие чашечки, а кругом все казалось еще пустынное и холоднее»⁶. Напротив, в комнате Валентины «единственно хороши были цветы», делающие воздух «слегка оранжерейным, сыроватым и теплым»⁷. В последней сцене: «Воздух был душен, но не душист. Ни гиацинтов, ни лилий не замечалось. Только гибкие, ломкие и нежные златоцветы высоко подымали на столе свои головки; но они были слишком невинны, чтобы благоухать»⁸. Когда приходит Звягин, Валентина в лихорадке вспоминает Италию и запах «апельсиновых» цветов («Помните, как они пахнут? Настойчиво, радостно до смеха, до боли, до слез...»)⁹. И, наконец, в самом финале, после убийства Валентины Звягиным, снова возникают душный воздух и непахнущие златоцветы: «Воздух был тих и душен. Гибкие, ломкие, невинные златоцветы подымали головки, не смея благоухать»¹⁰. Не имеющим аромата златоцветам противопоставлены апельсиновые цветы с их ярким запахом (ср. стихотворение «Апельсиновые цветы») и остро пахнущие гиацинты в начальной сцене, в доме у генерала, где читается «декадентский» реферат и где они сообщают всей обстановке холод и одиночество.

Таким образом, златоцветы здесь не «злые» и не «ядовитые» (полемика с собственным чересчур «декадентским» стихотворением?), а невинные и равнодушные. В то же время этот образ, безусловно ассоциирующийся с героиней, как и сам финал рассказа, в котором смерть-освобождение наконец снимает все личные и идейные противоречия, также воспринимается как «декадентский»: ломкость златоцветов явно соотносится со слабостью и хрупкостью всякой красоты.

В повести отразились сложные любовные взаимоотношения Гиппиус с Акимом Волинским (настоящие имя, отчество и фамилия – Хаим Лейбович Флексер) и Николаем Минским. Героиня, Валентина Муратова, расстается с влюбленным в нее поэтом и «эстетом» Звягиным и завязывает отношения с профессором Кирилловым, считающим, что красота навек неразрывно связана с правдой. Эти отношения также заканчиваются ничем, так как Кириллов не может принять ее решения стать актрисой. Звягин колеблется между убийством и самоубийством и в конце концов, убежденный, что Муратова выходит замуж за Кириллова, убивает ее, причем это убийство идейное; совершая его, Звягин стремится к освобождению «от любви, и от ненависти, и от всех мыслей о ней». Об отзвуках Достоевского в этой повести и других ранних повестях и рассказах Гиппиус (в том числе и в связи с фамилией Кириллов) написала Е.В. Иванова¹¹. Основные прототипы были довольно прозрачны (Муратова – Гиппиус, Звягин – Минский,

Кириллов – Волынский); в исследовательской литературе первым указал на них, очевидно, П.В. Куприяновский¹². Упомянем здесь еще одно произведение, в котором отразились отношения Волынского и Гиппиус, а также споры о красоте и правде, – роман Ясинского «Горный ручей» (1894). Молодой критик Владимир Новоскольцев (наиболее вероятный прототип его – Волынский) влюблен в эксцентричную художницу и поэтессу Риму Брындзовскую, ищущую небывалую любовь и находящуюся под влиянием писателя Мерцалова (вероятно, основной прототип – Мережковский) и союзника и антагониста Новоскольцева. И Новоскольцев у Ясинского, и Кириллов у Гиппиус утверждают связь понятий красоты и правды, что соотносится со взглядами Волынского (Е. Толстая возводит эти утверждения к идеям Дж. Рескина¹³).

Куприяновский также указал на то, что к повести «Златоцвет» приложил руку Волынский¹⁴. Исследователь ссылается при этом на письмо Волынского к Гуревич, однако в письмах Гиппиус к Волынскому, опубликованных А.Л. Евстигнеевой и Н.К. Пушкаревой, есть пассаж, передающий диалог Гиппиус и Гуревич, в котором также, по-видимому, речь идет о «Златоцвете» и тоже сообщается о «соавторстве» Волынского (о своем участии он рассказал и сам в очерке «Сильфида»): «Она: “Можно вам задать один вопрос?” Я: “О, пожалуйста, я не боюсь слов”. “Скажите, правда ли, что вашу новеллу вы писали не одна?” “Да, правда. Я писала ее вместе с Флексером, но я подписалась под ней, я за нее отвечаю”. “Теперь я понимаю многое”. “Что же именно? Если вы лично имеете по этому поводу что-нибудь против меня, то мне искренно жаль”. “Я лично? О нет... не будем говорить обо мне”... И она вдруг лопнула как долго игравшая бомба. Можете легко вообразить, что она говорила. Я долго слушала, не прерывая, затем тихо ответила, что всех этих слов я не принимаю, ибо тут говорится о личностях по поводу художественного произведения. Такой разговор не имел “raison d’etre”: “Но это не художественное произведение! Это пасквиль!” “Что же делать! Авторы часто в заблуждении неискоренимом!” Тогда она вдруг перескочила через “новеллу” и стала меня упрекать в грубости какого-то моего письма, в несвойственной мне грубости и греха против красоты»¹⁵. Надо сказать, что здесь запечатлелось достаточно отрицательное отношение Гуревич к личности Гиппиус, отраженное, в частности, и в ее письмах к Эдгару Мешингу (см. упомянутую публикацию Павловой и Рабиновича). Особенно странным и неприятным для Гуревич было сочетание в образе и манере поведения Гиппиус невинности с «цинизмом»¹⁶. Итак, Гуревич восприняла «Златоцвет» как пасквиль. Скорее всего, ее задела изобра-

