РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

На правах рукописи

ЧИСТОБАЕВ
АЛЕКСАНДР ВАЛЕРЬЕВИЧ

ТВОРЧЕСТВО О. ФОРШ 1910–1930-Х ГГ. В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ НАЧАЛА XX В.

Специальность: 10.01.01 – Русская литература

Диссертация на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических
наук А.М. Грачёва

Санкт-Петербург
2015

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ …… ……3

ГЛАВА ПЕРВАЯ. Дореволюционное творчество О. Форш и религиозно-философские искания начала XX в……10

1.1. *Роман «Рыцарь из Нюренберга» и его религиозно-философские источники*…… .22

1.2. *На пути к большой форме: «Дети Земли»*…….39

1.3. *Утраченный роман О. Форш «Оглашенные». В поисках истины*….43

ГЛАВА ВТОРАЯ. Драматургические опыты О. Форш 1918 – 1922-хгг. в контексте культуры Серебряного века……...93

2.1. *ТЕО Наркомпроса и задачи пропаганды идеологии «нового мира»*…..93

2.2. *Дискуссии о новом театре в свете пролетарской революции*…….95

2.3. *Оправдание гибели: драматический этюд «Смерть Коперника»*…….101

2.4. *История города «Китежа»: мистерия-лубок «Град Незримый»*……..115

2.4.1. *Замысел и проблематика пьесы «Град Незримый»*……121

2.4.2. *Текстологическая история пьесы*…….132

2.4.3. *Жанровая разновидность текста.*……134

2.5. *В поисках «нового неба и новой земли»: пьеса «Равви»*……139

ГЛАВА ТРЕТЬЯ. Романы «Сумасшедший корабль» и «Символисты»: этапы прощания с символизмом…… 155

3.1. *Роман «Сумасшедший корабль»: судьба символистов в революционном Петрограде*……155

3.1.1. *О. Форш и петроградский «Дом Искусств»*……..155

3.1.2. *История создания романа «Сумасшедший корабль»*……157

3.1.3. *Фабула и сюжет романа «Сумасшедший корабль»*…….160

3.1.4. *Символика названия романа «Сумасшедший корабль»*……169

3.1.5. *Текстологическая история романа*……173

3.1.6. *Жанровые параметры «Сумасшедшего корабля»*……...180

3.1.7. «*Сумасшедший корабль» в зеркале литературной критики*…..186

3.2. *Роман «Символисты»: Вечноженственное contra «теория стакана воды»*……..195

3.2.1. *История создания произведения*……...195

3.2.2. *Поэтика романа «Символисты»*……197

3.2.3. *Текстологическая история произведения*……207

3.2.4. *Роман «Символисты» в литературной критике и литературоведении*……..215

ЗАКЛЮЧЕНИЕ……226

БИБЛИОГРАФИЯ……232

Введение

Имя Ольги Дмитриевны Форш (1873 – 1961) давно известно в российском литературоведении. В течение многих лет её творчество в основном ассоциировалось с областью исторической романистики. Во многом это было связано с определённой направленностью в исследовании её произведений. «Звание» исторического романиста было закреплено за писательницей с 1924 г. после выхода её первого исторического произведения — «Одеты камнем»[1]. Изучению этой стороны творчества писательницы посвящены следующие работы: «Историзм Ольги Форш» (С.Б. Окунь); «Исторические романы О. Форш 1920-х годов» (Т. В. Евплова); «Ольга Форш: критический очерк» (Р.Д. Мессер), «Творчество Ольги Форш» (Н. Луговцов), «О. Д. Форш. Очерк творчества 20-х - 30-х годов» (Скалдина Р.Д.) и др [2]. В них историческая романистика Форш в целом признавалась значительным вкладом в русскую литературу. Персоналия «Ольга Форш» была включена в авторитетный биобиблиографический указатель «Русские советские писатели-прозаики» [3]. Однако историческая романистика была только одним из направлений творчества писательницы, начавшей свою литературную деятельность еще вначале XX в. Изначально отношение рецензентов к произведениям О. Форш на современные темы было крайне неоднозначным. Еще дореволюционная критика порицала писательницу за мистицизм, увлечение стилизацией, подражание символистам[4]. Непонимание и негативная оценка идейно-эстетической значимости символисткой стороны романов и пьес О. Форш сохранялись и в советских критике и

---

[1] *Форш О.Д.* Одеты камнем // Россия. 1924. № 1. С. 3-33; № 2. С.3-40; № 3. С. 2-46; № 4. С. 101-185.

[2] *Окунь С.Б.* Историзм О.Д.Форш // Вопросы истории. 1968. № 3. С. 58-65. *Евплова Т. В.* Исторические романы О. Форш 1920-х годов: автореф. дис…канд. филол. наук: 10.01.01. М., 1963. – 15 с. *Мессер Р.Д.* Ольга Форш. Л., 1955. 212 с. *Луговцов Н.* Творчество О. Форш. Л., 1964. – 152 с. *Скалдина Р. А.* О. Д. Форш. Очерк творчества 20-х 30-х г.: автореф. дис…канд. филол. наук: 10.01.01. Рига, 1974. – 19 с.

[3] *Подольская И.И.* Форш О.Д. // Бабинцев С.М., Быкова Ф.М. Русские советские писатели-прозаики. Биобиблиографический указатель: В 7 т. М., 1968. Т. 5. С. 467 – 493.

[4] См. : *Кудрявцев К.* Отзывы о книгах // Вестник теософии. 1908. № 5-6. С. 100.

литературоведении.

В 2000-е гг. исследователи обратились к её произведениям, связанным с изображением эпохи Серебряного века («Сумасшедший корабль» (1929-1930), «Символисты» («Ворон») (1930-1934))[5]. Долгое время идейно-эстетическая ценность этих романов была «заслонена» признанием ценноститрилогии О. Форш о Н. Радищеве и других исторических произведений. «Сумасшедший корабль» был вновь опубликован лишь в 1988 г.[6] , а «Ворон» (вторая редакция романа «Символисты») - в 1990 г.[7] До этого времени указанные романы не переиздавались в течение почти шестидесяти лет. В русле намеченной проблемы – «Творчество О. Форш 1908-1930-х гг. в контексте русской культуры начала XX в.» – исключительный интерес также представляют её ранние произведения, созданные в началеXX в.: роман «Рыцарь из Нюренберга» (1908) и частично сохранившийся в архиве О. Форш роман «Оглашенные» (1915-1919). В фундаментальной монографии А.В. Тамарченко «Ольга Форш» (1966) период ученичества писательницы у корифеев символизма лишь кратко упомянут, а изданные ныне дореволюционные произведения комментируются без привлечения архивных материалов[8]. В связи с этим тема диссертационного исследования «Творчество О. Форш 1908–1930-х гг. в контексте русской культуры начала XX в.» является актуальной и неисследованной. Ее изучение должно уточнить идейно-эстетические параметры раннего периода творчества

---

[5]*Иванов В.В.* Соотношение исторической прозы и документального романа с ключом «Сумасшедший корабль» Ольги Форш и её «Современники» // Иванов В.В. Избранные труды по семиотике и истории культуры: В 3 т. Т. 2. Статьи о русской литературе. М., 2000. С.615-625; *Тимина С.И.* Культурный Петербург: ДИСК. 1920-е годы. СПб., 2001. 451 с.; *Осовский О.О.* «Дом-корабль» и «дом-башня» в метапрозе О. Форш начала 1930-х годов // О.О. Осовский. Коды русской классики: «дом», «домашнее» как смысл, ценность и код: мат. II Междунар. научн.-практ. конф.: В 2 ч. Ч. 2. Самара: «СНЦ РАН», 2010. С. 46-50; *Князева Е.П.* Гоголевское в романе О.Д. Форш «Ворон» (опыт нового осмысления) // Известия Саратовского университета. Серия: Филология. Журналистика. 2013. Т. 13. Вып. 4. С. 54-60.

[6]*Форш О.Д.* Сумасшедший корабль // Форш О.Д. Сумасшедший корабль: роман. Рассказы. Л., 1988. С. 88-156; Сумасшедший корабль / коммент. С.И. Тиминой // Там же. С. 3-21.

[7]*Форш О.Д.* Ворон // Форш О.Д. Летошний снег. М., 1990. С. 150-277.

[8]*Тамарченко А.В*. Ольга Форш. М. ; Л., 1966. С. 31.

писательницы и выявить ее роль в литературном процессе 1910-х -1930-х гг.

На современном этапе исследования наследия О. Форш в общих чертах уже выявлены отдельные факты, позволяющие выдвинуть научную гипотезу о том, что различные составляющие культуры Серебряного века были одними из постоянных и определяющих факторов её духовного и творческого развития. В связи с этим полномасштабное и комплексное изучение темы «Творчество О. Форш 1908-1930-х гг. в контекстерусской культуры начала XX в. » является одним из наиболее актуальных аспектов исследования её наследия на современном этапе. В этой связи предметом анализа в диссертации избраны произведения Форш, наиболее значимо выявляющие заявленную научную проблему. Исследование также будет основано на новых неопубликованных материалах, сохранившихся в личном архиве О. Форш (РО ИРЛИ.Ф.732). Последний стал доступен исследователям лишь недавно, после научной обработки фонда в 1994 г.

Тема диссертационного исследования продиктована отсутствием в отечественной науке специальных научных работ, посвященных комплексному изучению творчества О. Форш в заявленном аспекте. В данной работе впервые будет раскрыт и проанализирован скрытый эзотерический подтекст её произведений. **Актуальность** исследования также обусловлена недостаточной разработанностью историко-литературного комментария к ныне вновь переиздаваемым произведениям О. Форш. Кроме того, актуальность предлагаемой работы определена возросшим в последнее время интересом к забытым, на первый взгляд, фигурам литературного мира Серебряного века. В этой связи стоит отметить, что к 1917 г. писательница уже выпустила два сборника рассказов и один роман. К этому времени она являлась самостоятельной творческой личностью и полноправным участником литературного процесса Серебряного века. Без неё «картина» русской культуры первой трети XX в. выглядела бы неполной.

Целью настоящей работы является выявление религиозно-философских, идейных, эзотерических, эстетических истоков творчества

писательницы, а также — анализ её творчества периода 1908 – 1930 г. в контекте культуры Серебряного века. Достижение поставленной цели предполагает решение следующих задач:

1) выявить философскую основу творчества О. Форш в системе культуры Серебряного века;

2) установить культурные связи писательницы и круг знакомств с литературным Петербургом 1910-х гг.;

3) определить основные темы и мотивы дореволюционных произведений О. Форш, корреспондирующих с художественными текстами близких ей течений русской культуры рубежа XIX-XX в.

4) рассмотреть поэтику символистских и «постсимволистских» романов писательницы;

5) на основе архивных источников ввести в научный оборот реконструированный на основе архивных материалов «утраченный» роман «Оглашенные» и неопубликованную мистерию «Фаворское действо»;

6) прояснить вопросы историко-культурного генезиса указанных произведений;

7) проанализировать взаимосвязь между произведениями О. Форш и ее теософскими взглядами;

8) изучить драматургию О. Форш в контексте театральных теорий Серебряного века и идеологических установок ТЕО Наркомпроса.

Объектом исследования являются тексты символистских («Рыцарь из Нюренберга», «Оглашенные») и «постсимволистских» («Сумасшедший корабль», «Ворон») романов писательницы, а также тексты трёх пьес («Смерть Коперника», «Фаворское действо», «Равви»), созданных в период работы писательницы в ТЕО Наркомпроса во время её сближения с группой «Скифы». Задачей изучения является анализ их идейно-эстетических составляющих, и также исследование специфики и роли в указанных произведениях символисткой поэтики.

Научная новизна исследования обусловлена тем, что в нём впервые предпринимается попытка всестороннего генетического исследования известных и неизвестных текстов О. Форш в аспекте заявленной научной проблемы. При этом для анализа будут привлечены материалы личного архива писательницы. Научная новизна также заключается в раскрытии связи раннего творчества О. Форш с теософским учением, с символизмом как литературным направлением и с эстетическими теориями театра первой четверти двадцатого века.

Теоретическую основу исследования составили труды специалистов по истории русского символизма и модернизма - работы С.П. Ильёва, А.В. Лаврова, Н.Ю. Грякаловой и др.[9] В основе методологии лежит историко-литературный и типологический подход к художественному тексту с элементами структурного и лингвистического анализа. Особенное внимание также уделено документальным произведениям – личному дневнику О. Форш, свидетельствам современников, критическим статьям писательницы.

Положения, выносимые на защиту:

1. О. Форш была тесно связана с кругами *нового искусства* и с популярными в началеXXв. идеалистическими течениями (теософией, отдельными течениями оккультизма).

2. Её произведения представляют собой характерные явления литературного процесса Серебряного века. Центральный герой раннего творчества О. Форш – художник-теург, стремящийся преобразить действительность.

---

[9]*Ильёв С.П.* Русский символистский роман. Аспекты поэтики. Киев. 1991. 168 с. *Лавров А.В*. Мемуарная трилогия и мемуарный жанр у Андрея Белого// Белый А. На рубеже двух столетий: Воспоминания: В 3 кн. Кн. 1. М., 1989. С.5-32. *Лавров А.В.* «Взвихренная Русь» Алексея Ремизова: Символистский роман-коллаж // Ремизов А.М. Собр. соч: В 10 т. Т. 5. Взвихрённая Русь. М., 2000. С. 544-557. *Грякалова Н.Ю*. От символизма к авангарду. Опыт символизма и русская литература 1910-1920-х годов (Поэтика. Жизнетворчество. Историософия). СПб., 1998. – 355 с.

3. По завершении эпохи Серебряного века О. Форш выступает в роли «писателя-историка», который художественно исследует личность и творчество своих современников – участников литературного процесса Серебряного века.

4. Анализ ушедшей эпохи символистов и модернистов представлен О.Форш в итоговых произведениях: «Сумасшедший корабль» и «Ворон» (первая редакция романа «Символисты»).

Научно-практическая значимость диссертационной работы заключена в возможности применения полученных результатов для нового научного издания собрания сочинений О. Форш. Детальный историко-литературный комментарий к хрестоматийным произведениям писательницы позволит переосмыслить устоявшиеся представления о её роли и значении в истории русской литературы; также позволит определить генетические истоки прозы О. Форш. Материалы работы могут быть использованы в общих и специальных курсах по истории русской литературы.

Апробация работы. Результаты исследований были представлены в виде следующих докладов на региональных и международных конференциях: 1. «Роман О. Д. Форш «Рыцарь из Нюренберга» в контексте мистических учений начала XX в».(«Международная филологическая конференция» (СПбГУ (2012); 2. «К вопросу о реконструкции утраченного романа О.Д. Форш «Оглашенные» (по архивным материалам)» («X Международная летняя школа по русской литературе на Карельском перешейке» (СПбГУ, 2013)); 3. Роман О.Д. Форш «Оглашенные». К проблеме изучения реализации творческого замысла» («Международная научная конференция «Печать и слово Санкт-Петербурга: Петербургские чтения – 2013»), (Северо-Западный институт печати, СПб., 2013); «Тема гибели Петербурга в романе О. Форш «Сумасшедший корабль» («Международная научная конференция «Печать и слово Санкт-Петербурга: Петербургские чтения – 2015») (Северо-Западный институт печати, СПб., 2015); на заседании Отдела новейшей русской литературы.

Структура и объём работы. Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения и списка использованной литературы.

Предлагаемая диссертация является историко-литературным исследованием. Изучаемая проблема впервые рассматривается целостно, на новом, впервые вводимом в научный оборот архивном материале, хранящемся в личном фонде О. Форш в Рукописном Отделе ИРЛИ РАН (Ф. 732), на фоне литературного процесса первой трети XX в. Заявленная проблема «Творчество О. Форш 1908–1930-х гг. в контексте русской культуры начала XXв» решается комплексно – на основе применения историко-биографического, источниковедческого аспектов историко-литературного анализа и исследования поэтики рассматриваемых произведений.

Первая глава: дореволюционное творчество О.Д. Форш и религиозно-философские искания начала XX в.

Ольга Форш начала свой творческий путь на рубеже веков в 1908 г. Сразу после окончания Николаевского института она поступила в Киевскую рисовальную школу, где провела около полугода. В 1893—1894 г. О. Форш училась в Одессе в рисовальной школе Общества изящных искусств, а в начале 1895 года приехала в столицу. В Петербурге она начала брать уроки у П. П. Чистякова в его домашней мастерской, на 3-й линии Васильевского острова.[10] Факт этого обучения подтвердил в своих мемуарах и художник В.А. Милашевский. [11] Так занятия изобразительным искусством явились стимулом для опытов в области изящной словесности. Неслучайно в юности О.Форш придумалаи вела дневник, относящийся к сложному литературному жанру и состоящий из художественного слова и рисунка.[12] Будущая писательница собиралась стать художником: «Это было на заре века в Ялте. Я жила в этом городе, когда Горький приезжал навестить больного Чехова. В

[10]Впоследствии писательница вспоминала: «Сознательное, зрелое отношение к искусству внушил мне <…> замечательный художник и педагог философского склада Павел Петрович Чистяков. <…> Он много и глубоко говорил нам об искусстве. Это были не только профессиональные речи о живописи, а воспитание вкуса вообще, расширение по¬знаний, обогащение всей душевной и умственной жизни учеников. Художник имел редкий дар — заражать своим высоким умением видеть вещи, события, весь мир — глубоко изнутри <…>. «Не у всех одни глаза, у каждого свои. Вот и надо это оправдать: не просто смотреть, а видеть» (*Форш О.Д.* Дни моей жизни. Л., 1959. С. 145).