женные в повести Минский и Волынский: к последнему она питала глубокие чувства; их «белый роман», как указывает Павлова, был первым в череде «метафизических союзов» русских модернистов¹⁷. Таким образом, текст «Златоцвета» с его прозрачными прототипами приобрел скандальный оттенок. Кроме того, как указывает Куприяновский, наличие в «Златоцвете» реальных прототипов послужило поводом к инциденту с Минским, секретарем «Северного вестника». После отъезда Волынского с Мережковскими в Италию весной 1896 г. распространились слухи, что Волынский «бежал за границу с дамой», прекратив свое сотрудничество в журнале. Источником слухов Волынский считал Минского, руководствовавшегося своими «внутрижурнальными» мотивами¹⁸.

Роман Гиппиус и Волынского, о котором впервые написал Ст. Рабинович, опубликовавший ее письма к нему (письма Волынского утрачены)¹⁹, представляет интерес еще и как эксперимент: по крайней мере, с ее стороны это был поиск союза нового типа, новой, неведомой идеальной любви – в духе идей Платона и В. Соловьева, не разрешающейся в половом соединении. Причем это был не единственный союз – Гиппиус выстраивала сложные многочисленные связи (как и ее брак, не подразумевавшие соития) с Н. Минским и Ф. Червинским, а также с Э. Венгеровой и Л. Вилькиной. О «теоретической» и литературной подоплеке этих своеобразных романов исчерпывающе написала О. Матич, подчеркнувшая, что Волынский, возможно из-за своей «асексуальности», больше других подходил для идеального союза²⁰.

Как известно, конец века был отмечен революционными сдвигами, в том числе и в области половой любви. Изменилось и восприятие тела в целом, чему способствовало не в последнюю очередь распространение зеркала, дающего отражение в полный рост (ср. мотив зеркала у Гиппиус и название ее книги; Раису, героиню повести «Зеркала», герой впервые видит именно в большом зеркале). В частности, в это время распространилась особая культура флирта, связанная, как полагают исследователи, с праздным времяпрепровождением на водных курортах²¹. К этой все более распространенной практике, как известно, приобщилась и Гиппиус. Вот, например, как она описывает первую летнюю поездку в Боржом: «Это была и вправду новая жизнь. После Москвы, после скучной крымской дачи – музыка, танцы, верховая езда... Для шестнадцатилетней провинциальной барышни нельзя лучшего и желать»²². (См. также ее рассказ «Голубое небо» из книги «Новые люди», где действие происходит в обстановке кавказского курорта.) Культуру флирта с присущим ей сильным игровым элементом (не исключая

ющим серьезности и глубины чувств) Гиппиус переносит в столичную среду. Волынский в позднейших очерках о русских женщинах («Амуретки и друидессы», «Запоздавшая друидесса», «Сильфида», «Букет») развил свою теорию, разделяющую женщин на два типа – «амуреточных» женщин и друидесс: согласно этой теории, Гиппиус относилась к амуреточному типу (для друидесс, по его мнению, главное – служение)²³. О Гиппиус он писал: «Это была женственность существенно девического характера, с капризами и слезами, со смехом и шаловливой игрой, с внезапными приливами ласкового внимания и столь же внезапными охлаждениями. Кокетливость достигала в ней высоких степеней художественности»²⁴. Сходным образом он рисует Гиппиус и в мемуарном очерке «Антон Павлович Чехов» (1925)²⁵.

Тогда же, в конце XIX в., в Европе входит в моду и своеобразная фигура «полудевственницы» – девушки, получающей удовлетворение без непосредственного полового контакта, а, например, во время балльных танцев²⁶. В моде, благодаря художникам-прерафаэлитам, были и пышные рыжие волосы – яркая черта внешности Гиппиус и некоторых ее героинь. Очевидно, все это следует учитывать, анализируя романы и любовные треугольники раннего периода русского модернизма: в частности, образ роковой женщины с нерасплетенной девичьей косой с ее целомудренным эротизмом оказывается не только экзотическим, но и модным.

Вопросы пола и половой любви в повести сочетаются с рефлексией по поводу таких понятий, как символизм, декадентство, красота и правда. Собственно, с декадентством Гиппиус начала бороться как раз в середине 1890-х годов, тогда еще не противопоставляя ему своего «нового христианства», – и эта борьба со всем чересчур, по ее понятиям, болезненным и невнятным, отразившаяся в «Златоцвете», как раз и делает его важным программным текстом раннего символизма. Следует вспомнить, что под влиянием Зинаиды Гиппиус ее троюродный брат Владимир Гиппиус преодолевал декадентство тогда же, в середине 1890-х годов, результатом чего стал его отказ участвовать в так и не состоявшемся декадентском сборнике «Горные вершины»²⁷.

А в ее романе «Победители» (1898) «отрицательный» герой, поэт-декадент Александр Елисейев, имеющий черты сходства с Александром Добролюбовым, будет читать именно стихотворения Гиппиуса.

Позволим себе предположить, что и в «Златоцвете» отразились черты писательского облика Гиппиуса и Добролюбова – а именно, в образах юнкеров, которых приглашает к себе Звягин, выступающих за новые веяния и пишущих стихи в модном духе: «Лежу я в

синем гробе / На самом краю земли. / На самом краю земли / Я лежу в синем гробе». В частности, в ранних стихах Гиппиус, ближайшего гимназического и университетского товарища Добролюбова, нередко упоминания могил, гробов, трупов и подобных эпатажных образов (например: «Я – черный ряд гробов, идущих год за годом, / Ты – над пустыней их – довлеющий покров»²⁸) – в сочетании с мотивами отшельничества и солипсизма («В леса далекие я ухожу донине, / В холодные леса»²⁹). Эти стихи, опубликованные только в 1897 г., тем не менее могли быть известны Гиппиус – Владимира Гиппиуса, как и Добролюбова, не печатали в «Северном вестнике», но он читал свои стихи в салоне Мережковских.

В начальной сцене повести «Златоцвет» Звягин («Минский») зачитывает свой реферат об Оскаре Уайльде. О «Златоцвете» в связи с русским «уайльдизмом» писали, в частности Т.В. Павлова³⁰ и Е. Берштейн³¹. При этом Звягин, будучи поэтом-декадентом, сочувствует уайльдовской апологии эстетизма.

Как уже отмечалось (в частности, Куприяновским³²), предметом обсуждения здесь становится эссе Уайльда из сборника «Замыслы» (“Intentions”, 1891), а именно – пересказывается написанное в форме диалога программное эссе «Упадок искусства лжи» (“The Decay of Lying”). В рецензии на “Intentions” в № 12 «Северного вестника» за 1895 г. Волынский также цитировал пассаж про лондонские туманы и влияние импрессионистов на климат Лондона (об этом идет речь в реферате Звягина; отсылка к статье Волынского в «Златоцвете» отмечена в указанной статье Т. Павловой). Однако в отличие от Звягина-Минского он не сочувствует этой теории. Основное возражение Волынского против эстетизма состоит в том, что искусство должно быть прозрачно и открывать доступ в мир идей. Это свойство искусства Волынский связывает с символизмом.

Волынский-Кириллов в «новелле», как и Волынский – автор статьи, решительно отделяет эстетизм от символизма, защищает позиции последнего и предлагает не смешивать эти противоположные по сути понятия. Очевидно, что Гиппиус разделяла уже в этот период позицию Волынского и в споре Кириллова со Звягиным была на стороне Кириллова. В позднейшей программной статье «Декадентство и символизм» («Северный вестник». 1896. № 12) Волынский будет констатировать смерть декадентства, при этом в подтверждение своих слов он будет приводить письмо в редакцию, подписанное «Л. Денисов», и отстаивающее символизм как имманентное свойство настоящего искусства, – известно, что это письмо было написано Гиппиус.

Между тем надо сказать, что собственно творчество Гиппиус, с точки зрения Волынского, было как раз ближе к декадентству. Если в первой рецензии, опубликованной во втором номере «Северного вестника» за 1896 г., т. е. в том же номере, что и начало «Златоцвета», он предостерегающе писал, что талант Гиппиус должен «освободиться от всякой идейной парадоксальности, от всякого дилетантизма, от кричащих фраз одностороннего эстетического протестантизма, которое легко может выродиться в новый мертвящий шаблон»³³, то в номере 8–9 за 1898 г., в рецензии на «Зеркала» он уже писал о практически погубленном даровании, о несостоятельности ее как беллетристики, констатировал «бедность психологического содержания при истеричной крикливости формы»³⁴. Очевидно, повестью «Златоцвет» он в свое время также остался не очень доволен. Куприяновский цитирует письмо Волынского к Гуревич, в котором он жестко критикует апрельский номер журнала за 1896 г. (именно в нем было напечатано окончание «Златоцвета»): «Журнал меня ужасает... Апрельская книга плоха, Вы утомлены, дела в ужасном состоянии... Но главное то, что в журнале нет ничего литературного, важного, возбуждающего. Огромные сугробы “снега” под весенним солнцем – и ни одной живой мысли»³⁵.

В статье «О символизме и символистах (Полемика заметка)» Волынский писал о Гиппиус: «Талант ее кажется мне уже совершенно законченным и безвозвратно искалеченным. Ее погубила сухая рассудочность и болезненная манерность. Отвращаясь от банального, она создала себе культ из нравственно уродливого, а этот культ находится за чертою истинного искусства, строгого и честного»³⁶. Чуть позже он снова критически отзовется о ее новеллах, в которых «постоянно шелестят шелковые юбки ее манерных героинь»³⁷.

Спустя много лет, в 1923 г., в очерке «Сильфида» он скажет о Гиппиус как о «живом и выдающемся явлении в русской литературе»³⁸, здесь же он с ностальгической благосклонностью отзовется и о «Златоцвете»: «Приходилось говорить на высокие темы, участвовать в интересах и запросах творческой работы молодой писательницы, придумывать с нею вместе целые пассажи в намеченных ею беллетристических произведениях. По отношению к одному из ее романов, в котором имеются прямо золотые страницы пейзажно-описательного характера, мне пришлось сыграть роль подвижного манекена, модели, на которую Гиппиус навешивала всевозможные костюмы. Туда даже попало одно личное письмо мое в весьма несущественной переделке, целиком, всеми своими фразами. Она нашла в нем тяжеловесность металла, именно ей недостававшего

в то время»³⁹. Ниже мы покажем изменения, которые претерпела характеристика этого письма.