[11] «Я и не знал, что Ольга Дмитриевна когда-то мечтала стать художницей и несколько лет брала уроки у великого педагога. Она признавалась даже, что эстетические мерки, прилагаемые к литературе, у неё созрели на почве изучения живописи» (*Милашевский В.А.* Вчера, позавчера. М., 1989. С. 187).

[12]«Очень рано появилась у меня неудержимая потребность изливать свои чувства в форме дневника. Но это был не обычный писаный дневник, а рисованный и зашифрованный. Людей, одной мне известных, заменяли рисунки - медведь, лиса, змеи, крокодил, чтобы никто не мог догадаться, что именно и про кого у меня рассказано» (Дни моей жизни. С. 162).

то время прозы я еще не писала, а плохие стихи никому не показывала. Усердно рисовала и писательницей быть не собиралась...»[13].

Свои первые литературные произведения она иллюстрировала сама. Так, сказка «Духовик», посвященная сыну Дмитрию, была впервые опубликована в детском журнале «Тропинка» с рисунками автора[14]. Сказка «Хитрые звери», адресованная дочери Тамаре и напечатанная в другом детском журнале, «Родник», также была проиллюстрирована самой писательницей.[15] Кроме того, некоторые её произведения(картина «Духов день в деревне») были представлены на художественной выставке в Киеве. Вдальнейшем портрет и портретная зарисовка стали ведущими жанрами в её писательском творчестве.[16] Зрелыми и профессионально выполненными работами О. Форш сталисозданные ею графические портреты знакомых писателей. Так, известны два её рисунка, выполненные пером и датированные 20-ми гг.[17] В своё время также был популяренеё «синтетический портрет» Андрея Белого(1933-1934 г.).[18] Отметим, что писательница не только сама занималась живописью, но и писала художественные рецензии.[19] Таким

---

[13] Там же. С. 155.

[14] *Форш О.Д.* Духовик // Тропинка. 1912. № 2. С. 100-120.

[15] *Форш О.Д.* Хитрые звери // Родник. 1912. № 2. С. 135-146.

[16] Известно несколько выполненных пером изображений супруга писательницы Б.Э. Форша, (1915, 1917 г.). Основные технические средства передачи образа – перо, карандаш, тушь. Подробно см.: *Тамарченко А.В.*Ольга Форш. Жизнь, личность,творчество. М., Л., 1966.С. 5.

[17] На первом изображён образ А.А. Блока (он представлен со склонённой головой, на заднем плане видны колонны). На втором – профили автора «Незнакомки» и Данте Алигьери заметно, что в своей работе художница старалась подчеркнуть внешнее сходство поэтов: выдающиеся контуры орлиных носов, волевой подбородок, крутой лоб, продолговатые формы овальных, сужающихся к подбородку лиц.

[18] Работа представляет собой изображение автора «Петербурга» в 5 вариантах: один за столом и четыре в положении стоя. Художница стремилась запечатлеть неуловимые черты лица портретируемого персонажа (Подробнее см.: *Тамарченко А.В.*Ольга Форш. Жизнь, личность,творчество. М.; Л., 1966. С. 8).

[19] Например, в архиве О. Форш сохранились черновики её отзыва на картины К.С.Петрова-Водкина: «Секрет обаяния работ Петрова-Водкина в том, что их познаёшь как новую пространственную действительность – без всякой картинной плоскости, без ограничения рамой (любопытно, что и сам Петров-Водкин этот термин употреблял: в «Пространстве Эвклида» он говорит о мотиве преодолённой рамы: «Рама преодолена»). Здесь уж не найти, как у Рафаэля, в себе замкнутой объединённости, завершённой круглой линии, обрамления до формулы, совсем обратное: здесь композиция будто разбита, центр

образом, для неё вопрос взаимосвязи изобразительного искусства и литературы являлся существенным.[20]

Кроме профессионального интереса к живописи, писательница уделяла внимание и другим сферам жизни. Так, ещё в подростковом возрасте она проявила особенное влечение к необъяснимым мистическим явлениям. Свидетельство этого – её дневниковые записи за 1890 г.[21] По сути, это первый сохранившийся литературный опыт О. Форш. На момент записей их автору уже исполнилось 17 лет. Документ состоит из 17 рукописных листов, исписанных мелким бисерным почерком. В него включены описание и анализ событий, входящих во временной интервал от 6 июня до 25 июля 1890 г. Помимо записей бытового характера и заметок, посвящённых подробному анализу чувств по отношению к сверстникам и педагогам сиротского Николаевского института, в блокноте содержатся размышления о личности

взорван и глаз долго, досадливо ищет его. С первой встречи с картинами Петрова-Водкина та же тревога, что и в действительности, когда входишь на большую, незнакомую площадь и ещё не осознаёшь, как себя с нею связать. Петров-Водкин и не должен давать центр в картинной плоскости, потому что для него картинная плоскость – пространство, вот почему вселенскость его живописи органична». Подробно см. : *Форш О.Д.* Пространственный реализм К.С. Петрова-Водкина // РО ИРЛИ. Ф. 732. Оп. 1. Ед. хр. 82. Л. 3.

[20]На данный момент известна единственная работа, посвящённая проблеме влияния индивидуальной техники живописи К.С. Петрова-Водкина на прозу писательницы: «Влияние художественного метода К.С. Петрова-Водкина – сферической перспективы, на творчество Ольги Форш» (Кузьмина Л.И.). Этот доклад был прочитан на вечере «К.С. Петров-Водкин – художник и литератор» в 1979 г. в Литературном музее (г. Москва). Магнитофонная запись доклада хранится в художественно-мемориальном музее К.С. Петрова-Водкина (Хвалынск).

[21]*Форш О.Д.*Дневник 1890. Запись от 19 июля // РО ИРЛИ. Ф. 732. Оп. 1. Ед. хр. 121. Л. 34: «Все предметы, которые принято называть неодушевлёнными, не имеют никакой силы, пока на них смотрят просто; но посредством воли и ещё какого-то духовного напряжения человек может вызвать в них жизнь, то есть – не оживить, а пробудить в них какое-то движение силою своего духа; это, может быть, чушь или болезненное настроение, но в тот вечер всё это со мной было, и через несколько секунд усиленного напряжения на какой-нибудь предмет мне вдруг становилось жутко; опыты эти я боюсь возобновлять, так как на этом с ума сойти можно и я буду всех предметов бояться… Например, смотрю на булку, на простую французскую булку, и мне кажется, что между нами начинается какое-то общение, мне страшно, но я хочу и смотрю снова: когда я беру её в руки, мне кажется, что она стала тяжелей; что это такое? Попробовала объяснить Нине, но она и слушать не стала».

Ф.М. Достоевского. Отметим, что загадочные явления присутствовали в жизни писательницы и в солидном возрасте.

Как известно,начало XX века было временемнового интересак оккультизму в Западной Европе и в Российской Империи,в частности, – к теософии. В России это привело к созданию первых теософских кружков и появлению журналов «Вопросы теософии», «Теософическое обозрение», «Ребус», «Утро жизни», «Вестник теософии» и многих других. В последних двух печаталась и О. Форш («Перед вратами», 1908, №2, «Пассифлора», 1909, № 1). На данный момент существуют косвенные свидетельства, подтверждающие участие писательницы в теософских кружках. Они содержатся в мемуарной прозе её современников. Одним из важных свидетельств являются поздние воспоминания Аарона Штейнберга: «Некоторое время Ольга Дмитриевна была членом Теософского общества в России».[22] Учитывая пристрастность и субъективность жанра воспоминаний, приведём слова того же мемуариста, цитирующего высказывания самой писательницы: «С тех пор я интересовалась не только теософией, но и антропософией <…> Я ни с кем не враждую. Я ищу Истину»[23].

Документально установлено, что в начале 1900-х г. О. Форш посетила Париж и Мюнхен[24]. Вернувшись в Киев, она выступила с чтением лекций. Год спустя её выступления были объявлены «первыми теософскими публичными лекциями в России»[25]. Одним из результатов прочитанных лекций был очерк О. Форш о жизни и учении Будды в ж.«Утро жизни» (1908 г.)[26]. Сама же писательница оставила только несколько коротких высказываний по поводу указанного периода в своей жизни. Так, в 1926 г. она отмечала: «После поездки в Париж и Мюнхен, интереса к гностике и

---

[22] *Штейнберг А.З.* Друзья моих ранних лет (1911-1928). Париж. 1991. С. 134.

[23] Там же. С. 135.

[24] *Тамарченко А.В.*Ольга Форш. Жизнь, личность, творчество, М.; Л., 1966. С. 31. *Луговцов Н.* Творчество Ольги Форш. Л., 1964. С. 13.

[25] *Alba (Каменская А.)* Обозрение литературы // Вестник теософии. СПб. , 1908. № 4. С. 82.

[26] *Форш О.Д.* Жизнь и учение Будды // Утро жизни. Киев. 1908. № 3. С. 34 – 64.

научному оккультизму написаны мною «Рыцарь из Нюренберга», первая часть большого романа «Дети земли» («Русская мысль», 1910 г.)»[27]. А много позднее, в 50-е гг. она констатировала: «Настоящим открытием были книги на французском языке про Индию, с проповедью Будды, и все сведения о браманизме. Мы стремились достать книги о йогах и сговаривались уходить вместе в нирвану от зла и страданий жизни. Отсюда у многих в ту пору возник интерес к теософии и оккультизму»[28]. Отметим, что сама писательница не говорила о своём увлечении теософией, а как бы только намекала на это. Тем не менее, А.В. Орлов, ученик О. Форш (в те годы, когда она преподавала рисование и лепку в «Царском селе», прямо указывал на данный факт: «Моей матери О.Д. Форш пыталась подарить теософскую книгу Блаватской, пытаясь обратить мою маму в свою веру. На квартире у Дины Валентиновны [Анненской – *А.Ч.*] в Софии устраивались с участием О.Д. Форш спиритические сеансы, для проведения которых приглашался из Питера какой-то «медиум» по фамилии Гузик»[29].

В 1908 г. писательница вместе с мужем, видимо, разделявшим её убеждения (известны их совместные публикации на теософские темы)[30], и с их общим другом – литератором и педагогом Е. М. Кузьминым – вошли в состав редколлегии петербургского журнала «Вестник теософии». Но в 1909 г. по неизвестным причинам супруги вышли из редколлегии, тогда как Е.М.Кузьмин продолжил сотрудничать с журналомвплоть до его закрытия в 1918 г. Кроме того, он развил достаточно активную деятельность в Киеве: онбыл не только автором целой серии брошюр и статей в периодике, но и организатором теософского ордена «Рыцари и оруженосцы» со всеми соответствующими установлениями, регалиями, атрибутами и с

---

[27] *Форш О.Д.* Литераторы о себе // Красная новь. М., 1926. № 33. С. 12.

[28] *Форш О.Д*. Дни моей жизни. С.130.

[29] *Тименчик Р.Д.* Из Именного указателя к «Записным книжкам» Ахматовой // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский ахматовский научный сборник. Вып. 8. Симферополь. 2010. С.70.

[30] См.: *Форш Б.Э.*Тримурти // Вестник теософии. Пб., 1908. № 2. С. 60;
Форш Б.Э. Иоанна Д'Арк // Вестник теософии. Пб., 1910. № 2. С. 48.

собственным, учреждённом в 1913 г. «Ежемесячным журналом для молодёжи» под названием «Рыцарь».По словам первого и единственного биографа писательницыА.В. Тамарченко, в то время в Киеве (на общей квартире Кузьминых и Форш) собирался кружок, также именовавший себя «Рыцари»: «подразумевались, разумеется, «рыцари духа» – духовные искания и стремления, без которых истина недостижима. Эта тема была центральной в ряде статей, аллегорических рассказах и публичных выступлениях Форш в 1908 – 1909 г.».[31] В этой связипонятна мотивация Е.М. Кузьмина при выборе названия для своего журнала.

Естественно, все приведенные свидетельства не раскрывают в полной мере мистические практики О. Форш. Однако надо учитыватьи изложенный М. Шагинянв книге воспоминаний «Человек и Время» вариант истории ранних годов жизни и творчества своей приятельницы: «Она была не только яркой писательницей, красноречивой рассказчицей, тонким рисовальщиком, но и мистиком, с бурным темпераментом мистика, на мистицизм свой сама смотрела критически, сквозь очки недоверия, порицания, иногда устрашенности. <…> В Париже она брала уроки у знаменитого в то время оккультиста Папюса. Она много мне рассказывала о нем, часто вырывалось у нее: «Что со мной этот проклятый Папюс сделал!» (Это) вырывалось (у неё) иронически, полусерьезно, хотя лицо ее при этом темнело».[32] Отметим, что Папюс – (наст.имя: Жерар Анаклет Венсан Анкосс, 1865 – 1916) - этоизвестный французский оккультист конца XIX – начала XX века, масон, розенкрейцер, маг и врач, основатель Ордена Мартинистов и член «Каббалистического Ордена Розы†Креста». Он известен, в том числе, и как автор более 400 статей и 25 книг по магии, каббале,и как литератор – автор знаменитой системы карт Таро. Он был значимым лицом в различных оккультных организациях и парижских спиритуалистических и литературных кругах конца XIX – начала XX в.

---

[31] *Тамарченко А.В.* Ольга Форш: жизнь, личность, творчество. С. 30.
[32] *Шагинян М.С.* Человек и Время. М., 1982. С. 450 – 451.

Удивительно, но литература о Папюсе не обширна. Прежде всего, это статьи, посвящённые биографическим аспектам жизни знаменитого оккультиста [33]. Будучи в Российской Империи три раза (официальные визиты), он встречался с царём, его ближайшим окружением, имел контакты с представителями культуры. Тем не менее, на данный момент нет достоверной информации, касающейся прямых контактов писательницы со знаменитым французским мистиком.

С другой стороны, имеются неоднозначные воспоминания композитора, писателя и общественного деятеля А.Г. Юсфина, подтверждающие, если не влияние, то наличие контактов писательницы с французским эзотериком:

«Заглянув в приоткрытую дверь, я увидел ее, стоящую на коленях перед портретом неизвестного мне человека. Около изображения было прикреплено две свечи. Ольга Дмитриевна говорила медленно и, как бы, слегка напевая. При этом она раскачивалась из стороны в сторону. То, что она произносила, было до такой степени непонятно мне тогдашнему, что я с трудом воспринимал ее речь. И все-таки, попробую что-то воспроизвести. «...Ты снова становишься объемным, принимаешь видимый облик... Ответь мне только, слышишь ли ты меня, или мой голос растворяется на плоскости твоего бессмертного лица... Услышь меня и пойми, что неслучайно я покинула твою школу и твое пространство... Оно осталось навсегда замкнутым во мне... Только безвыходные обстоятельства вынудили меня вернуться в Россию и стать тем, чем я стала... Но твои уроки и все твое дело сохранились в моей душе и в моей памяти... Я все помню: помню, как пришла к тебе, поднявшись в твою мансарду... Помню, как ты меня встретил и, еще не зная совсем, сказал, кто я, откуда и с какой целью оказалась в твоей лаборатории... Помню и первое наше занятие, как и все последующие, как ты постепенно и осторожно вводил меня в магический круг возможностей, открывая чудодейственные силы во мне и в мире...

---

[33] *Анкосс Филипп.* Лекарь, терапевт и провидец (Воспоминания о Папюсе) // Папюс. Генезис масонских символов. М., 2006. С. 176-186.

Тау Апирион. Жерар Анкосс и французское оккультное возрождение // http://thelema.ru/library/zherar-ankoss-papyus

Серков А. И. История русского масонства 1845-1945. СПб., 1997. - 400 с. Жуль Буа. Невидимый мир.