Но через год, выступая на торжествах по поводу тридцатилетия литературной деятельности Федора Сологуба и оценивая эпоху, когда тот вступал в литературу, Волынский снова дал остро негативную характеристику раннего творчества Гиппиус: «Не спасала также и оригинальная З.Н. Гиппиус. На сухой рассудочный каркас этой поэтессы нависали легкой пленкой бодлэровские туманы и дурманы, сменяясь неожиданными кафолическими настроениями, похожими на идейную гримасу»⁴⁰.

Рассматривая сложную историю личных взаимоотношений Гиппиус и Волынского (не раз затронутую исследователями), нельзя не обратить внимания на разницу между тем, как отношение к Волынскому выражено в письмах Гиппиус к нему, полных любовных признаний, и тем, как она писала о нем в дневнике и позднейших воспоминаниях. В дневнике, посвященном любовным историям, «Contes d'amour», Гиппиус вскользь замечает, что она ему почти не писала, – заявление, которое теперь благодаря новейшим публикациям должно быть решительно опровергнуто. В записи от 4 марта 1895 г. она пишет: «Но “сухой огонь” Флексера неотразимо пленял меня. Слово “любовь” незаметно вошло в наш обиход... Иногда меня заражала его безумная любовь, неопытная и страстная... И я иногда бывала влюблена в эту его любовь»⁴¹.

«Сухой огонь» – важная характеристика, в которой «сухость» должна означать «аскетизм» Волынского; перед этим она замечает, что он «десять лет живет аскетом», а чуть выше называет человеком среднего рода. «Сухость» отзовется и трансформируется в характеристике Кириллова в «Златоцвете».

Уже осенью 1895 г., когда роман еще длился, она резюмирует: «“Чудесной” любви он не вместит». Здесь же она пишет о нем как о человеке «антихудожественном», не тонком – и к тому же чуждым ей в религиозном смысле («Я для него «гойка»), оскорбляющим в ней ее христианское чувство»⁴². В книге воспоминаний «Дмитрий Мережковский» она делает упор на неспособность Флексера литературно писать и опять же акцентирует его еврейство: «Это был худенький, маленький еврей, остроносый и бритый, с длинными складками на щеках, говоривший с сильным акцентом и очень самоуверенный»⁴³. Описывая своего рода кульминацию их романа, поездку в Италию (где Мережковский собирал материалы для романа «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи»), она упоминает о «дружеских отношениях» с Флексером – и тут же вспоминает, как смеялась за его спиной над его художественной слепотой, над «не-

умением отличить статую от картины», а также над привычкой ничего не видеть вокруг, «особенно природы»⁴⁴. Свой отказ печататься в «Северном вестнике» она связывает с «уродливыми статьями Ф-ра». Между тем Волынскому была посвящена книга «Новые люди» (1896): в посвящении, вызвавшем издевательские отклики рецензентов, Гиппиус писала, что дух того, что пишет Волынский, близок ей и им с ним, окруженным врагами, одинаково дорога «новая красота». Ему же были посвящены два стихотворения: знаменитое «Любовь – одна» (посвящение было только в экземпляре, принадлежащем Волынскому) и «Признание», нигде не напечатанное и впервые опубликованное Рабиновичем⁴⁵.

Можно предположить, что общение с Волынским инспирировало «еврейский» эпизод в «Златоцвете». В поезде, который везет Звягина в Москву, священник начинает ругать некоего господина за то, что тот едет с собакой, и при этом пеняет ему на «нехристианский облик»; тот же в ответ произносит отповедь: «Вы изволили упомянуть мой облик, назвали меня нехристианином, даже жидом – и, заметьте, не евреем, а жидом, то есть оскорбительным для еврея, каким вы меня почитаете, словом. Вы желали показать, что гнушаетесь мною, не так ли, батюшка? Еврей ли я или нет – это к делу не идет. Замечу одно, что будь я и евреем, я этого не стыдился бы. А не помните ли вы, батюшка, такой текст: “Несть бо эллин и несть иудей”... Извольте знать этот текст?»⁴⁶. Несмотря на антисемитские выпады в собственных писаниях, Гиппиус обычно критиковала других за антисемитизм; процитированный пассаж, возможно, был адресован тем, кто, считая «Северный вестник» еврейским органом, относился к нему презрительно, т. е. главным образом критику «Нового времени» В.П. Буренину, которого Гиппиус считала чуть ли не единственным антисемитом в писательской среде, хотя отчасти такое отношение к журналу разделял и Чехов⁴⁷.

Обратимся теперь к изменениям, которые были внесены в книжный вариант повести, – этот вариант относится ко времени, когда роман с Волынским и отношения с «Северным вестником» были для Гиппиус пройденным этапом: Рабинович считает, что отношения закончились летом 1896 г.⁴⁸; окончательный же разрыв произошел, по-видимому, весной 1897-го. Спектр этих изменений соотносится с основными темами новеллы. Так, например, в разговор о декадентстве в книжном варианте Гиппиус добавляет одну фразу Кириллова, которую он произносит после чтения «юнкерских» стихов. Эта фраза подчеркивает, что декадентство – прошедший этап: «Слава Богу, в последнее время все это оригинальнича-

ние и у нас уже проходит. Тут даже бороться незачем, само отпадет, естественно»⁴⁹.

Кроме того, и это, кажется, самое главное, Гиппиус корректирует характеристики основных героев. Остановимся сначала на образе Кириллова (Волынского).

Вот изменения, касающиеся облика и сущности Кириллова, которые вносит Гиппиус:

«Северный вестник». 1896	«Зеркала». 1898
Правой рукой он <Кириллов> делал жесты во время речи, <i>мягкие и приятные</i> (№ 2, с. 232)	Правой рукой <Кириллов> он делал жесты во время речи, <i>немного жесткие и неприятные</i> (с. 321)
Валентина не заметила <i>суховатой странности</i> в письме этого человека (№ 3, с. 32)	Валентина не заметила <i>мертвенной сухости</i> в письме этого человека (с. 427)
Валентина в первый раз заметила, что у него <i>не совсем красивые</i> руки, с четырехугольными пальцами (№ 4, с. 153)	Валентина в первый раз заметила, что у него <i>некрасивые</i> руки, с четырехугольными пальцами (с. 449)

В сцене разговора Кириллова и Звягина о самоубийстве в журнальной версии после слов Кириллова «Философия закаляет наш дух, как пламя закаляет сталь...» отсутствовал следующий пассаж:

«Слова звучали с необыкновенной отчетливостью, и что-то безнадежное было в их сухом и *мертвом* соединении»⁵⁰.

А вот два варианта размышлений Муратовой, как бы подводящих итог любви к Кириллову:

«Северный вестник». 1896. № 4. С. 180	«Зеркала». 1898. С. 497
Любить его? Нет, это было не то... И как она могла думать?	Любить его? Такого, каким она поняла его теперь, с его <i>сухой методичностью, с даже не широким, неумным эгоизмом под размеренно-пышными словами, безнадежно-неизменными</i> ... Нет, это была не любовь. И как она могла думать?

«Мертвенная сухость», «сухие, мертвые слова», «сухая методичность», «размеренно-пышные слова», «жесткие, неприятные жесты», «некрасивые руки» – вот что теперь важно подчеркнуть Гиппиус. Таким образом, «сухой огонь» Волынского

(из дневника; см. выше) и нейтральная «суховатая странность» писаний Кириллова в первой редакции трансформируется в конечном счете в «мертвенную сухость», ученую, выпретенную методичность – именно таким писательнице захотелось его запечатлеть в новой редакции повести. Эта трансформация соотносится со свидетельством Мережковского из письма П.П. Перцову от 6 июля 1897 г.: «Знаете ли, что с Флексером мы совсем не видимся. Он надоел З.Н. своей риторикой и ложью, а мне уже давно опостылел»⁵¹. Что же повлияло на переоценку личности Вольтинского? Напомним, что от критики Вольтинский, начавший свою деятельность в «Северном вестнике» с большой философской работы о Канте, требовал философской глубины; именно отсутствие философского фундамента он вменял в вину критикам предыдущих поколений, разгромленным им в книге «Русские критики» (заметки, ее составившие, печатались в «Северном вестнике» в 1890–1895 гг.). Ему претили заимствованные идеи (прежде всего ницшеанство), претенциозность, которую он находил у всех декадентов, поверхностность. Философски несостоятельной он находил и работу Мережковского «О причинах упадка...». К концу 1890-х годов эти противоречия обострились – критик выступил с резкими нападками на Гиппиус, Сологуба, Минского и написал, что никогда не сочувствовал идеям этих писателей⁵². Кроме того, к 1897 г. отношения Вольтинского с Мережковским перешли в открытый конфликт – Мережковский был изгнан из «Северного вестника», публикация его романа «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» не состоялась, а после публикации собственных статей Вольтинского о Леонардо в этом журнале Мережковский обвинил последнего в плагиате. Все это следует учесть, однако, как нам представляется, ключевую роль в дальнейшем ухудшении отношения Гиппиус к Вольтинскому сыграла личная драма и крах «эротической утопии» (термин Матич), жизнетворческого проекта Гиппиус, под знаком которого прошли для нее 1890-е годы.

Другая группа поправок коснулась образа Валентины Муратовой, прототипом которой послужила сама Гиппиус. В первой редакции повести, создававшейся в период ее романа с Вольтинским, много внимания уделено описанию туалетов, скрывающих тело, и деталей фигуры: такие описания как бы «работают» на создание атмосферы страсти и кокетства; в период создания второй редакции такая задача, как видно, отчасти утратила актуальность. Кроме того, в первом варианте Гиппиус подчеркивает детские черты Муратовой.

«Северный вестник». 1896. № 3	«Зеркала». 1898
Платье было очень просто, без пояса, цельное, гладко и крепко охватывающее ее <i>длинную, стянутую талию</i> безукоризненной стройности (с. 10)	Платье было очень просто, без пояса, цельное, гладко и крепко охватывающее ее фигуру безукоризненной стройности (с. 387)
Она, никогда не любившая, не знающая, <i>как девочка</i> , с душой белой, ровной... (с. 11)	Она, никогда не любившая, с душой белой и ровной... (с. 388)

Вот характерные примеры описания наряда и внешности Муратовой, которые не попали в книжную версию: «Ярко-красное платье, шерстяное, покрытое сплошь, до самого подола, толстым, белым кружевом, которое на воротнике подымалось красивыми, грубоватыми брыжжами, еще немного смягчало суровость лица. Валентина теребила и мяла узкую красную ленту, которая схватывала сборчатое кружево у пояса»⁵³. Еще пример: «Широкие, мягкие рукава доходили только до локтя. Из-под бесчисленных складок платья виднелась небольшая нога в черной лакированной туфле без каблука, и в черном, очень тонком, чулке с вышитыми золотыми стрелками»⁵⁴.