Пэгги Лу. Папюс. Истории из жизни // http://teurgia.org/index.php?option=com_content&view=article&id=366:2010-05-21-12-58-16&catid=50:2010-01-14-20-38-18&Itemid=70

Помню, как ты еле заметным жестом извлек из воздуха некое жидкое существо непонятного вида: оно колыхалось, как желе, и было полупрозрачно... Помню и первые шаги моего научения, когда ты приказывал мне снять с себя груз мертвых сил, и я вдруг обнаружила, что не имею веса, и, чуть оттолкнувшись от пола, взлетела к люстре и закричала от страха, а ты только засмеялся и сказал, чтобы я была осторожна, чтобы не вылететь в окно...Помню, как мы обучались быть проницаемыми, и, как дети, впрыгивали друг в друга, пролетая насквозь; ты же предупреждал, чтобы мы быстрее разделились, иначе есть опасность так перемешать наши тела, что их невозможно будет обособить... Помню первый урок превращений, когда ты демонстрировал «метаморфозы бытия», как ты называл это действо, и когда чашка, стоящая на столе, медленно превращалась в скульптуру, потом – в картину, потом – в воздушный шарик, который взлетал под потолок... Помню, как ты обучал нас регенерации органов – самое жестокое, что я увидела за месяцы учебы у тебя, когда ты острым ножом отсекал палец и выращивал его, а я уже совсем переставала различать границы яви и сна... Помню, как ты учил нас управлять событиями и своей, и любой другой жизни; как однажды ты спросил нас, что мы хотим, чтобы произошло в Париже. Мы стали говорить, что кому приходит в голову, и тогда ты произнес: «Ладно, я сам для начала что-нибудь предложу», и сказал, хотите, чтобы обвалился балкон в доме напротив, и не успел он произнести эту фразу, как он обрушился с треском и грохотом... Помню, и это последнее, что я помню, как ты однажды, придя на занятие, сказал, что будешь заниматься с каждым из нас отдельно. С этими словами я увидела, как ты стал раздваиваться, тебя стало столько, сколько было нас, а нас было восемь человек, и ты повел каждого из нас в отдельную комнату, где мы обучались проникновению во внутренние органы человека... Это было мое последнее занятие, и все они навсегда сохранились во мне...». Я шевельнулся, дверь заскрипела, Ольга Дмитриевна встала с колен, поцеловала портрет на стене, медленно повернулась и вошла в столовую, как бы совершенно забыв то, что только что она переживала»[34].

К сожалению, жанр мемуаров характеризуется одной особенностью – описываемые события невозможно проверить, доказать или опровергнуть. В данном случае очевидно, что изложенная авторомистория, по меньшей мере, носит удивительный характер. Для дополнительного подтверждения факта серьёзного интереса О. Форш к эзотерике обратимся к свидетельствам ещё

[34]*Юсфин А.Г.* Из воспоминаний Ольги Форш. Папюс // А.Г. Юсфин. Перекрёсток встреч // http://interval.narod.ru/Litarhiv.htm

одного современника писательницы. В «Московских тетрадях» Всеволод Иванов цитирует следующее высказывание О. Форш:

«Мне очень любопытно узнать, что происходит сейчас в Германии. Робеспьер, Демулен и прочие вожди французской революции родились в масонских клубах. А народ легковерен и глуп. Мне помнится, Штейнер ругал русских, «свиней, нуждающихся в пастухе». Где-то там, в теософических кругах, родился и воспитан этот истерик, марионетка Гитлер, за спиной которого стоят… не теософы ли? Это ужасно интересно». И далее автор дневника дал такой комментарий: «Будучи в юности антропософкой, она и сейчас считает движение это мощным, из которого можно вывести гитлеризм»[35]. Безусловно, писательница была лично знакома с основателем антропософии. «Будучи в Базеле, я поехала в Дорнах на лекцию доктора Штейнера. И что же я вижу? Стоит этот самый доктор Штейнер, а против него у противоположной стены - бюст из мрамора. Я обернулась. И что же? Это бюст самого Рудольфа Штейнера! Подумайте! Человек стоит и говорит о себе самом, о своем учении, развивает его, глядя на свое собственное изображение в мраморе. Это же значит все вверх дном поставить! Ведь ни один русский человек не сможет с этим примириться», - признавалась она А. Штейнбергу (С. 199). Как и многие современники, О. Форш была заинтересована личностью Р. Штайнера. А. Ивич вспоминал: «Мы говорили меньше о литературе, чем о Штейнере и хлыстах. Тема была свежая для нас обоих, и говорилось потому легко. Полковник, иначе говоря, писательница Ольга Дмитриевна Форш, только недавно отошла от штейнерианства и относилась к вопросам мистики с повышенным интересом. Забавно, что те, кто не говорят о Штейнере с восхищением, говорят о нем с раздражением. У Ольги Дмитриевны в этом раздражении было много личного. Она знала Штейнера — встречалась и разговаривала с ним — и, как положено, была им

[35] *Иванов В.В.* Московские тетради. М., 1974. С. 58.

покорена»[36]. В одном из писем к М. Горькому Пришвин прямо указывал на своиразговоры с О. Форш на тему антропософии [37].

Таким образом, резюмируя свидетельства разных лиц начала XX в., можно сделать вывод о том, что О. Форш действительно была сведуща в теософской доктрине, пропагандировала её в своих лекциях в Киевеи была лично знакома с Папюсом и Р. Штайнером.Тем не менее, увлечение теософией было не единственным в списке интересов писательницы к мистическим штудиям рубежа эпох. Так, доподлинно известно, что она посещала литературный салон Вяч. Иванова, имела контакты с ним и с кругом приближенных к нему лиц. Факты участия автора в ивановских «средах» зафиксированы в её письмах к поэту. Так, в одном письме от 16 апреля 1910 г., она писала: «Христос Воскресе! Вячеслав Иванович, я здесь до четверга или субботы Пасх<альной> недели. Быть может, Вы зайдете ко мне. В.О. 4 линия д. 31 кв. Е. Р. Форш. Прошу очень, если будет религиозно-философское собрание, прислать мне повестку. Всего доброго. О<льга>Ф<орш>».[38] Целесообразно также привести цитаты из письмаблизкой к Вяч. Иванову известной оккультистки и мистика Анны Минцловой: « <…> хочу только сказать Вам два слова о Форш. Она приехала, она здесь – *совсем* безумная, и прекрасная, как я ее еще не видела до сих пор. Она сегодня вечером говорила, на собрании – и всю эту стоячую воду «умствований» теософии Петерб<ургского> направления – она всколыхнула до дна. <…> Она хочет ехать в Петербург на днях, хочет видеть

---

[36]См.: *Богатырёва С.И*. Хранитель культуры // Континент. № 142. М., 2009. С. 267–325.

[37]«Мы особенно сошлись в этот раз с О. Д . Форш. Мне весьма по душе эта женщина, в своей великой борьбе с нуждой сумевшая все победить: и детей воспитала прекрасно, и сохранила, пронесла в чистоте свою любовь к искусству слова. По-моему, она в Питере самый интересный человек. Не знаю, может быть, и потому, что все-таки заметно чувствуется в молодежи налет собачьей старости. Трое суток мыбеседовали с Форш безотрывно, и я пришел к выводу, что право на занятия антропософией можно давать только людям, испытавшим физическую любовь и построившим хорошие семьи» (Подробнее см.: Письмо М. Пришвина М. Горькому от 2 февраля 1927 г. // Лит. наследство. Переписка М. Горького с советскими писателями. Т. 70. М., 1963. С. 340).

[38] Письмо О. Форш Вяч. Иванову от 16 апреля 1910 г. // РГБ. Ф. 109. Карт. 35. Ед. хр. 78. Л. 2.

Вас. От того, что она сегодня вскользь сказала о «соборности» - бросив взгляд и улыбку на меня мимоходом – улыбку дикого зверя, пантеры – зажглось сердце мое. Я с ней еще не успела поговорить, я ее увижу сегодня, она придет ко мне утром, до нашего общего (и решительного) собрания, чтобы поговорить со мной наедине, вдвоем»[39]. Частым гостем на ивановских «средах» был и М.А. Кузмин[40]. Факт визитов О. Форш на «Башню» зафиксирован в его воспоминаниях: «У Ивановых была Форш, посланная А<нной> Р<удольфовной Минцловой>, очень изменившаяся к лучшему, меня нашла очень помолодевшим» [41]. Но самым убедительным свидетельством, раскрывающим интерес писательницы к совершенствованию личного религиозно-мистического опыта, является письмо, адресованное ею А.Р.Минцловой от 27 октября 1907 г.: «27 Октября. Киев. Сретенская, д. № 17 кв. 10. После 1-го Января буду в П-бурге. Будете ли? Дорогая, сейчас только прочла Ваше письмо, как близки Вы мне, как ширится сердце от той вселенской любви, которая приходит от Вас, через Вас...Кончила «Рыцаря из Нюренберга», побежден станс первый, прорвалась... Знаю теперь одно: время, время соединяться всем нам «однодухим», ибо «соборной» должна быть духовная эволюция России, в одной соборности нет тупика, в одной соборности прообраз Великой Жертвы, Великого Излияния.

Вячеслав Иванов мне дивно близок. Тантала не могла сразу прочесть, захватывало дух, и не от слов сказанных (хотя слова изумительны), а от того что еще не выговорил он... оттого что ОН и никто, никто иной должен ПОЗНАТЬ и НАЗВАТЬ. Скажите ему теперь, когда он в горе человеческом, что его изначальное, отвечное, его истинное «я» не может ослабеть, не должно страдать. Пусть он весь перельется в него, оставит с разбитым телом одно душевное, и пока оно истекает кровью, пусть дух не медлит, пусть облегченный новой болью, окрыляется страданьем навстречу Высшему Познанью. Омытое слезами страданья принятого и возлюбленного внутреннее око увидит то, что просмотрело даже око огневое. О, если б он понял, если б сумел принять, как надо... Я вижу, как натянулись, как готовы оборваться земные скрепы вокруг него, и Свободный, Очищенный, он сможет выявить все, к чему назначен.

[39] Письмо А.Р. Минцловой Вяч. Иванову от 3 января 1908 г. // РГБ. Ф. 109. Карт. 30. Ед. хр. 2. Л. 11.

[40] *Богомолов Н.А.* Русская литература и оккультизм начала XX в. М., 1999. – 560 с.

[41] *Кузмин М.А.* Дневник 1908 – 1915. СПб., 2005. С. 9.

Ужели я ошибаюсь?!... Нет, не может быть; все подписанное его именем скрывает весть, сулит Грядущее. Помогите ему, скажите несказанное, пусть вполне поймет, стряхнет последнюю землю…Ведь это же Он. Он – сердце «соборности», может ли замереть хотя бы на миг?? Задержит ли питание организма? Куда вливаться, к кому тянуться тем, кто понял? Один из всех блуждающих, оторванных огней, он видим мне в нездешних планах как пламенник, не потерявший связи с вечным светом. В нем нету оскуденья... (Отец не будет скуп для Сына) в нем рост, пусть мужественно стряхивает последний прах. То, о чем так наивно и так чуждо для русского гения хлопочет А. Каменская, свершается незримо, без слов и протоколов, и если это не мое безумное увлечение, то скоро, скоро, мы все, кто понял, возьмемся за руки. Жду Вас безмерно... В «Нюренбергском» все, что я видела. Вяч. Иванову всей душой посылаю все, что имею, хоть это и очень мало....Целую Вас, родная, Ольга»[42].

История знакомства О. Форш с А.Р. Минцловой так и остаётся до конца невыясненной. Можно выдвинуть предположение, что их встреча могла произойти на «Башне» Вяч. Иванова, либо ранее, на Первом конгрессе Теософского Общества в Париже (1907 г.). Как известно, он был организован для адептов из России. Из контекста письма становится ясно, что О. Форш посетила Нюренберг. Одним из опосредованных итогов этого визита явился первый роман писательницы – «Рыцарь из Нюренберга». Отметим, что и А.Р. Минцлова также неоднократно посещала этот город.[43]Вероятно, он являлся одним из центров мистического паломничества эзотериков того времени. Неслучайно, за год до событий, описанных в дневнике В.К. Шварсалон, в июне 1908 г. именно в Нюренберге Рудольф Штайнер прочёл цикл из 10-ти

[42] Письмо О. Форш А.Р. Минцловой от 27 октября 1907 г. // РГБ. Ф. 109. Карт. 20. Ед. хр. 27. Л. 1.

[43]На данный факт указывают, в частности, датируемые летом 1909 г. записи в дневнике падчерицы Вяч. Иванова – В.К. Шварсалон: «Говоря о планах, она сказала, что едет прямо в Н<юрнбер>г, потом к Ш<тейнер>у (…)Четверг 23 сент<ября> 1909: Вот какие значительные письма писала А<нна> Р<удольфовна> в мое отсутствие.1) Из Nümberg'a написала, что решила уход полный в монастырь со всеми «братьями», т. к. они все решили покинуть земное, и она не хочет остаться одна на земле без них. Она говорила, что срок ей уже назначен и что она уже приняла первый луч [нрзб], хотя обетов еще не произносила». (См.: *Богомолов Н.А.*Русская литература и оккультизм начала XX в. М., 1999. С. 311).

лекций, посвящённых теме «Теософия и апокалипсис»[44]. Именно этот город, уже вписанный в мистический контекст эпохи, был выбран О. Форш как место действия её первого символистского романа.

1.1. Роман «Рыцарь из Нюренберга» и его религиозно-философские источники

Роман «Рыцарь из Нюренберга» (далее – *РН*) был издан в Киеве в 1908 г. Фактически он остался незамеченным и читателями, и критиками. Это было первое произведение О. Форш в области крупной формы, вышедшее отдельным изданием. Вполне закономерен вопрос, почему оно осталось вне поля зрения критиков начала XX в. Развернутым ответом на него является содержание «рассказа-инскрипта» или, по-другому, дарственной надписи писательницы И.А. Груздеву на обложке одноимённой книги: «Этот Рыцарь за «Алую розу» на тыльной стороне был выслежен царским шпиком на вокзале в Киеве, когда сдавался багаж для отправления в изд. Пирожкова для распространения. В вагоне жандарм меня арестовал и препроводил для допроса в какую-то вокзальную комнату с мягкой мебелью. Книжку щупали и смотрели на свет. «Пирожков» прогорел и исчез, издание пошло неизвестно куда»[45]. Таким образом, можно предположить, что тираж книги, возможно, был частично уничтожен.

---

[44]Во время разгрома наполеоновской армии именно из Нюренберга был вывезен хранившийся там наконечник т.н. «Копья Судьбы». Эта реликвия – одна из главных христианских святынь.Согласно преданию, этим копьём было пронзено тело Иисуса Христа. Во времена Священной Римской империи для сохранения этой реликвии императором Сигизмундом I был выбран собор Св.Екатерины в Нюренберге. Кроме того, по некоторым данным, именно в этом городе находилось одно из отделений Ордена Розенкрейцеров, к которому непосредственное отношение имел и доктор Р. Штайнер. В 1190 г. после основания Тевтонского ордена в местечке Акко, некий граф Боппо фон Вертхайм с согласия церкви разместил данный орден в 1212 – 1220 г.г.в городке Эшенбах. В 1305 – 1315 г. образованное комендантство Эшенбах вошло в 1305 – 1315 г.г.в комендантство Нюрнберг. Затем после многочисленных обменов, покупок и дарений Орден стал единовластным владельцем Нюрнберга.

[45]*Форш О.Д.* Дарственная надпись И.А. Груздеву // Бердичевский Я.Д. Библиофилы России. Из блокнота книжного старателя. Рассказ-инскрипт Ольги Форш. М., 2010. С.333.

Обратимся к анализу произведения. Фабульная основа романа внешне довольно схематична и представляет собой несколько визитов гостей в мастерскую главного героя. «Первая глава» является своеобразной экспозицией к дальнейшему событийному ряду произведения: на берегу моря девушка Вера и пожилой господин Вавилов обсуждают творчество художника Ребиха. Из беседы героев становится известно, что его живопись наполнена мистическими мотивами и что он живет вместе с экономкой Марьей Ивановной. Собеседница Вавилова желает познакомиться с художником. Во «Второй главе» Вера наносит визит в дом Ребиха. Марья Ивановна встречает её и провожает в мастерскую, в которой неожиданно появляется главный герой. Между девушкой и художником происходит откровенный разговор на тему жертвенности в творчестве, и Вера предлагает себя в качестве некой жертвы. Ребих отказывается от её предложения и сетует на то, почему они не встретились годом раньше. «Третья глава» написана в форме письма Ребиха. Оно адресовано Вере, и в нём герой рассказывает о своём путешествии в г. Нюренберг, о посещении «Пятиугольной башни» и последовавших за этим событиях. В давние времена «Пятиугольная башня» была местом заточения средневекового рыцаря – Карла фон Эренберга, прославившегося своим бурным темпераментом и занятиями оккультизмом. После экскурсии Ребих решает задержаться и одному остаться в месте заключения рыцаря. Неожиданно рядом с ним появляется незнакомец, тон разговора которого напоминает художнику речи гётевского Мефистофеля. Он предлагает Ребиху стать сверхчеловеком и овладеть сакральными знаниями. Герой отказывается от этого предложения и решает, что незнакомец – простой сумасшедший. Но тот насильно ведёт художника с собой в башню и заставляет повторить за ним клятву верности инфернальной силе. Наутро Ребих осознаёт, что совершил непоправимое. Мистическим образом душа средневекового рыцаря вселяется в художника и завладевает им. Ребих становится проклятым. В конце письма он просит Веру прийти и спасти его. В «четвёртой главе» герой

предпринимает попытки освободиться от влияния инфернального рыцаря, который не собирается покидать душу художника. Отныне Ребих постоянно слышит в своём сознании угрожающий ему голос. Герой просит Марью Ивановну нарвать свежих роз, потому что не чувствует запах старых. В конце концов, оказывается, что он утратил обоняние и частично зрение, и даже не узнаёт самого себя в зеркале. Марья Ивановна настаивает на том, чтобы Ребих пригласил доктора. Врач назначает ему постельный режим. В «пятой главе» Вера приходит к Ребиху и предлагает свою жизнь в качестве искупительной жертвы. Однако художник теряет к ней интерес и просит покинуть мастерскую. В «пятой главе» описано духовное выздоровление героя. Находясь в бессознательном состоянии, художник оказывается в потустороннем мире, где встречает Христа, испивает чашу познания и понимает, что нужно возлюбить и простить рыцаря, завладевшего его душой. Очнувшись, Ребих понимает, что внутренне изменился. Он делает предложение Марье Ивановне выйти за него замуж. Последняя, в процессе выздоровления художника, всё время читавшая молитвы, отвечает Ребиху, что ей нельзя принять его предложение, так как она «вдовая».