Некоторые коррективы Гиппиус внесла в характеристику Звягина. Вот размышления Валентины и ее брата после разрыва Муратовой со Звягиным:

«Северный вестник». 1896. № 2	«Зеркала». 1898
<p>– Ах, эта такая тяжесть, ...не знаю, как быть с ним. Дружба, дружба – а какая там дружба! Мне стало скучно, вижу дно. Он и другом не может быть. Вся его сложность и запутанность – узел из двух ниток. Я не виновата, что поняла это...</p> <p><Реплика брата Муратовой>: – ...Звягин не по тебе. И не люблю я его еще потому, что он тебе зла желает. Да, Лета, поверь мне. В дни его самой бескорыстной, самоотверженной любви – у меня было ощущение, что он желает тебе зла. Бог с ним совсем! Чем дальше, тем лучше (с. 241)</p>	<p>– О, так редко! ...И каждое наше свидание теперь оставляет безнадежную тяжесть на душе. Я устала, я не верю в его любовь и вижу, что он мне не друг. Может быть, я во многом ошибаюсь, и не понимаю его, – но это внутреннее чувство ясно и бесспорно: он мне не друг.</p> <p><Реплика брата Муратовой>: – ...И весь он не по тебе, поверь, Лета. Ты мне говорила как-то, что он сложный, – слабый и сильный, нежный и жестокий. Это слова, друг мой. Он хочет быть и слабым и сильным – и потому ни слабый, ни сильный, как ни нежный, ни жестокий. В этих отрицаниях его несчастье. И не друг он тебе потому, что не может любить тебя одну, а себя любит вместе с тобой, и две эти любви борются и ослабляют одна другую. Но если и победит одна – то не любовь к тебе. Оставь его, Лета: у вас разные пути (с. 337–338).</p>

В позднейшем варианте, как видим, характеристика Звягина чуть усложнена – а сам персонаж, напротив, сделан менее сложным. Упоминание об «отрицаниях» может быть аллюзией на философский трактат Минского «При свете совести» (1890), в котором последовательно отрицаются как нереальные традиционные для человечества благородные цели. Об отношении Гиппиус к Минскому можно будет в полной мере судить, когда будет опубликован огромный корпус ее писем к нему, хранящийся в ИРЛИ. Ясно, по крайней мере, что и Минский «не мог вместить» чудесную, идеальную любовь и относился к Гиппиус в первую очередь как к женщине; она же разрывалась между ревностью и отвращением.

В письме от 19 июля 1898 г. к писательнице В.Д. Комаровой Гиппиус пишет о Минском так: «У него особенная, стихийная неискренность, которая мне даже иногда нравится, как все совершенное»⁵⁵. Отношение Гиппиус к Минскому было противоречиво, и указанное разночтение может стать еще одним штрихом к его осмыслению, так сказать, в динамике – и своеобразным итогом отошедшему в давнее прошлое роману (отношения с Минским предшествовали роману с Волынским).

Некоторые исправления коснулись и образа Юлии Никифоровны Бонч, вышедшей замуж за Звягина. (Иванова считает, что ее прототип – писательница и переводчица Зинаида Венгерова⁵⁶, еще одна фигура в любовных построениях Гиппиус, также близкая к Минском). Гиппиус слегка сгладила несколько «обидных» характеристик ее облика:

«Северный вестник». 1896. № 3	«Зеркала». 1898
Она еще больше похудела, <i>теперь казалась почти костлявой</i> , а довольное, <i>как у греющейся кошки</i> , прежнее выражение навсегда покинуло черты ее лица (с. 26)	Она еще больше похудела, и прежнее довольное выражение навсегда покинуло черты ее лица (с. 415).
И Юлия Никифоровна показалась ей <i>смешной</i> и неинтересной (с. 30).	И Юлия Никифоровна показалась ей неинтересной (с. 423).
Он <Звягин> нес свой маленький коричневый чемоданчик, озираясь по сторонам и нисколько не заботясь о <i>долговязой</i> Юлии Никифоровне (с. 35)	Он <Звягин> нес свой маленький коричневый чемоданчик, озираясь по сторонам и нисколько не заботясь о Юлии Никифоровне (с. 432).

Гиппиус также внесла исправления в сцену благотворительного вечера, посвященного Баратынскому. Если в первой редакции сохранилась достаточно резкая критика светского общества, которому нет дела до поэзии Баратынского, то во второй редакции эта критика смягчена, характеристики светских дам сделаны более корректными и лаконичными, некоторые резкие замечания опущены.