Фабула романа одновременно ориентирована и на произведение-прототип, и на другие известные тексты, внешний сюжет которых организован по принципу узнаваемой ситуации с последующими из неё характерными мотивами. В *РН* подобным кодом является мотив продажи души дьяволу. Вероятно, для рассматриваемого текста основным произведением-прототипомстал «Фауст» И. Гёте. Неслучайно герой сравнивает демонического рыцаря с Мефистофелем. Кроме того, его спасает любовь женщины. Таким образом, в романе О. Форш происходит процесс стяжения жанра более крупного до жанра максимально меньших размеров за счёт уплотнения сюжетного действия, не свойственного жанру-прототипу. С одной стороны, в произведении повторяется известная схема «Фауста», и, как следствие, возникает персонологический параллелизм героев: Ребих – Фауст, Ребих – Дориан Грей, Ребих – Петер Шлемиль и т.д. С другой

стороны, автор ставит акценты на мистическом смысле произведения, на его внутреннем, эзотерическом сюжете, к анализу которого, следовательно, и обратимся.

Основной конфликт романа складывается не между героем и его Alter-ego – тёмным рыцарем, но между Ребихом и Богом. Эгоистическая натура художника стремится узаконить своё право называться сверхчеловеком: «Смотрите, - сказал Ребих, - и если умеете видеть, поймёте, что одинокий избранник не знает пределов. Одинокий избранник, он, только он, вызвал раздробленный дух Великой Монады»[46].

Аргументированной иллюстрацией к данному тезису может служить легенда о Христе и грешнике, рассказанная Марьей Ивановной уже тяжело больному герою: один праведник попросил Иисуса успокоить грешника, кричащего на весь Ад, чьи вопли доходили до самых Небес. Христос согласился, но плач грешника всё равно не заканчивался. Тогда праведник спустился в Ад: «Смотрит – сидит Христос и горько-прегорько плачет. – Чего Ты, Господи, - говорит праведник, - Ты бы не плакал, а лучше грешника того простил, только и разговору, говорит. А Христос, наш Иисус, взглянул на него своими кроткими глазами, от слёз покрасневшими. – Я-то его давно простил, - это он меня никак простить не может»[47]. Таким образом, сюжет внешне построен на примирении главного героя с Богом и на Мотиве избавления Ребиха от завладевшей его душой инфернальной силы. Но это только часть творческого замысла автора.

Выдвинем предположение, что путь героя, проделанный им во времени и пространстве, есть путь к Богу, путь к просветлению. В тексте имеются скрытые и прямые доказательства, подтверждающие данную гипотезу. Эрнест Вуд отмечал, что «для указания на возрастающие ступени пути приближения к Богу обычно используются четыре понятия: близость, сходство, совместное пребывание и соединение. Последняя ступень

---

[46]*Форш О.Д*. Рыцарь из Нюренберга. Киев. 1908. С.21.
[47]Там же. С. 45.

соответствует освобождению. Такой трактовки придерживаются некоторые течения в южном буддизме»[48]. Е.П. Блаватская в своей статье «Что есть Истина?» так объясняет следующий способ достижения истины или просветления: «И все же каждый из нас способен в некотором роде достичь Солнца Истины и оказаться в сфере воздействия самых теплых и прямых его лучей даже на этой земле. Достичь этого состояния можно двумя способами. На физическом уровне мы можем пользоваться нашим ментальным полярископом и, анализируя свойства каждого луча, выбирать для себя наиболее чистые. А для того чтобы достичь Солнца Истины на духовном уровне, мы должны со всей серьезностью взяться за совершенствование своей высшей природы. Мы знаем, что, постепенно парализуя в себе потребности низшей личности и тем самым заглушая голос чисто физиологического разума, то есть разума, зависящего от своего посредника и носителя — органического мозга, от которого он неотделим, мы можем заставить заключенного в нас животного человека уступить место человеку духовному и что, будучи однажды выведенными из своего латентного состояния, высшие духовные чувства и восприятия начинают медленно, но неуклонно развиваться, пробуждая в нас «Божественного человека». Именно так всегда поступали и продолжают поступать великие адепты, йоги Востока и мистики Запада»[49].Данные понятия, так или иначе, отображены в сюжете произведения. В романе О. Форш воплощён тот символ Солнца, о котором говорила Е.П. Блаватская. Обратимся к тексту: «А Ребих опять встал на прерванном месте спирали и двинулся дальше. Круги были уже, быстрей восхожденье <…> и, как Лазарь из гроба, весь в белых повоях, в горящий эфир он вступил по последней спирали. И, как лёгкое пламя, весь без остатка излился он в дивную чашу <…> Ребих лёг у ног Агнца и покорно, как воск перед светом, стал таять на жертвенных углях. Человек-солнце вспыхнул новым миром. По мечу в изогнутые сферы заструились могучие Новые

[48]*Вуд Эрнест*. Большой словарь санскрита и эзотерики: //http://prosvetlenie.org/razum/18/16.html

[49]*Блаватская Е.П.* Что есть Истина? // Lucifer. 1888. № 6. С. 1.

Светы. И Ребих весь стал – страданием познанным, страданием принятым, он стал весь – страданием возлюбленным»[50].

Не без помощи Марьи Ивановны художнику удаётся пройти сложный путь освобождения и очищения. В этой связи образ «женщины» занимает центральное место в толковании внутреннего сюжета произведения. Одно из центральных мест занимает символический образ Вечноженственного.

Есть основания полагать, что Марьи Ивановна – спасительница главного героя – проекция образа Беатриче. Доказательством этогоявляется содержание статьи О. Форш «О Прекрасной Даме» (1910 г.), через несколько лет переоформленной в доклад, прочитанный О. Форш на заседании «Вольфилы» 24 октября 1921 г. – «Данте, Достоевский и Блок»[51]. В своей статье писательница обосновала влияние образа Беатриче на образ Маргариты («Фауст»), на некоторые женские образы романов Достоевского и на образы А. Блока: Девы-Марии (пьеса «Незнакомка») и Прекрасной Дамы, при этом отвергая прямое влияние философских идей В.Соловьёва на творчество последнего. Прежде всего, для писательницы символ Вечной Женственности является тем символом, который должен обрести конкретные черты: «едва вступает поэт на путь исследования корня вещей, как путеводною нитью рождается в искусстве символ Вечной Женственности – Беатриче»[52]. Более того, Вечная Женственность остаётся живым символом, а неизменными её спутниками – Прекрасная Дама и Дева-Мать»[53], - утверждает О. Форш. Для неё Беатриче – это универсальный образ Вечной Женственности, синтез качеств Прекрасной Дамы и Девы-Матери для поэта или художника: «Беатриче как Прекрасная Дама углубляет творческие силы поэта <…>, Беатриче как Мать с достойной сверхчувственной высоты сходит во всех подробностях к реальной жизни поэта»[54].

---

[50]Там же. С. 47.

[51]*Иванова Е.И.* Неизвестный доклад О.Форш //Дантовские чтения. М., 1993. С. 159-173.

[52]Там же. С. 160.

[53]Там же. С. 157.

[54]Там же. С. 167.

С одной стороны, Марья Ивановна незримо присутствует в творческой жизни Ребиха, охраняет его покой, с другой стороны, художник ищет натурщицу, конкретную земную женщину, как бы не замечая находящуюся рядом с ним главную героиню. После того, как он убеждается в ложности истинных чувств натурщицы, художник обращается к Марье Ивановне как к последней защите. В этой связи уместно привести слова А. Штейнберга, цитирующего О. Форш: «Необходимо создать такое общество, где всесильной царицей будет – мать. Только мать содержит в себе настоящее, вполне бескорыстное, любовное отношение к своему ребёнку»[55]. Именно такие чувства испытывает Марья Ивановна к Ребиху. И неслучаен её отказ – стать супругой главного героя. Причина, на первый взгляд, формальная: «Я вдовая», - утверждает женщина. Именно это слово является последним, оканчивающим текст. В этой связи становится символичен её отказ стать женой Ребиха, т.к. она,по сути, -невеста Христова. Тем не менее, героиня является вдовой лишь в фабульном отношении. В сюжетном плане она оказывается той самой царицей-матерью, идеал которой представляла себе О. Форш[56]. В романе уподобление Марьи Ивановны Деве Марии реализовано в символическом освещении. В бреду Ребих повторяет: «Луч Девы – насмешка родящей. Вместо Отца – плоское зеркало» [57]. В этом предложении интересно совмещение двух символов – «Девы» и «зеркала». Средневековые тексты,

[55]*Штейнберг А.З.* Друзья моих ранних лет (1911-1928). Париж. 1991. С. 135.

[56]Неслучайно в религиозных традициях востока этот символ имеет много значений. Концепция Божественной Матери существовала во многих культурах Древнего мира. В христианстве Божья Матерь – это женщина, родившая Иисуса. На востоке она известна под именем Гуань Инь, Богиня Милосердия и Сострадания Китая. В иудейской традиции женский аспект Бога называется Шехина, буквально «Божественное Присутствие». В индуизме она появляется как Шакти, в буддизме как Праджнапарамита, и в египетской традиции как Изида. В греческой мифологии есть Афина Паллада, богиня Мудрости. И в некоторых текстах Ветхого Завета и апокрифах женский аспект божественного называют Мудростью, также христианские гностики называли ее Софией или Пистис Софией (что значит Вера-Мудрость). Есть богини весны и света. Отсюда и известное выражение Земля-Матерь, Мать-Природа, в значении родоначальница жизни. Неслучаен, в этой связи, и задуманный писательницей роман «Дети Земли», позднее ставший рассказом «Богдан Суховской». Таким образом, становится понятна логика О.Форш относительно «её» идеи правления на Земле «Царицы-матери».

[57] Рыцарь из Нюренберга. С. 45.

посвящённые эзотерическим темам, были часто иллюстрированы изображением Девы, обнимающей зеркало. Два этих символа обозначали Деву Марию и непорочное зачатие.

Обратим внимание ещё на один важный момент: в ночь перед выздоровлением на Ребиха падает букет роз, герой требует, чтобы Марья Ивановна принесла свежих, потому что запах этих цветов он почувствовать не может. Женщина приносит другой букет, но результат остаётся прежним. Символика розы многозначна. «В алхимии – эмблема бессмертия. Кроваво-красная роза с шипами – символ страданий Господних, а непорочную Деву Марию стали именовать розой без шипов»[58]. Кроме того, существует предание, согласно которому Иисус Христос являлся Цветком, сорванным в Саду Божьем, отсюда – эмблема Розы и Креста. «Роза и Крест символизируют также Воскресение и Искупление Христа. Этот знак понимается как Божественный свет Вселенной (роза) и земной мир страданий (крест), как женское начало и мужское, материальное и духовное, духовная и чувственная любовь. Крест с розой есть символ посвященного, который благодаря работе над собой сумел развить в себе любовь, животворящую и преображающую материю»[59]. Символ розыприсутствует и в одном из эпиграфов к «третьей» главе: «Каждый из нас призван к свободному духу, как каждый росток розы призван розою стать»[60]. Указанная цитата принадлежит доктору Р. Штайнеру.Суть содержания его книги «Философия свободы», из которой взяты эти слова, сводится к пониманию смысла проявления человеческой свободной воли. В своём труде автор разграничивает «Волю Высшего Существа и волю индивида» [61],не принижая при этом значения Абсолюта. Таким образом, в контексте философии основателя антропософии,смысл поступков Ребиха можно

[58]*Вовк О.В*.Энциклопедия знаков и символов. М., 2007. С. 150 - 154.

[59] Там же. С. 154.

[60]*Форш О.Д*. Рыцарь из Нюренберга. С. 24.

[61]*Р. Штейнер*. Философия свободы. Основные черты одного современного мировоззрения. Ереван. 1993. С. 141.

трактовать как желаниегероя отгородиться от внешнего мира и освободиться от Абсолютной Воли. В этой связи, символический уровень произведения становится более сложным и многозначным.

Обратимся к анализу других символических составляющих романа. В его заглавии содержится ссылка на легенду о «летающем рыцаре» - графе Карле фон Эренберге. В письме к Вере Ребих сам пересказывает полную мистикиисторию жизни графа, восходящую к деятельности Влада Цепеша, известного также как граф Дракула. В «Энциклопедиизнаков и символов» «рыцарь»истолковывается следующим образом: «Он персонифицирует дух, властвующий над плотью, подобно тому, как всадник повелевает конём. Это мастер, Логос, всадник (именно таково значение французского слова «шевалье», рыцарь), то есть дух, вознесшийся над влечениями и страстями — «оседлав лошадь, сидящий в седле направляет ее, куда хочет» («Ланселот»). Рыцарство означает путь высшего порядка, который помогает превращению обычного человека (без коня) в человека духовного, управляющего своим конем. Рыцарь достигает совершенства через овладение своим телом и духом. Его качества: сила, отвага, нравственное совершенство, рыцарская цельность»[62]. В романе в этом символе заключенодва значения: с одной стороны, это рыцарь из Нюренберга – конкретный человек, живший в Средневековье, занимавшийся оккультизмом, чьей душой завладел Мефистофель. С другой стороны, под «рыцарем» писательница подразумевала художника Ребиха, который действительно «овладел собственными влечениями и страстями», освободился от тёмной стороны своей души, условно названной «рыцарем из Нюренберга». По сути, «рыцарь» является вторым «я», двойником героя. «Чужой, - сказал Ребих тому, кто завладел его телом. – Чужой, ты – я сам. Ты вызрел во мне, как я некогда в чреве матери, и, как я, не найдя больше питания, ты захотел выделиться, и я чуть не выпустил тебя, тёмного»[63]. Рассуждая о трёх видах

[62] *Вовк О.В.*Энциклопедия знаков и символов. М., 2007. С. 313.
[63] *Форш О.Д.* Рыцарь из Нюренберга. С. 47.

«двойников» души человека, Е. Блаватская называет эту тёмную часть души «третьим видом двойника».[64] Вполне возможно, что Ребих познаёт себя «дуалистически» и испытывает сочувствие к тёмной стороне своей души: «Яне любил тебя, но теперь, чужой – ты моё дитя. И вот отныне тёмный, я беру тебя на свои плечи и не устану нести, пока ты не покроешься светом, пока ограждённый моею любовью ты, не находя себе пищи во тьме, не умрёшь вовсе для тьмы. И не станешь рядом со мной – светозарный. И раньше, чем не полюблю тебя, как себя, не примет Отец»[65].В процессе познания героемсамого себя раскрываетсяи общая символика познания, реализованная через символы-предметы. Во-первых, это -«колонна» и «башня»: «Он лёгкой походкой подошёл к высокой завешенной картине и сбросил полотно. Это был ряд картин одна над другой в форме высокой колонны, последняя вверху совсем круглая. На дубовой раме готическая вязь: «К великой Монаде»[66]. «Колонна» олицетворяет не только древо жизни, но и символизирует сферу познания. Обратим внимание, что композиция картины Ребиха разбита на несколько частей. Следовательно, «Колонна» имеет неустойчивый, разорванный или сломанный характер. «Сломанная колонна символизирует смерть. Если на ее вершине находится голова человека, то она олицетворяет предел либо границу»[67]. Завершение колонны у Ребиха выполнено в форме шара, которая, вероятно, и символизирует предел познания. Кроме того, грядущая болезнь художника, оказавшегося на грани жизни и смерти, как бы «предсказана» символическим сюжетом его

---

[64]«Третий вид – это истинное эго, называемое на Востоке словом, обозначающим «причинное тело», но в Трансгималайских школах его всегда называют «кармическим телом», что имеет тот же смысл. Ибо карма, или действие, - это причина, которая вызывает непрестанные повторные рождения, или «реинкарнации». Это не монада, и это не манас в собственном смысле этого слова; но оно неразрывно связано с ними и является составной частью монады и манаса в девакхане» (*Блаватская Е.П.* Об астральных двойниках, или доппельгенгерах // Lucifier. 1888. № 4. С. 24).

[65]*Форш О.Д.* Рыцарь из Нюренберга. С. 48.

[66] Там же. С. 21.

[67]*Вовк О.В.* Энциклопедия знаков и символов. М., 2007. С. 118.

полотна.[68]Название картины («К великой Монаде») также связано с областью познания: «согласно догматам эзотерическим, каждое космическое существо имеет свою индивидуальную монаду – активную духовную субстанцию. В ней в зародыше заключён индивид. План познания – предначертанная закономерность, изначально заданная Провидением, по которому Космическое Существо реализует процесс познания самого себя. Следование этому плану и составляет космическую карму»[69].Наряду с образом «колонны»к символике познания можноотнести и образ башни, в которую дважды входит Ребих. Первый раз – с группой посетителей, второй – с нюренбергским рыцарем. «Башня метафорически выражает идею крепости, незыблемости, однако основное ее значение связывается с идеей верха, который в символической картине мира отождествляется с духовным, небесным, близким Божественному. Кроме того, подобно лестнице, башня наделяется функцией связи между землей и небом»[70]. Герой, следуя за рыцарем, пытается познать эту «идею верха». В свою очередь рыцарь использует ключ (символ, достаточно прозрачный для прочтения), чтобы открыть башню. Отметим, что в «красном (шотландском) масонстве ключ имел первостепенное значение, символизирующее познание всех тайн бытия»[71]. Кроме того, архитектура башни выполнена не просто в округлой форме – она имеет пятиугольную форму и несколько раз упоминается в тексте как «Пятиугольная».

Необходимо пояснить, что в Германии Пятиугольные башни были распространены уже в XIII в. Достоверно известно, что одна из башен пятиугольной формы сохранилась в г. Нюренберге, и в ней проводились

---

[68]В дальнейшем образ «колонны» начал использоваться в масонской атрибутике. По этому поводу Е.П. Блаватская отмечала следующее: «Колонны, стоявшие при входе в храм Соломона и ставящиеся в современных масонских храмах. Их названия можно перевести как «утвердить» и «в силе», а иногда им придаётся смысл микрокосма и макрокосма — на вершине одной в виде шара изображается Земля, а на другой – звёздная сфера» (*Блаватская Е.П.* Что есть Истина?// Lucifer. № 6. Feb. 1888. С. 8).

[69]*Грицанов А.А.* Эзотеризм. Энциклопедия. Минск, 2002. С. 583.

[70]*Вовк О.В.* Энциклопедия знаков и символов. С. 54.

[71] Там же. С. 437.

страшные пытки. Она имеет название «Фюнфэктурм». Начиная с XI в., башня считается самым старым сохранившимся строением Нюрнберга и входит в архитектурный ансамбль Нюренбергского Замка. Тем не менее, в *РН* в форму данного сооружения вложен, прежде всего, символический смысл, т.к. крыша башни выполнена в форме пирамиды. Для эзотериков подобная геометрическая фигура имела многозначную символику.[72]Рыцарь насильно вводит Ребиха в башню, в символическом смысле это означает, что они нарушают границы запрещенного знания. Проклятый граф искушает героя «сорвать плод с дерева, познать раньше, чем познание будет выстрадано миром»[73].

Таким образом, одной из основных тем произведения является тема познания, решенная в символическом ключе. Но, наряду со включёнными в роман значимыми деталями, символистский уровень текста обогащён так называемым «чужим словом». В *РН* функцию «чужого слова» выполняют эпиграфы. Роман разделён на пять непронумерованных и не озаглавленных частей, к каждой из которых дан эпиграф. Следовательно, границей между смысловыми частями является графически выделенная цитата.

Первая цитата переводится с греческого следующим образом: «Небо вверху, Небо внизу»[74]. Её источником является Tabula smaragdina или «Изумрудная доска», чьё авторство приписывается легендарному родоначальнику оккультизма, герметизма и ряда других учений, Гермесу

---

[72]«Пирамида – символ иерархии, существующей во Вселенной. В любой области символ пирамиды может помочь перейти от низшего плана множественности и раздробленности к высшему плану единства. Считается, что посвященные избрали форму пирамиды для своих святилищ потому, что хотели, чтобы сходящиеся к вершине, устремляющиеся к Солнцу линии преподали человечеству урок единства. Пирамида представляет собой сочетание различных геометрических фигур, имеющих каждая свое собственное значение. Ее квадратное основание, в соответствии с общей символикой этой формы, символизирует землю. Вершина выступает в качестве образа центра, истока и завершения всех вещей. Треугольные грани пирамиды символизируют тройственную структуру мироздания. Таким образом, пирамида рассматривается как сооружение, олицетворяющее весь процесс творения» (*Рошаль В.* Энциклопедия символов. СПБ., 2008. С. 147).

[73]*Форш О.Д.* Рыцарь из Нюренберга. С. 30.

[74] Там же. С. 1.

Трисмегисту. Смысл процитированного изречения сводится к «аналогии двух вещей: того, что находится снизу, и того, что сверху». Егосемантика становится понятна в контексте «первой» и последней глав. Соположение символов отражено в таком предложении: «Они поднялись по ступеням, и схваченные временем люди не видели, как вечные звёзды на небе вызвали вечные звёзды из моря».[75]Круг смыкается: Вавилов предлагает Вере свою любовь, и девушка, первоначально очарованная Ребихом, в конечном счёте, уезжает с ним. В эзотерическом смысле в аналогии «верха и низа» подразумевается единство духа и тела: «И не прикрывая наготы, не имея стыда, отзовёмся на голос Его не двумя искажёнными криками – оскоплённого Духа и разнузданной плоти, а гармоничным созвучием. Ибо во всех мирах живые должны рождать только живых».[76] Таким образом, цитата из «Изумрудной скрижали» обыгрывается в двух смыслах: в предметно-конкретном и в высоком, символическом[77].

Следующим эпиграфом, на который следует обратить особенное внимание, является цитата из Вяч. Иванова: «И тайного познай из действий силу: /Меч жреческий - Любовь; Любовь - убийство./ «Отколе жертвами» - ТЫ и Я - отколе?/ Все - жрец и жертва. Все горит. Безмолвствуй».[78]Данный катрен является третьей частью стихотворения «Слоки» (1904), смысл которого сводится к познанию человеком самого себя и окружающей действительности: «Познай Рожденья таинство <…>. Познай себя, от Действия рождённый!»[79]Заявленная в романе тема жертвы и жреца напрямую связана с контекстом философских взглядов Вяч.Иванова на дионисийство и

---

[75] Там же. С. 18.

[76] Там же. С. 48.

[77]В 1899 г. Д. Мережковский записал в альбоме К.К. Случевского следующие строки: «Небо вверху, Небо – внизу. Звёзды вверху, звёзды – внизу. Всё, что вверху, всё и внизу, - Если поймёшь, - Благо тебе! (Надпись на волшебном амулете гностиков)». Позднее эта цитата вошла в его роман «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (1901) (Подробно см. : *Мережковский Д.С.* Воскресшие боги. Леонардо да Винчи». Пб., 1906. С. 676). Писатель открывал две бесконечности в мире, верхнюю и нижнюю, дух и плоть, которые, по его мнению, мистически тождественны.

[78]*Иванов В.И.* Прозрачность. Вторая книга лирики. М., 1904. С. 3.

[79]Там же. С. 3.

культ Диониса: «В рамках этого же антропологического подхода следует понять существенный элемент психологии дионисийской жертвы – раздвоение божества на жреца и жертву (появление разных ипостасей)».[80]Ребих желаетстать частью Бога, с которым художник и спорит, и одновременно стремится к нему. Это движение героя к свету: «Отец, я спускаюсь в ряды, начинаю восхождение сначала. Воду смиренно воспринимающую принимаю в мой огненный дух. Огнём и водою крещуся»[81]. Специалист по творчеству Вяч. Иванова Филипп Вестбрук подробно комментирует момент единства жертвы, жреца и божества: «Отождествление божества и жертвы – антропологическая концепция, но может быть основана и на идеях Ницше. Именно он считал трагических героев масками самого страдающего божества».[82]

Таким образом, с одной стороны, автор романа, в некотором смысле, опровергает учение Ницше о Сверхчеловеке, с другой стороны, ставит вопрос о примирении человека с Богом. Связь романа с фигурой Вяч. Иванова знаменательна. Вспомним, что в ранее приведённом письме О. Форш к Анне Минцловой имя этого писателя имело первостепенное значение. Кроме того, данный документ интересен во многих аспектах. Во-первых, его содержание открывает путь для исследования творческих связей между двумя известными литераторами и, возможно, - взаимного влияния друг на друга. Во-вторых, трагическое событие, упомянутое автором письма (смерть супруги Вяч. Иванова – Л.Д. Зиновьевой-Аннибал), «уточняет» крайнюю дату создания *РН* (не позднее осени 1907 г.). В-третьих, содержание письма буквально наполнено теософскими терминами и понятиями: «око огневое (огненное)», «Высшее Познанье», «Великая Жертва», «Великое Излияние» и др. Как следует из этого письма, для О. Форш фигура поэта была не просто знаковой. Она причисляла его к разряду

[80]*Вестбрук Ф.*Дионис и дионисийская трагедия. Вячеслав Иванов: филологические и философские идеи о дионисийстве. Амстердам. 2007. С. 161.

[81]*Форш О.Д.* Рыцарь из Нюренберга. С. 27.

[82]*Вестбрук Ф.*С. 140.

Избранных, готовых возглавить «духовную эволюцию России». Неудивительно, что философская база романа осложнена использованием концепций Вяч. Иванова, основанных на переосмыслении наследия Ницше. И если рассматривать *РН* в данном контексте, то можно сделать вывод о том, что дионисийское начало, символизирующее творчество, воплощено в главном герое произведения – художнике Ребихе. По сути, его восхождение к Отцу повторяет модель восхождения человека к Богу в системе философских идей Вяч. Иванова: «Дионисизм означает свидетельство восхождения человека-творца к Богу в ответ на Его нисхождение к человеку.[83]

С точки зрения поэта, Дионис не может обойтись без своей царицы, своей вечной спутницы: «В культе и мифе образ Диониса дополняется женским Божеством, воплощением земного начала. Она обозначается как «дионисова сопрестольница»[84]. Следовательно, подобный «тезис» может быть применим к отношениям Ребиха и Марьи Ивановны, воплощающей в себе духовные начала и символизирующей Матерь-Землю. Следовательно, в художественной концепции произведения две пары религиозно-мистических образов-символов («Дионис – его царица» и Иисус Христос – Дева Мария) функционально проецированы на двух героев:Ребиха и Марью Ивановну.

Таким образом, эзотерическая основа рассматриваемого произведения была сформирована под влиянием комплекса различных философских доктрин начала XX века. В первую очередь, это влияние теософии. В сюжете романа чётко показан процесс просветления героя и познания им Истины. В антропософском же смысле Ребих познаёт себя, свою тёмную сторону, унаследованную им из прошлой жизни. В связи с этим нюренбергский рыцарь является прежним воплощениемдуши Ребиха и, одновременно, его двойником, кармической половиной. В романе мотив двойничества может быть также обоснован антропософской концепцией «эфирного двойника». Р. Штайнер утверждал: «В человеке таится существо, стоящее заботливо у

[83]*Степун Ф.А.* Вячеслав Иванов // Совр. зап. Париж. 1935. № 62. С. 234.
[84]*Вестбрук Ф.* Дионис и дионисийская трагедия. С. 156.

пограничной черты… <…> при вступлении его сознания в сверхчувственный мир. Это таящееся в человеке духовное существо, которое есть он сам, но которое он не может познать обыкновенным сознанием подобно тому, как глаз не может видеть самого себя, есть «Страж Порога» духовного мира. <… > Он облечен во все то, что пробуждает в нас не только заботу и печаль, но часто отвращение и ужас. Он облечен в наши пороки. Мы сгораем от стыда, взглянув на то, чем мы являемся и во что облачен Страж Порога… Это наш двойник. <… > Встреча с ним есть встреча с самим собой и, тем не менее, в действительности это встреча с другим существом духовного мира».[85]Данная цитата может быть проиллюстрирована встречей Ребиха с его «эфирным двойником» (которых, согласно Р.Штайнеру, могло быть несколько)– нюренбергским рыцарем. В конечном счёте, герой побеждает его любовью и тем самым спасает свою душу.

Другие факты присутствия антропософского учения в философской основе романа могут быть выявлены в таком символическом моменте, как «крещение Огнём» проходящего инициацию. В данном случае избранным считается главный герой. Архимандрит Рафаил (Карелин) доказывал, что философская система Р.Штайнера была сформирована на основе учения манихеев, в котором «утверждается, что в мире постоянно идет борьба добра и зла. Добро отождествляется со светом и огнем, зло же – с мраком и темнотой. Ормузд и Ариман – это два полюса персидской религии, религии Заратустры, маздеизма. Это персидское поклонение солнцу подхватил Штайнер, для него образ Христа слился с образом Ормузда, со световым началом. Ормузд побеждает Аримана, так что пришествие Христа означает для Штайнера пришествие солнечного эона, изгнание из мира тьмы и мрака, вечный праздник солнца»[86].Неслучайно Ребих так боится тьмы и ночи: «Зачем потушили угли…ночь ползёт, скупая, бесконечная ночь… вон, вон

[85]*Штайнер Р.* Как достигнуть познания высших миров. Берлин. 1914. С. 344.
[86]*Архимандрит Рафаил (Карелин*). Христианство и модернизм. М., 1999. С. 544.

отсюда!...»[87]. Напротив, художник постоянно упоминает о «человеке-солнце и о священном Огне и Свете». Сквозные символы (Роза и Крест) также присутствуют в тексте. Как известно, основатель Гётенаума не скрывал и не опровергал влияния на собственную доктрину учения розенкрейцеров. Возникают закономерные вопросы: в каком соотношении в романе О. Форш находятся элементы теософии и антропософии и какова степень её причастности к обоим учениям? Эти вопросы ещё нуждаются в дальнейшем исследовании.

Сохранился единственный отзыв на это произведение, принадлежащий К.Д. Кудрявцеву – соратнику А.Каменской в теософских кругах. Он был опубликован в ж. «Вестник теософии», в котором периодически выходили рассказы писательницы: «За яркими колоритными штрихами образногорассказа скрывается глубокая мысль. Стремление к знанию, как крупная сила, создает вокруг себя холод и пустоту одиночества. Лишь в союзе Разума с Любовью достигается могучая Гармония и полнота бытия. Женщина призвана своим сердцем растворять жестокость мужчины. Лишь в союзе духа с плотью возможно гармоничное созвучие и расцвет двух как бы противоположных начал в одно нерасторжимое райское целое. Цель жизни познается страданием. Вот основные мысли, вложенные автором в его рассказ, но, за обилием символов, понимание их требует от читателя значительной подготовки и знакомства с оккультизмом. Рассказ написан под гнётом тяжелого чувства, кошмар болезненного воображения и реализма сквозит в некоторых сценах, нарушая цельность впечатления от этого литературного произведения. Рассказ задуман красиво и обработан с любовью в стиле современного импрессионизма»[88].

Обратим внимание на три важных момента: во-первых, рецензент называет произведение «рассказом», во-вторых, он комментирует только его внешние события, то есть касается лишь его фабульного ряда, не уделяя внимание внутреннему, эзотерическому сюжету; в-третьих, автор отзыва не раскрывает значение «обилия символов», о которых упоминает в своей работе. Всё это говорит о том, что рецензия написана «посвящённым» для

---

[87] *Форш О.Д.* Рыцарь из Нюренберга. С. 44.

[88] *Кудрявцев К.* Отзывы о книгах // Вестник теософии. 1908. № 5-6. С. 100.

«посвящённых» и что анализ *РН* должен проводиться в его мистико-символическом контексте.

Итак, роман О. Форш «Рыцарь из Нюренберга» явился её первым мистическим (равно как и символическим) произведением, произведением значительным, в первую очередь, для самой писательницы. Неслучайно на обложке уцелевшего издания она сделала следующую дарственную надпись: «Дорогому другу Илье Александровичу Груздеву – Через 25 лет в день появления этой плохо написанной, но мне милой книжки. Она была – ПЕРВАЯ из десяти последовавших (нет 11-ти) <…> Вот! Мой двадцатилетний + пять = 25 летний стаж. В неразвернутом виде все они в Рыцаре. Значит, мне положено было так писать, как писала»[89]. Следовательно, и спустя много лет, автор подчёркивала влияние первого романа на своё последующее творчество. В первую очередь, это воздействие касается развёрнутого в поздних романах эзотерического круга тем и проблем, преемственно восходящих к «Рыцарю из Нюренберга».