«Северный вестник». 1896. № 3	«Зеркала». 1898
В зале душно. <i>Да и пора вернуться к своим делам, к своим знакомым, перекинуться десятком иностранных слов... Господин, который там читает, очевидно не из общества. Какой-то даже не совсем личный... Бог с ним! Да и с Баратынским тоже, а la longue и он скучен!</i> (с. 19)	В зале душно. <i>A la longue, Баратынский довольно скучен</i> (с. 404)
И дамы <i>с невинной и ужасающей грубостью и невежеством</i> шумели платьями, говорили во весь голос (с. 20)	И дамы шумели платьями, говорили во весь голос (там же).
И, вероятно, – невежество и неуважение к слову прививается с молодых ногтей дамам хай-лайфа (с. 20)	

Возможно, такие изменения были продиктованы «самоцензурой» или даже сделаны под давлением цензуры. Нам в настоящее время недоступны рукописи повести (скорее всего они не сохранились), которые продемонстрировали бы этапы авторской работы над текстом или цензурную правку. Но, как нам представляется, убранные замечания о светском обществе могли показаться Гиппиус слишком морализаторскими и пафосными, выбивающимися по тону из общего строя новеллы.

Коррективы, внесенные в редакцию 1898 г., в основном затронувшие личные характеристики героев, отчасти характерны и для Гиппиус как автора дневников. Б. Колоницкий провел сравнительное исследование двух вариантов дневника Гиппиус 1914–1918 гг. – это «Синяя книга: Петербургский дневник, 1914–1918» и более ранняя «Современная запись» – и обнаружил изменения, которые она внесла в более поздний текст: в частности ею были смягчены характеристики царя и царицы (расстрелянных ко времени выхода «Синей книги») ⁵⁷. Что бы ни сыграло здесь роль – политическая конъюнктура (дневник издавался в «монархическом» белградском издательстве), изменение собственной позиции или

впечатление от трагической гибели царской семьи, важен сам характер работы Гиппиус с собственными текстами.

Как мы видели на примере ее воспоминаний о Волынском в «Дмитрии Мережковском», она создавала образ, по которому никак нельзя догадаться о былых эмоциях, которые он вызывал: смещение акцентов, педалирование «неприятных» и комичных черт, недоговорки. Однако важно, что такой метод работы с реальным биографическим субстратом Гиппиус задействует не только в позднейших мемуарах и синхронных дневниковых записях, но и в художественных произведениях.

Нам хотелось показать, что характер поправок, внесенных Гиппиус, носил почти исключительно смысловой характер; писательница работала над планом содержания, а не выражения. В конечном счете такой подход связан с модернистской ориентацией на текст прежде всего и с общемодернистским же стремлением сознательно конструировать биографию. Текст «Златоцвета» самым прямым образом повлиял на жизнь, «усугубив» скандальность ситуации (см. выше). Внося исправления, Гиппиус, вероятно, рассчитывала, что повесть снова будет читаться, в том числе и людьми из ближнего круга; вторая редакция как бы подводит итог романам Гиппиус середины 1890-х – давая характеристики Кирилову-Волынскому и Звягину-Минскому, убирая слишком «кокетливые» и слишком «телесные» описания внешности Муратовой, Гиппиус хотела, чтобы эта эпоха романов запечатлелась в сознании читателя – как близкого, так и далекого – именно в таком виде.

Примечания

- ¹ Азадовский К.М., Лавров А.В. З.Н. Гиппиус: метафизика, личность, творчество // Гиппиус З. Сочинения. Стихотворения. Проза. Л., 1991. С. 3–44.
- ² Там же. С. 22.
- ³ ОР РНБ. Ф. 481. Ед. хр. 38. Л. 6.
- ⁴ Русские Modernen – Зинаида Гиппиус и Николай Минский (Из писем Любови Гуревич к Эдгару Мешингу) / Вступ. ст. и коммент. М.М. Павловой и С. Рабиновича (США); подгот. текста М.М. Павловой и К.В. Яковлевой // Русская литература. 2010. № 2. С. 105.
- ⁵ Гиппиус З. [Рассказы] Три дамы сердца; Ошибка / Пер. с фр. Ф. Перовской; публ. и послесл. М.М. Павловой // Новое литературное обозрение. 1994. № 8. С. 15.
- ⁶ Гиппиус З. Зеркала. СПб.: Н.М. Геренштейн, 1898. С. 310.
- ⁷ Там же. С. 326–327.