1.2. На пути к большой форме: «Дети Земли»

После неудачной публикации романа «Рыцарь из Нюренберга» (1908) писательница начала сотрудничать с киевским журналом «Утро жизни», просуществовавшим всего год. Именно в нём О. Форш впервые выступила в качестве литературного критика: «в библиографическом отделе появилась доброжелательная рецензия на две книги А.Ремизова для детей – «Посолонь» и «Морщинка» («Утро жизни», Киев.1908. №1. С.57-58)».[90] После разрыва с «Вестником теософии» автор стала работать в редакции ж. «Русская мысль». В период с 1908 г. по 1913 г. в нём было опубликовано шесть рассказов писательницы. В это время она задумала Большое произведение - «Дети

[89] *Форш О.*Д. Дарственная надпись И.А. Груздеву // Бердичевский Я.Д.Библиофилы России. Из блокнота книжного старателя. Рассказ-инскрипт Ольги Форш. М., 2010. С. 333.

[90] *Тамарченко А.В.*Ольга Форш. Жизнь, личность,творчество. С. 31.

Земли»[91]. Замысел был осуществлен лишь отчасти. В дальнейшем начальная глава романа стала перепечатываться как самостоятельный большой рассказ «Богдан Суховской». В нем были намечены ранние этапы формирования героя (его уход от людей, находящихся на грани распада личности, к «Матери-земле»).

Фабула рассказа такова. Богдан растет диким и непослушным барчуком, над которым издевается старший брат. Духовную поддержку герой получает от отца Макария, в разговорах с которым упоминается Исаак Сирин, один из авторов «Добротолюбия», чьё имя неоднократно будет фигурировать в следующем романе О. Форш – «Оглашенные». Когда умирает отец, братья пускаются «во все тяжкие». После очередного разгула молодой барин убивает старшего брата. Впоследствии Суховской уезжает из поместья в город и поселяется у няни Аполинарии Львовны. Современный мир чужд и неприятен герою, к тому же у него отсутствует какой-либо интерес к жизни вообще, и он начинает задумываться о самоубийстве. Внезапно ему попадается на глаза «книжка французского писателя, взявшего себе псевдоним пифагорейца Алкмеона»[92]. Молодой человек решает узнать, истинны ли вещи, описанные в данной книге, и отправляется в Париж, где и знакомится с её автором, знаменитостью и кумиром современной молодёжи. Подобно герою первого романа О. Форш, Богдан стремится познать запретную область гностики: «Я молод, здоров, я свободен, и так вышло, что ничто на земле, кроме вашего знания, для меня не имеет соблазна»[93]. Писатель принимает героя и открывает ему секрет, что он является магом. Богдан становится его учеником. Суховской собирает для своего учителя сведения о жителях своего города, анкетируя и заполняя графы специальной эзотерической таблицы. В скором времени герой разочаровывается в Алкмеоне, по сути, оказавшемся корыстолюбцем и шарлатаном. Богдана посещают страшные мысли: «Куда меня приведёт Алкмеон? Кто стоит за

[91]*Форш О.Д.* Дети Земли // Рус. мысль. 1910. № 2. С. 14-64.
[92]*Форш О.Д.* Дети Земли // Рус. мысль. 1910. № 8. С. 15.
[93]Там же. С. 25.

ним дальше? – с испугом шептал он»[94]. Оказалось, что за маской добродушного всеведущего мага скрывался циничный и расчетливый делец. «Бога своего толпа не узнала только потому, что он не надел заранее приготовленных для него одеяний»[95], – равнодушно произносит магистр магии, предварительно напудрившись и приготовившись к лекции с «экзальтированными дамами». Накануне полнолуния Богдан убегает от учителя в рощу, переходящую в лес. Смысл названия «Дети Земли» проясняется в последних абзацах рассказа: «Богдан лёг заснуть под громадною елью. Ель укрыла его, спустив ниже ветви, мягкий мох подостлался зелёной периной, и шальная, блудливая белочка, обманувшись его неподвижностью, согреваясь и грея сама, невзначай прикорнула к Богдану. А Богдан позабыл Алкмеона, позабыл перевод по ту сторону бытия, упражнения в безвоздушных пространствах, холод жизни, тоску… Мать взяла к себе сына, скрыла. И он затих у неё, будто в чистой кроватке в канун троицына дня, когда от изголовья цветы и берёзки прогоняли всё страшное, когда душистый томительный аир своим божьим ладаном обволакивал, умягчал тихий сон»[96].

В рассказе интересным представляется образ Алкмеона. Рассмотрим его. Во-первых, произведение, безусловно, создано под впечатлением от поездок писательницы 1907 г. в Мюнхен и Париж, где проходили первые теософские съезды. Как известно, на одном из них присутствовал Папюс. Герой рассказа «Дети Земли», французский маг, также читал лекции в Париже. Кроме того, Алкмеон упоминает, что он – автор «Книги о числах». В рассказе «Дети Земли» большое место занимает художественное отображение мистического значения чисел. Вспомним, что практически схоже звучащее название имеет книга Папюса – «Наука о числах», в содержание которой входит толкование символики числовых обозначений [97].

---

[94]Там же. С. 40.
[95] Там же. С. 35.
[96] Там же. С. 57.
[97]*Папюс*. Наука о числах. М., 1999. - 384 с.

Герой рассказа О. Форш – Дюмениль – выбирает себе псевдоним античного врача и эзотерика Алкмеона Кротонского. Как известно, Винсент Анкосс позаимствовал свой псевдоним, также обозначающий понятие «врач», из «Нуктемерона Аполлония Тианского» Элифаса Леви. Герой О. Форш – профессионал по составлению т.н. «сводных таблиц». Он просит Богдана составить досье на всех известных жителей его города, в которое должны быть включены личные данные (год, место рождения и т.д.). Во многих трудах Папюса также присутствуют подобные «сводные таблицы», в которых выведены закономерности зависимости внешности человека от дня недели и расположения планет. Таким образом, можно сделать вывод, что сложный образ Алкмеона-Дюмениля имел реального прототипа – известного мистика Папюса[98].

Как и для «Рыцаря из Нюренберга», для этого произведения характерен символический параллелизм, основанный на антиномиях Добра и зла, знания и невежества. Богдан побеждал своего брата-антипода, олицетворяющего «животное существование», определённую хтоническую стихийность, иначе – хаос. (Ср.: в картине мира теософов Тифон, символизирующий «незнание» и дикость, иначе – противоположность Логоса). И, вместе с тем, герой как бы выходил на новый уровень собственного бытия. Преодолевая свой «стихийный» характер, он учился и обретал Познание. В этой связи лейтмотивы обоих произведений связаны с постоянной борьбой в человеке светлого начала с его тёмной стороной: Ребих побеждал Рыцаря, Суховской – своего брата. Наиболее полной метафорой перерождения героя в обоих романах является постоянная аллюзия на образ Врубеля и на его картину

[98]Начиная с рассказа «Богдан Суховской» в творчестве О. Форш начинает иметь важное значение лейтмотив духовного наставника героя. В жизни самой писательницы существенную роль сыграли два учителя, - П.П. Чистяков и Папюс. Как оказалось, первый также имел экстрасенсорные способности. Образы этих учителей запечатлены в произведениях О. Форш разных годов, включая последний неоконченный рассказ «История моей подруги». В монографии А.В. Тамарченко представлен краткий пересказ этого произведения (Подробно см.: *Тамарченко А.В*. Ольга Форш. М., Л. 1966. С. 42).

«Демон». В системе символических соответствий произведений мифологический образ «падшего ангела» представлен динамически.

Если рассматривать внутренний план сюжета с позиций космогонических легенд, то убийства своих двойников (родных братьев) главными героями произведений можно трактовать как избавление мира от сатанинских сил. Перед тем как сойтись в схватке с инфернальным рыцарем, Ребих смотрит на себя в зеркало. Богдан тоже проводит определённые символические действия. По сути, это - традиционные древние сакральные обряды: зло как бы смотрит на себя своими глазами, тем самым уничтожая свою суть. В этой связи «зеркало» (читай – вода) является символом мира, возникшего из водной стихии. Несомненно, автору были знакомы мифы и апокрифы о борьбе космогонических сил: неслучайно Богдан убивает своего брата при помощи «удушения». Женское же начало оказывается «утешительницей духа» и спасительницей героя. Для Ребиха это – экономка Марья Ивановна, женщина-мать – прообраз Девы Марии, для Богдана – няня, а затем Природа-Мать, Земля. Отсюда – первоначальное название: «Дети Земли».

Таким образом, «Богдан Суховской» (фактически начало неоконченного романа «Дети Земли») и роман «Рыцарь из Нюренберга» явились первыми крупными художественными выражениями гносеологических и метафизических представлений О. Форш, почерпнутых ею из теософии и антропософии. В «Богдане Суховском» эзотерический вектор направленности её творчества несколько смещается в сторону мистического «пантеизма». С одной стороны, это было связано с охлаждением автора к российским адептам теософии, по мнению О. Форш, вульгарно и узко трактовавшим учение Е. Блаватской. Неслучайно в 1909 г. писательница вышла из состава редакции «Вестника теософии». Отчасти это можно объяснить и её переездом в столицу, сближением с кругом

петербургских литераторов. Известны её письма И. Анненскому[99], датированные 1909 г., а в 1911 г.она лично знакомится с А. Блоком, неоднократно посещает «Башню» Вяч. Иванова.

1.3. Утраченный роман О. Форш «Оглашенные». В поисках истины

Роман «Оглашенные» был создан О. Форш в период 1912-1919 г., но остался неопубликованным. А.В. Тамарченкоуказывает в качестве времени появления замысла романа 1912 год: «Замысел «Оглашенных» возник ещё в 1912 г., вскоре после того, как стало ясно, что «Дети Земли» не будут иметь продолжения»[100].

В личном архиве писательницы, хранящемся в Рукописном Отделе ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, сохранились материалы, связанные с работой над этим романом. По своему составу они представляют собой планы к задуманному произведению и варианты отдельных глав. Это – рукописи и машинопись с авторской правкой. Все эти материалы находятся в архивной единице «Архив Ольги Дмитриевны Форш. Ф.732. Дело №78. Оп. 1. Роман «Оглашенные»»[101].

Общий объём сохранившихся рукописей составляет 145 листов. В настоящее время имеются: 1.Опубликованные фрагменты произведения, изданные в сборнике «Скифы» под названием «В монастыре». Пролог к роману «Оглашенные»[102]; рассказы, созданные на основе переработанных

---

[99]Письмо О. Форш И.Анненскому от 23 августа 1909 г.: «Но вот когда я рядом с иным Вашим сонетом припоминаю, как сквозь эту самую душу преломлен Достоевский (именно он, это знаменательно!), то становится мне несколько жутко. Так велика неслиянная двойственность Духа! И вместе с Вами <...> мучительно спрашиваю: «Который?» [«Который?» - одноименное стихотворение И. Анненского – *А.Ч.*] (Подробно см.: *Козлов М.В*. А. Блок и И. Анненский (к вопросу об идейно-творческих контактах) // Вопр. рус. лит. Львов. 1980. № 1 (35). С. 50-57).

[100]*Тамарченко А.В.* Ольга Форш. Жизнь, личность, творчество. С. 96.

[101]*Форш О.Д*. Оглашенные // РО ИРЛИ. Ф. 732. Оп. 1. Ед. хр. 1. – 145 Л. Далее архивные материалы романа «Оглашенные» цитируются в тексте диссертации с указанием номера листа.

[102]*Форш О.Д.* «Пролог (к роману «Оглашенные»)» // Скифы. СПб., 1916. С. 120 – 139.

материалов романа («Африканский брат»[103]), и пьеса «Равви» (1922 г.)[104] 2. Архивные материалы, состоящие из планов романа и черновых отдельных глав, их вариантов и отрывков. На основе имеющихся источников попробуем выявить параметры фабулы, сюжета и идейно-художественной композиции утраченного произведения.

Для начала обратимся к анализу планов романа «Оглашенные». При исследовании рукописей было выявлено 8 вариантов плана произведения. Рассмотрим каждый из них.

Первый вариант плана был обнаружен на листах 115–116. Этот недатированный вариант плана написан на листе бумаги примерного формата А 4.

Текст этого плана таков: «*Базиль (Гурий):* обитель. Рис<овальная> школа. Дальтонизм. Прозрение. Уход. *Катя Граун*: детство. Левонька <Меловой>. В деревне (нрзб). Брак с Левонькой (у обоих быт). *Левонька Меловой:* Детство (Рай и Эдем). Катя Граун. Книга Иова. [Крым]. *Иринарх*: [Владыко]. Гельбах – своя работа. В.Соловьёв – Владыко. Сила. Крым. *Калерия*: чудо и нелюбовь? Встреча с Ирин<архом>. *Пассифлора*: Евм<еньич>. Васюта. Гельбах. Щелк<анов> (Л. 115–116).

Данный план условно можно обозначить как «предварительный план». Основаниями такого определения явились нерасчленённая на главы структура плана, ранние варианты имён героев и др. Но более убедительным фактом является следующая запись, сделанная автором поверх этого варианта плана: «Примерный план» (Л. 115).

Данный «предварительный план» представляет собой межжанровое образование: с одной стороны, это план романа, на что указано самим автором. Во-вторых, он является т.н. формуляром романа – предварительным списком действующих лиц, с частичным включением в него краткого указания на их биографические данные.

---

[103] *Форш О.Д.* Африканский брат // Красная новь. М., 1922. С. 94 – 102.
[104] *Форш О.Д.* Равви. Берлин, 1922. – 78 с.

Как видно из составленного плана-формуляра романа, автором было намечено пять основных действующих лиц: Гурий, Меловой, Катя Граун, Доброхотов и Калерия (в дальнейшем Нина Александровна, супруга врача Ильи Петровича). Следует заметить, что, согласно этому плану, пастор Гельбах находился в числе второстепенных героев. Ранние имена персонажей (Базиль, Калерия), заключительная часть романа («Пассифлора») являются подтверждением того, что данный план-формуляр являлся более ранним по сравнению с остальными планами романа. По сути, это – «протоплан».

Следует заметить, что не было обнаружено сохранившихся глав, соответствующих этому «предварительному плану»; возможно, это связано с отсутствием деления его на главы и невыявленностью из круга основных персонажей главного героя. В связи с чем далее он будет именоваться не первым, а «предварительным планом» задуманного произведения.

Первый, недатированный, вариант плана написан на листе бумаги примерного формата А 5. Его условно можно обозначить как «первоначальный». Основаниями такого названия являются его четырёхчастная структура, ранние варианты имён героев и др.

Текст «первоначального» плана таков: «*Часть первая*: 1. Обитель. 2. Ночью. 3. Уход. *Часть вторая*: 1. Школа (Феденко). 2. Меловой. 3. Озеро. 4. Кладбище. 5. Катя Тарутина. 6. Два брата (Владыко). 7. Пикник. 8. У Васюты. 9. Пастор Гельбах. 10. Книга Иова. *Часть третья*: 1. В вагоне (Иринарх). 2. Терраса. 3. Калерия. 4. Дело Ято (Разговор Гурия с Иринархом). 5. Угловая (Щелканов). 6. Крым. Ночь в горах. 7. Два письма. *Часть четвёртая*. 1. Катя. Онгруаз. 2. Нюренберг. Письмо Гурия. 3. Мужики. 4. Катя. Гурий. 5. Афр<иканский>брат. 6. Финкельберг. 7. Щелканов (Чумло). 8. Герман Гельбах. 9. qoll ili Qiuli.10.*Пассифлора»* (Л. 145).

Согласно данному плану, произведение должно было состоять из 30 глав. Как видно из композиции плана, главы были расположены в нём

неравномерно. Первая часть состоит из 3-х глав и целиком посвящена фигуре послушника Гурия. Вторую часть «занимают» 10-ть глав. Третья часть состоит из 7-ми глав, и четвёртая – из 10-ти.

Важным моментом, на который стоит обратить внимание, является сделанная О.Форш отсылка к её ранним произведениям: вторая глава четвёртой части называется «Нюренберг. Письмо Гурия», а десятая глава – «Пассифлора». Эти названия практически в точности совпадают с названиями ранних, по сути, манифестных произведений автора – «Рыцарь из Нюренберга» и «Пассифлора»[105]. Неслучайно в адресованной И.А. Груздеву дарственной надписи к роману «Рыцарь из Нюренберга» писательница утверждала, что «в неразвернутом виде все они [последовавшие одиннадцать книг – *А.Ч.*] в Рыцаре. Значит, мне положено было так писать, как писала»[106].

«Первоначальный» план фиксирует задуманную автором топографию романа. Так, названия трёх глав первой части говорят о местах пребывания одного из героев – послушника Гурия. В прологе романа – предполагалось рассказать о его жизни в монастыре («1.Обитель»), о размышлениях Гурия о своей судьбе («2. Ночью») и о его решении покинуть монастырь («3. Уход»). Главы второй части названы по именам основных героев. Вероятно, целью автора было подчеркнуть значимость этих персонажей – неслучайно названия глав являются, по сути, номинативными конструкциями. Третья и четвёртая части должны были быть посвящены изображению передвижений героев из одного места в другое («6. Крым». «1. Онгруаз». «2. Нюренберг». «6. Финкельберг»). Вероятно, автор предполагала представить широкую панораму движения героев в пространстве, для самой писательницы имеющем символический смысл.

От этапа реализации «первоначального» плана сохранились лишь завершенная первая глава третьей части («В вагоне») и неоконченные главы

---

[105] Герои данных произведений(художники) преодолевают границы стереотипного мышления и получают духовное развитие как награду за преодоление своих заблуждений.

[106] *Форш О.Д.* Дарственная надпись И.А. Груздеву // Бердичевский Я.Д.Библиофилы России. Из блокнота книжного старателя. Рассказ-инскрипт Ольги Форш. М., 2010. С. 333.

первой и четвёртой частей («Книга Иова» и «Герман Гельбах»). В настоящее время нет возможности утверждать, что все 30 глав были реально написаны.

Второй недатированный вариант плана состоит из пяти глав, пронумерованных римскими цифрами. Их порядок обрывается на номере «4». Этот вариант плана таков: «Глава I. Обитель. Гурий. Глава II. Уход из обители. Глава III. На хуторе. Смерть Феденко. Глава IV. Базиль позирует. Объяснения Кати и Мелового» (Л. 31).

Нетрудно заметить, что содержание первой, второй и третьей глав «первоначального» плана было объединено и изложено в двух главах «второго», а события, связанные со смертью Феденко и посещением Меловым и Катей хутора Васюты, явились фабульной основой одной третьей главы («Глава III. На хуторе. Смерть Феденко»). Также стоит обратить внимание на тот факт, что послушник Гурий назван здесь именем Базиль.

От этапа реализации этого варианта плана сохранился фрагмент четвёртой главы «Базиль позирует. Объяснения Кати и Мелового» (Л. 122) в виде машинописи на половине листа бумаги формата А4. Данный вариант плана романа оканчивается на четвёртой главе без какого-либо пояснения к ней.

На Л. 138 был обнаружен «третий» план произведения. В нём нумерация глав начинается с главы № V и заканчивается № XII. Его содержание таково: «V. Врач, Калерия и Доброхотов.VI. В угловой у Евменьича. Щелканов и Сильвестр (картина).VII. Сильвестр и Таня.VIII. Объяснение Калерии с Иринархом.IX. Иринарх в деревне. X. В Крыму: Сильвестр, Таня и Калерия.XI.[Смерть Калерии]. Возвращение Сильвестра (преображённый человек), арест Щелканова, видение Пассифлоры. XII. Ужин у Евменьича» (Л. 138). От материализации этого варианта плана в виде текста сохранилась девятая глава «Иринарх в деревне».

Можно предположить, что «третий» вариант является продолжением «второго». Исходя из характера нумерации глав, обозначим данный объединённый вариант плана условным термином «римский». В нём

представлены альтернативные имена героев: Сильвестр (Гурий), Таня (Катя Граун). В количественном соотношении «римский» план существенно короче первого. Он состоит из 12-ти глав, из него исключены «эпистолярные» главы («2. Нюренберг. Письмо Гурия» и «7. Два письма»). Отметим, что именно они отсутствуют в составе сохранившихся рукописных текстов глав. Кроме того, в «римском» варианте плана отсутствуют названия глав, которые связаны с одним из главных героев, а именно – с пастором Гельбахом.

Предположим, что и «первоначальный», и «римский» являются ранними вариантами плана задуманного романа. Неслучайно, они как бы «вытекают» из «предварительного плана».

Следующий вариант плана находится на Л.66 комплекса архивных материалов романа. Порядок глав здесь начинается с № 6: «6. Н.А. с Ильёй. 7. Н.А. с Иринархом. 8. В угловой. 9. Поездка на лодке. 10. Гурий Иванович. 11. Картина. 12. Разговор с Таней. 13. Рассказ Н.А. 14. Иринарх едет в Крым (ночь, Надя). 15. В Крыму (смерть Нины). 16. Женитьба Гурия и Тани. 17. Пауза Гельбаха. 18. Пассифлора» (Л. 66).

Тексты глав, перечисленных в этом варианте плана, в личном архиве писательницы не сохранились. Вероятно, в данном, «промежуточном» плане основное внимание автора было направлено на раскрытие перипетий любовного треугольника: врач Илья Петрович, его жена Нина Александровна (Н.А.) и их друг Иринарх Доброхотов. Названия шести из тринадцати глав посвящены взаимоотношениям этих трёх героев. Кроме того, в перспективе автором планировалось изображение свадьбы Гурия и Тани (Кати Граун).

Следует подчеркнуть, что во всех проанализированных вариантах плана неизменным остаётся символический образ цветка «пассифлоры». Его название присутствует во всех трёх рассмотренных вариантах плана. «Пассифлорой» названа последняя глава в «первоначальном» и «промежуточном» планах. В «римском» варианте плана имя этого цветка представлено в предпоследней главе. Данный факт может являться

основанием для определения рассмотренных планов как ранних, так как в «пятом» и «шестом» вариантах название цветка отсутствует.

«Пятый» вариант плана состоит из перечня одиннадцати глав: «1) В пути. 2) Терраса. 3) Письмо Гельбаха. 4) Озеро. 5) Крым. 6) Онгруаз (Катя Тар. Письмо Гурия). 7) Мужики. 8) Меловой (Книга Иова). 9) Африканский брат. 10) Герман Гельбах. 11) Эпилог. Гурий, Катя, Щелканов, Васюта» (Л. 82). Над планом обозначен подзаголовок: «Часть вторая».

Из «части второй» этого варианта плана в архиве автора сохранились тексты следующих глав романа: «1. В пути» (исправлена на № 7), «2. Терраса» (глава существует в виде разрозненных тетрадных листов), «Письмо Гельбаха» (не пронумерованная, но, согласно плану, обозначена как «3. Письмо Гельбаха»), «7. Мужики» (в тетрадных листах эта глава названа так: «Катя Граун и мужики». Нет достаточных оснований считать взаимную соотнесённость этих глав между собой последовательной. Далее следуют: «8. Книга Иова» (в тетрадных листах глава не пронумерована, но обозначена так: «О Книге Иова»), «9. Африканский брат». От последней главысохранился лишь фрагмент со следующей надписью на верхнем поле листа: «Африк<анский> брат. Конец».После неё идёт глава: «10. Герман Гельбах» (текст последней главы существует в двух вариантах – фрагмент «Стефан Гельбах» и «Герман Гельбах. Конфирмация»).

Необходимо отметить, что поверх данного плана красными чернилами рукой О. Форш твёрдо и разборчиво сделана следующая надпись: «Оглашенные» – роман в 12 главах» (Л. 82).

По сравнению с основным потускневшим текстом эта поздняя надпись выглядит более отчётливой. Можно предположить, что не только план, но и «окончательный» вариант романа был первоначально задуман в двенадцати главах. Неслучайно был обнаружен «шестой» вариант плана, представленный в виде именно 12-ти глав: «Глава I. Монастырь. 2. Уход. 3. Школа. 4. Озеро. 5. Меловой. 6. Катя Граун. 7. Кладбище. 8. Пикник. 9.

Первая встреча Г<урия> с Д<оброхотовым>. 10. Книга Иова. 11. Вторая пауза Гельбаха. 12. Добротолюбие» (Л. 60).

От реализации данного варианта плана сохранился текст двух глав: «I. Монастырь», «9. Первая встреча Г<урия> с Д<оброхотовым>».

Предположим, что «пятый» и «шестой» варианты плана более поздние, чем варианты, рассмотренные ранее. Основанием для такого суждения является то, что в них уже определены окончательные имена главных героев (Гурий, Катя Граун, Герман Гельбах и др.), фигурирующие как в черновых автографах, так и в беловом автографе (машинописные листы пролога, в дальнейшем опубликованного отдельно в сборнике «Скифы»: См.: А. Терек (О.Д. Форш). Пролог (к роману «Оглашенные» // Скифы. 1917 – 1918. № 1. С. 120-139). Следует подчеркнуть, что главы, посвящённые поездкам героев в Крым и в Нюренберг, и главы, названные именами новых персонажей (как, например, «Два брата (Владыка)», в рукописи романа отсутствуют. В связи с чем можно сделать предположение о том, что в дальнейшем автор исключила их из сюжета. Кроме того, был обнаружен «седьмой» (по счёту) вариант плана романа: «Пролог. Часть первая: 1. В монастыре. 2. Смерть Феденки. 3. Озеро. 4. Меловой и Катя. 5. Иринарх, Владыко, Гельбах. 6. У Васюты на хуторе. Часть вторая: 1. Катя в Риме. 2. Гурий Вас. (Крым). 3. Смерть В. Падение Т. 4. Имяславие, дело п<астора> Ято. 5. У Гельбаха. 6. В деревне. Эпилог»(Л.31). От текста, созданного на основе этого варианта, сохранились первая («В монастыре»), вторая («Смерть Феденки»), четвёртая («Меловой и Катя») и шестая («У Васюты на хуторе») главы первой части, а также первая («Катя в Риме») и пятая («У Гельбаха») главы второй части. Четвёртая глава («Имяславие, дело п<астора> Ято») сохранилась в форме конспекта проповедей и изложения учения пастора Ято.

Важно заметить, что содержание первых трёх глав «первоначального» варианта плана умещено в одну главу («В монастыре»). Кроме того, в данный вариант автором включены главы, в которых действие происходит в Риме и в Крыму. Глава «Катя в Риме» – самая большая из представленных.

Её текст занимает полностью заполненную восемнадцатистраничную тонкую тетрадь. Следует добавить, что по сравнению с другими шестью вариантами в структуре седьмого варианта плана выделены пролог и эпилог. Кроме того, в нём выражен принцип определенной симметрии: так, место действия в последних главах обеих частей обозначено как «деревня» (или как «хутор Васюты», расположенный в том же самом поселении). Заключительные главы предваряют предпоследние, в которых упоминается имя пастора Гельбаха. Своеобразным композиционным обрамлением этого варианта плана являются главы, названия которых связаны с мотивом гибели героев («2. Смерть Феденки» и «3. Смерть В. Падение Т.»). Интересно, что и в первых главах двух частей можно заметить т.н. ситуацию тождества: Гурий изначально находится в чужом для него месте, в среде духовно далеких от него людей («В монастыре»), Катя путешествует по Риму, также чужому для неё городу.

Поскольку события начальных глав первой части «шестого» варианта плана (изображение монашеского быта и ухода Гурия из скита) описаны в одной первой главе («В монастыре»), можно предположить, что седьмой план является более поздним по отношению к «шестому» и, следовательно, к остальным вариантам плана. Кроме того, в дальнейшем первая глава («В монастыре»), имеющая то же название, что и глава седьмого варианта плана, была опубликована в ж. «Скифы». Более того, по сравнению с предыдущими вариантами плана романа в «седьмом» варианте сохранено большее количество глав (7 из 12). Всё это позволяет заключить, что «седьмой» вариант является относительно «окончательным» планом романа «Оглашенные».

Тем не менее, немаловажной трудностью становится выявление в подлинном смысле «окончательного» варианта плана произведения. Во-первых, отсутствует датировка написания самих планов. Во-вторых, не сохранился текст финальной главы романа в любом её виде. В связи с чем попробуем проанализировать соотнесенность уцелевших глав пятого,

шестого и седьмого вариантов, как предположительно более поздних, с последовательностью их соответствия фабуле произведения.

В центре сюжета первой главы («Монастырь») находится образ послушника Гурия. Автор рассказывает о внутренних переживаниях героя, о его взаимоотношениях с другими священнослужителями и с наставником-отцом Павлином. Гурий предстаёт как творческая личность, находящаяся в поиске своего жизненного пути. Автор подробно описывает сомнения героя относительно его пребывания в скиту. Кроме того, в этой главе изображёны быт и нравы монахов.

Во второй главе («Уход») продолжено описание пребывания Гурия в монастыре и изображён его уход из обители. Третья глава («Школа») сохранилась без начальных листов, в связи с чем лишь из её общего контекста выясняется содержание главы и соотнесённость с планом романа. Она открывается ретроспекцией событий, которые произойдут в школе живописи. Становится известно, что Гурий пробыл в монастыре в течение пяти лет. Затем он приходит в городи устраивается работать в школу живописи в качестве натурщика. Здесь он знакомится с начинающими художниками: Меловым, Катей Граун и Васютой. После занятий четверо друзей и их однокурсники собираются у Васюты: летом – на принадлежащем ей хуторе, а зимой – на квартире в городе. За обеденным столом молодые люди разговаривают об искусстве. Однажды они неосторожно заговаривают о самоубийстве их товарища – Феденко. Высказываются разные предположения относительно причины суицида. Мелового начинают раздражать эти досужие разговоры товарищей. Следует заметить, что комплекс вариантов первых трёх глав присутствует в большей части вариантов плана – в четырёх из шести. Таким образом, по ходу работы автора над текстом романа их структура осталась неизменной.

Четвёртая глава («Озеро») в рукописи отсутствует. Третья же глава (согласно «пятому» варианту – пятая, озаглавленная «Меловой») посвящена отображению взаимотношений двух художников – Левоньки Мелового и

Кати Граун. Автором дан экскурс в историю их знакомства: оба остались сиротами. Данный факт духовно сблизил героев. Структура главы построена на основе воспоминаний Мелового о детстве и первых творческих опытах. Кроме этого в ней дано описание быта влюбленных: у каждого отдельная комната и общая мастерская. Кульминационным становится изображение конфликта между героями. Сторонница женской эмансипации Катя Граун провозглашает популярные в начале XX века феминистские тезисы: «Ничего, скоро всё переменится. Мы последние….за нами идёт уже новая женщина; она выйдет, куда захочет, займёт, не спросив, не озираясь, своё место. А мы ведь только что догадались: вместо того, чтобы всё получать через мужчину – богатство жизни и радость, и горе – можно брать из жизни самой, без посредников» (Л. 38).

Надо заметить, что конфликт возлюбленных показан с точки зрения Мелового, через его реакцию на подобные заявления любимой женщины. Кроме того, внимание писательницы больше уделено образу мужчины, раскрытию его характера. Следовательно, можно выдвинуть гипотезу, согласно которой настоящая глава могла быть полностью посвящена этому персонажу и иметь название «Меловой», что соответствует плану произведения, в котором она указана под № 5 («5. Меловой»).

В пятой главе дано описание времяпрепровождения Кати Граун на кладбище. Там девушка общается со сторожихой Николаевной, из истории жизни которой становится известно, что в молодости она сдавала комнату некому мужчине, который давно скончался. После его смерти женщина не перестаёт горевать. Каждый раз при посещении кладбища Катя Граун утешает Николаевну. Далее автор поясняет, чем данное место привлекает девушку: «Здесь она любила писать этюды и пить молоко у толстой сторожихи Николаевны» (Л. 40). Таким образом, можно предположить, что данная глава могла называться «Кладбище» и соответствовать пронумерованной главе в плане произведения – «7. Кладбище».

В шестую главу («6. Катя Граун») включены споры Мелового и его друга Базиля (Гурия) об искусстве, религии и культуре. Последний считает, что человека запечатлеть в искусстве невозможно, т.к. само творение выше креатора. Меловой полемизирует с товарищем и, в то же время, невольно с ним соглашается. Он чувствует, как успокаивается душой под благотворным влиянием Базиля: «Так чисто говорили они: Базиль и Левонька. И Меловому казалось: Базиль от него, как Давид от Саула, злого духа гонит» (Л. 45).

Данное сравнение неслучайно: имена библейских героев, в их парной соотнесённости, повторяются в черновиках романа несколько раз. Согласно библейскому сказанию, Давид и Саул являлись избранниками Бога на Израильское царство. Последний не оправдал божественных предначертаний и из идеального правителя стал тираном. Тогда, по воле Господа, пророк Самуил тайно помазал на царство юного Давида.

Смысл идиомы «Дух Саула» или «отгонять злого духа» заключается в том, что Давид, будучи приближенным Саула, играл для него на арфе, пел и занимал философскими разговорами, развеивая меланхолию и припадки безумия властителя. Миф о Сауле и Давиде, спроецированный на Мелового и Гурия (Базиля), приобретает более глубокое обоснование в контексте отношения к третьей фигуре этой истории – к Кате Граун.

Будучи в свите царя, Давид влюбился в его дочь и позднее женилсяна ней. Гурий же, оказавшись в рисовальной школе в компании молодых людей, безусловным лидером которой был Меловой, подружился с его избранницей – Катей Граун. Впоследствии (согласно «промежуточному» варианту плана романа) они поженились. По сути, история молодых интеллигентов начала XX в. имеет библейский архетип. Это выявляет неомифологический характер анализируемого произведения О. Форш.