- ⁸ *Гиппиус З.* Зеркала. С. 484.
- ⁹ Там же. С. 500.
- ¹⁰ Там же. С. 504.
- ¹¹ *Иванова Е.В.* «Северный вестник» // Литературный процесс и русская журналистика конца XIX – начала XX века: 1890–1904: Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М.: Наука, 1982. С. 122.
- ¹² *Куприяновский П.В.* Поэты-символисты в журнале «Северный вестник» // Русская советская поэзия и стиховедение: Материалы межвуз. конф. / [Редкол.: К.Г. Петросов (отв. ред.) и др.]. М., 1969. С. 122.
- ¹³ *Толстая Е.Д.* Бедный рыцарь: Интеллектуальное странствие Акима Вольинского. М.: Мосты культуры; Иерусалим: Гешарим, 2013. С. 77.
- ¹⁴ *Куприяновский П.В.* «Оглядываюсь на прошлое...»: журнал «Северный вестник» 1890-х годов и его литературная позиция. Воронеж, 2009. С. 186.
- ¹⁵ Письма З.Н. Гиппиус к А.Л. Вольинскому / Публ. А.Л. Евстигнеевой, Н.К. Пушкинаревой // Минувшее. М.; СПб., 1993. Вып. 12. С. 328.
- ¹⁶ Русские Modernen – Зинаида Гиппиус и Николай Минский (Из писем Любови Гуревич к Эдгару Мешингу). С. 119.
- ¹⁷ Там же. С. 106.
- ¹⁸ *Куприяновский П.В.* «Оглядываюсь на прошлое...». С. 197.
- ¹⁹ *Rabinovitz S.J.* A 'Fairy tale of love'? The Relationship of Zinaida Gippius and Akim Volynsky (unpublished materials) // Oxford Slavonic Papers. 1991. Vol. 24. P. 121–144.
- ²⁰ *Матич О.* Эротическая утопия: Новое религиозное сознание и fin de siècle в России. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 195.
- ²¹ История тела: В 3 т. Т. 2: От Великой французской революции до Первой мировой войны / Под ред. А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигаарелло. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 152.
- ²² *Гиппиус З.* Дмитрий Мережковский. Р.: УМСА-press, 1951. С. 16.
- ²³ *А.Л. Вольинский.* Русские женщины. Предисловие, комментарии, публикация А.Л. Евстигнеевой // Минувшее: Исторический альманах. 17. М.; СПб. 1995. С. 209–280.
- ²⁴ *Вольинский А.Л.* Русские женщины / Предисл., коммент., публ. А.Л. Евстигнеевой // Минувшее: Исторический альманах. [М.; СПб.] 1995. № 17. С. 260.
- ²⁵ *Толстая Е.* Поэтика раздражения: Чехов в конце 1880 – начале 1890-х годов. М., 2002. С. 314.
- ²⁶ История тела: В 3 т. Т. 2. С. 152.
- ²⁷ *Иванова Е.В.* Александр Добролюбов – загадка своего времени // Новое литературное обозрение. 1997. № 27. С. 219.
- ²⁸ *Гиппиус В.* Песни. СПб.: Паровая скоропечатня «Надежда», 1897. С. 56.
- ²⁹ Там же. С. 61.
- ³⁰ *Павлова Т.В.* Оскар Уайльд в русской литературе (конец XIX – начало XX в.) // На рубеже XIX и XX веков: Из истории международных связей русской литературы: Сб. науч. тр. Л.: Наука. 1991. С. 84–85.

- ³¹ *Берштейн Е.* Русский миф об Оскаре Уайльде // Эротизм без берегов: Сб. статей и материалов. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 35.
- ³² *Куприяновский П.В.* «Оглядываюсь на прошлое...». С. 186.
- ³³ *Вольнский А.Л.* Литературные заметки // Северный вестник. 1896. № 2. С. 337.
- ³⁴ *Вольнский А.Л.* З.Н. Гиппиус (Мережковская): Зеркала. СПб., 1898 // Северный вестник. 1898. № 8–9. С. 245.
- ³⁵ *Куприяновский П.В.* «Оглядываюсь на прошлое...». С. 45.
- ³⁶ *Куприяновский П.В.* О символизме и символистах (Полемиическая заметка) // Северный вестник. 1898. № 10–12. С. 225.
- ³⁷ *Куприяновский П.В.* Книга великого гнева. СПб., 1904. С. 212.
- ³⁸ *Куприяновский П.В.* Русские женщины. С. 264.
- ³⁹ Там же. С. 261.
- ⁴⁰ *Rabinowitz S.* From the Early History of Russian Symbolism: Unpublished Materials on Fedor Sologub, Akim Volynsky and Lyubov' Gurevich // Oxford Slavonic Papers. 1994. Vol. 27. P. 133.
- ⁴¹ *Гиппиус З.Н.* Дневники. Т. 1. М.: Интелвак, 1999. С. 53.
- ⁴² Там же. С. 54.
- ⁴³ *Гиппиус З.* Дмитрий Мережковский. С. 64.
- ⁴⁴ Там же. С. 70.
- ⁴⁵ *Rabinowitz S.J.* A 'Fairy tale of love'?.. P. 136–137.
- ⁴⁶ *Гиппиус З.* Зеркала. С. 437.
- ⁴⁷ *Толстая Е.* Поэтика раздражения... С. 190.
- ⁴⁸ *Rabinowitz S.J.* A 'Fairy tale of love'?.. P. 132.
- ⁴⁹ *Гиппиус З.* Зеркала. С. 350.
- ⁵⁰ Там же. С. 467.
- ⁵¹ Письма Д.С. Мережковского к П.П. Перцову / Публ. М.Ю. Кореновой // Русская литература. 1991. № 2. С. 164.
- ⁵² *Вольнский А.Л.* О символизме и символистах... С. 221.
- ⁵³ *Гиппиус З.* Златоцвет // Северный вестник. 1896. № 2. С. 254.
- ⁵⁴ Там же. № 4. С. 174.
- ⁵⁵ Письма Зинаиды Гиппиус к В.Д. Комаровой / Предисл., публ. и коммент. Н.А. Богомолова // In memoria: Исторический сборник памяти А.И. Добкина. СПб.: Феникс; Париж: Atheneum, 2000. С. 210.
- ⁵⁶ *Иванова Е.В.* Указ. соч. С. 122.
- ⁵⁷ *Колоницкий Б.* «Трагическая эротика»: Образы императорской семьи в годы Первой мировой войны. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 35–38.