После этого следует эпизод, в котором Катя появляется вновь. Героиня снова отправляется на кладбище. Далее девушка спускается на лодке вниз по течению реки и раздумывает о своих чувствах к Меловому: «Она ничего не могла с собой поделать и стать, как ей хотелось, новой женщиной. Любовь-

нелюбовь, а какое-то томительное беспокойство и чувство ответа за Левоньку не захватывало всей души без остатка» (Л.52). Становится ясно, что Катя уже не питает глубоких чувств к Меловому. С этой мыслью героиня причаливает к берегу и замечает сторожиху Николаевну, пропалывающую могилу от сорной травы. Между ними происходит ничего не значащий разговор. Затем Катя неожиданно замечает Базиля и Левоньку, который что-то агрессивно доказывает первому. Женщины попадают в поле зрения Мелового, который приветствует их. Затем Левонька начинает задавать Николаевне неприятные вопросы относительно её отношений с новым квартиросъёмщиком. И Базиль, и Катя осознают, что художник подобным образом желает выместить собственное негодование от последствий спора с другом. Данный факт оказывается решающим в изменении отношения Базиля к другу. Николаевна обижается на Мелового, чьи извинения кажутся фальшивыми. В итоге между друзьями завязывается открытый конфликт, а отношения между Меловым и Катей Граун ухудшаются.

Восьмая глава (в плане названная – «8. Пикник») в рукописи отсутствует. Девятая же глава (согласно плану – «9. Первая встреча Г<урия> с Д<оброхотовым>») пронумерована числом «Х». Вероятно, это связано с постоянным изменением нумерации глав автором. Как становится известно из контекста, буквенным сокращением «Г» обозначен послушник Гурий, который уже познакомился и с Меловым, и с Катей Граун, а также с их друзьями и пастором Гельбахом. Гурий сомневается и опасается идти к своему новому знакомому – религиозному философу Иринарху Доброхотову: «Гурию не только неприятно было идти к Д<оброхотову>, ему это было мучительно» (Л. 63). Бывший послушник направляется в гостиницу, в которой остановился Доброхотов. Иринарх предупреждает его о том, что у него в гостях некий пастор. Доброхотов знакомит их друг с другом. Между ними происходят разговоры на религиозные темы. В ходе беседы выясняется позиция пастора относительно понимания веры и религии: «Потому что

понимать вещи религии головой ни к чему не обязывает и к действительности не толкает» (Л. 64).

Десятая глава, согласно плану – «10. Книга Иова», обозначена в рукописи как «пятая». Её содержание раскрывает значение «Книги Иова» для главных героев. К тяжело больному пастору Гельбаху приходят друзья: Васюта, Катя и Гурий. Гельбах пересказывает историю страданий Иова, интерпретируя её по-своему. В конце своего монолога пастор показывает друзьям свою картину на одноимённый библейский сюжет.

Глава одиннадцатая (первоначально – пятая глава, исправленная автором в связи с изменением нумерации частей романа) включает описание характера Ильи Петровича – врача, товарища Иринарха Доброхотова. Он вырос в деревне, рано остался сиротой. Автором дана ретроспекция знакомства этого героя с его будущей женой – Ниной Александровной, которая впоследствии заболевает чахоткой. Супруг знакомит Нину Александровну с Доброхотовым, который в дальнейшем становится её любовником. Далее следует сцена прощания возлюбленных. Героиня задает Иринарху вопрос о том, что такое вечность. У героя нет определенного ответа, и он ссылается на авторитет церкви. Затем Нина Александровна утверждает, что смерти нет, что она верит в это и чувствует покой и умиротворение. Вскоре Илья Петрович уводит Иринарха от постели умирающей любовницы. Доброхотов чувствует жалость к Нине Александровне, но больше всего испытывает чувство сожаления к самому себе и своему прошлому. (Глава же двенадцатая, согласно «шестому» варианту плана – «Добротолюбие», в рукописи отсутствует).

Таким образом, в текстах черновых вариантов произведения присутствует корпус его основных глав, из содержания которых становится ясна общая фабула первой части романа. Она такова: молодой послушник Гурий оставляет монастырь и начинает посещать рисовальную школу. В ней он знакомится с Катей Граун, Меловым и их подругой Васютой. Катя

приглашает Гурия домой для позирования в качестве натурщика для картины Мелового на античный сюжет.

Художник начинает ревновать девушку к бывшему послушнику. Конфликт разрешается его уступкой Кате и позволением Гурию посещать их квартиру. Свободное время друзья проводят либо на квартире в городе, либо на хуторе у Васюты. Однажды на хутор её брата, врача Ильи Петровича, приезжает их старый друг – Иринарх Доброхотов, с которым и знакомится Гурий. На этом заканчиваются события первой части произведения.

Теперь обратимся к анализу «пятого» плана романа. Среди сохранившихся написанных глав, соответствующих второй части «пятого» плана, остались следующие: «1. В пути» (изменённая на № 7), «2.Терраса», «3. Письмо Гельбаха» и «10. Герман Гельбах». Попробуем их проанализировать.

В седьмой главе (согласно плану, она обозначена как «1.В пути») появляется новый персонаж – Иринарх Доброхотов. Первоначально эта глава была пронумерована цифрой «1» и над ней была сделана надпись «Часть II». Можно сделать предположение, что роман был задуман автором в двух частях. Об этом свидетельствует и название данной главы в самом плане второй части – «В пути». Описание местоположения героя может являться подтверждением данной гипотезы: Иринарх Доброхотов находится в вагоне, состав движется по направлению к месту, где он родился и вырос. Из содержания этой главы становится ясно, что герой планирует навестить своего старого друга – врача Илью Петровича. Кроме того, выясняется, что Иринарх является сыном священника, который служил в деревенском приходе. Данный факт ведёт к целой цепочке воспоминаний: «в местном пасторате после прочистки священных сосудов один кистор забыл их хорошенько вымыть и пастор, давая причастие, отравил несколько человек, которые тут же в церкви и умерли» (Л. 51).

Далее Доброхотов вспоминает этого пастора, который был его приятелем. Это – Стефан Гельбах, один из главных героев романа. Образ

этого персонажа впервые представлен автором через восприятие его Доброхотовым: «Едва Гельбах пришёл на ум Доброхотова, как он сейчас же увидел его всего перед собой: белокурую голову, с очень тонкими волнистыми волосами, сквозь которые просвечивала розоватая кожа. Они познакомились в публичной библиотеке. Гельбах взглянул своими яркими голубыми глазами и виновато улыбнулся» (Л. 55).

В этой главе центральное место занимают воспоминания Доброхотова о Гельбахе и связанном с ним страшном случае отравления конфирмантов. В размышлениях о пасторе герой характеризует его следующим образом: «Доброхотов просто решил про себя, что Гельбах неумный и односторонний человек» (Л. 56). Из воспоминаний Доброхотова также становится известен факт его участия в провинциальных религиозно-философских кружках, на заседаниях которых он критиковал пастора. С другой стороны, образ этого священнослужителя представляется герою в тонах возвышенных и трагических. Здесь, вероятно, прослеживается точка зрения автора на Гельбаха. Необходимо добавить, что в дальнейшем образ этого героя почти без изменения трактовки был использован О. Форш в пьесе «Равви».

Таким образом, в данной главе намечен конфликт между двумя антагонистами, становится известно прошлое пастора Гельбаха, а его образ становится более цельным.

Необходимо заметить, что первоначальный вариант этой главы был составлен иначе. Её нумерация была обозначена номером «1», и, вероятно, она являлась началом второй части романа. В черновике Иринарх Доброхотов был назван Фёдором Степановичем Добровольским, студентом, покидающим Санкт-Петербург ради провинции. Происхождение этого молодого человека обозначено так: человек, окончивший семинарию, «попович». На вокзале его провожает высокий мужчина, который желает ему мира и спокойствия. Можно предположить, что последний является его отцом или духовным наставником.

Содержание второй главы («2. Терраса») открывается описанием приезда Иринарха Доброхотова в усадьбу своего друга – Ильи Петровича, брата Васюты. Хозяин усадьбы сообщает, что все ждут Доброхотова, особенно «старичок-странник, Евменьич, неизвестно как попавший в помещичий дом» (Л. 88). Врач выводит друга на террасу и представляет его домочадцам, добавляя, что из-за книг Доброхотова у Мелового с Евменьичем происходят споры. После непродолжительной беседы с гостем старичок говорит об искажении современным человеком Истины, о потере мировой гармонии. В конце своего «выступления» странный старик обзывает присутствующих неудачниками. Доброхотов раздражён и называет собравшихся провинциальными мистиками. В завязавшуюся полемику вступает Меловой, который обменивается колкостями с Иринархом.

Нумерация третьей главы («3. Письмо Гельбаха») писательницей изменена. Под перечёркнутым числовым обозначением «III»зачёркнуто ещё одно нумерологическое обозначение – «Глава 8». В левом поле рукописного листа выведен следующий номер – «IV», под которым сделана надпись – «Око». Ниже следует помещенный в круглых скобках подзаголовок: «(Работа Доброхотова)», и далее – «Письмо Гельбаха» (Л. 84).

Вероятно, нумерация этой главы изменялась О. Форш в процессе трансформации всего текста романа. Подобные изменения в рукописи встречались и в первой, и в последующих частях всего текста. Например, согласно плану романа на Л. 82, глава «В пути» первоначально являлась прологом ко второй части произведения. Затем автор изменила нумерацию на следующий вариант – «Глава седьмая». Можно предположить, что новые исправления «отменили» структуру плана второй части, и окончательный вариант плана «Оглашенных» структурировался писательницей совсем по иной схеме.

Обратимся теперь к содержанию данной главы. Под влиянием книги Владимира Соловьева «Россия и Вселенская Церковь» Иринарх Доброхотов пишет научную статью. Герой считает, что его работа – это труд «первейшей

важности». В процессе редактирования своего опуса Доброхотов испытывает трудности, связанные с толкованием дела пастора Ято. Асоциальное поведение этого пастора и осуждение характера его проповеднической деятельности со стороны Верховного Церковного Собора отвлекают Иринарха не только от собственной работы, но и от чувств к супруге его близкого товарища Ильи Петровича – Нине Александровне. Постепенно Доброхотов оставляет свою статью и серьёзно заинтересовывается так называемым «Делом пастора Ято». Так становится известно, что Евангелический Верховный Совет города Кёльна признал действия и поведение пастора Ято еретическими и предъявил ему обвинения из пяти пунктов. Их суть сводилась к тому, что пастор проповедует идеи равноправия всех религий. Доброхотов оставляет статью и, взяв в руки письмо пастора Гельбаха, отправляется на рыбалку. В письме даётся оценка случаю с его иностранным коллегой. Пастор защищает Ято, утверждая, что тот «довёл дело до конца и принял на плечи свой крест» (Л. 105). Оказалось, что идеи пастора Ято и осуждение их евангелическими иерархами стали толчком нового взлёта проповеднической деятельности пастора Гельбаха. Личность Ято явилась для него примером. По мнению Гельбаха, «п<астор> Ято – один из таких, которых Отец себе ищет, и другие найдутся, другие…» (Л. 106). Далее в письме друг Доброхотова сообщает, что он вынужден удалиться из прихода и взять отпуск. Кроме того, он и его невеста Клотильда намерены обвенчаться. Основной смысл письма состоит в иносказательном сообщении Гельбаха о том, что его «следующая воскресная проповедь будет последней, так как его объявят сумасшедшим» (Л. 106). Далее описывается реакция Доброхотова на письмо своего товарища: он испытывает чувства сомнения, раздражения, возмущения относительно идеи Гельбаха о том, что «один человек может продвигать Дело Божие» (Л. 106). Герой жалеет друга и, одновременно, не соглашается с высказанными им еретическими идеями.

Предпоследней главой, согласно плану романа на Л. 82, является глава «10. Герман Гельбах». Она существует в двух вариантах. Первый – это

фрагмент, озаглавленный «Стефан Гельбах». Он занимает половину страницы. Второй состоит из четырёх страниц и назван «Герман Гельбах. Конфирмация». Их начало идентично друг другу. Знакомый пастора Гельбаха, послушник Гурий, направляется в лютеранскую церковь на его воскресную проповедь. Автор подробно описывает архитектуру здания, его внутреннее убранство и даёт беглую зарисовку прихожан. Воскресный день оказывается днём причастия юных конфирмантов. В церкви Гурий узнаёт, что на службу, в процессе которой должно совершиться таинство причастия, церковными властями направлен пожилой пастор Верлен для засвидетельствования заведомо еретического поведения молодого пастора Гельбаха, считающегося «последователем заблудшего пастора Ято» (Л. 96). Пастор Верлен встаёт за кафедру и начинает намёками говорить о современных еретических течениях внутри церкви. Он жёстко утверждает, что «лютеранская церковь – самая нужная церковь» (Л. 96). Затем Верлена сменяет другой проповедник, сладкоречивый голос которого располагает к себе аудиторию и даже Гурия. Однако в дальнейшем последний разочаровывается в выступающем с кафедры клерикале после того, как тот начинает обвинять пасторов Ято и Гельбаха в отступлении от церковных канонов.

Примечательно, что сохранились тексты именно тех глав, содержание которых состояло в изложении сюжетной линии, связанной с образом пастора Гельбаха. Композиционно они как бы обрамляют сюжет второй части. Так, в письме пастора говорится о его проповеди, которая станет знаменательной. В предпоследней главе («10. Герман Гельбах») данная проповедь проходит в день причастия конфирмантов. Символический подтекст письма Гельбаха становится ясен в предпоследней главе – предпоследней согласно плану второй части романа «пятого» варианта.

Формально, согласно фабуле, произведение заканчивалось событиями данной главы «10. Герман Гельбах» и эпизодом в церковном приходе. Но, согласно одному из окончательных вариантов плана («пятому»), это была

предпоследняя глава, предваряющая последнюю, имеющую название «12. Добротолюбие».

Итак, на данный момент имеется семь вариантов плана романа, три из которых («пятый», «шестой» и «седьмой») обозначают содержание сохранившихся глав.

Теперь на основе имеющихся вариантов плана и текстов сохранившихся глав романа попробуем реконструировать его окончательную фабулу. Действие романа «Оглашенные» строится вокруг фигуры молодого послушника Гурия. О его происхождении, детстве и обстоятельствах, приведших его в обитель, неизвестно. В начале романа показаны быт и характеры насельников монастыря. После того как духовного учителя Гурия заставляют покинуть обитель, герой начинает сомневаться в истинности выбранного им пути и решает уйти из монастыря. При побеге Гурий чуть не погибает: завистливый и агрессивный монах Иона выбрасывает его на полном ходу из саней в заснеженное поле. Послушник чудом выживает, добирается до города и там приходит в рисовальную школу, где знакомится с группой молодых людей, возглавляемых художником Левонькой Меловым. По складу характера этот герой является постоянным оппонентом Гурия в спорах, проходящих в натурном классе. Человек талантливый, он вынужден вести себя вызывающе, так как выбился в художники из городских низов. Его главная жизненная задача – максимально развить свой талант, при этом не утратив самобытности. Однако Меловой вынужден приспосабливаться к академическим требованиям профессоров и к тенденциям модных художественных течений. Показателен в этом случае эпизод с его размышлениями о «Портрете» Н.В. Гоголя: «…не дураки, чай, с тех пор поумнели….не целиком, как тот «гоголевский», продавать себя «чёрту», а лишь выделив кое-что для будней, своё-то на ключ запереть, своё уже без корысти, в великом горении» (Л. 26). Своеобразно складываются у него и отношения с любимой женщиной, Катей Граун. Имея общую квартиру, они живут в отдельных комнатах, встречаясь

только в гостиной. Катя, сторонница женской эмансипации, также стремится ксамоутверждению. Вероятно, что идеи её умонастроений подчерпнутыиз модной в то время книги О. Вейнингера «Пол и характер». Неслучайно она считает своей жизненной задачей борьбу за женское равноправие: «Настало время, чтобы женщина всю нежность, бескорыстие, силу чувства, которую она до сих пор скупо отдавала одному случайному, сделала вкладом в сокровищницу всего мира» (Л. 33).

Другая участница их компании, Васюта, понимает, что ей далеко до совершенства, тем не менее она старается быть общей любимицей, создавая сердечную атмосферу в их содружестве художников. Она предоставляет свою квартиру для их собраний, а летом друзья проводят время на хуторе её брата. Для них оказывается общим потрясением самоубийство их нелюдимого однокурсника Феденко, погибшего в полной нищете. Данный факт заставляет молодых людей сплотиться в поисках новых духовных ориентиров, в основном рождающихся в бесконечных дискуссиях об искусстве и жизни. Меловой – индивидуалист, сторонник «опытного дерзания». «Только опыт, доведённый до конца, отсекает всё, что непригодно для роста. Если древний смельчак, например, испытывал какое-либо чувство, так он его трусливо не душил во имя небесных благ и земных добродетелей» (Л. 17), - заявляет он Гурию в присутствии Кати. Бывший послушник считает теорию Мелового вариантом дарвинизма,«борьбы всех против всех»: «Только большинство так поступает без всяких рассуждений и философий, вот, по-вашему, «путём опытным». Гурий утверждает, что снова появились люди, идущие иным путём: «Право, может, в душе человека царит такой лад, что не себе ему хочется брать от мира. А себя миру дать целиком» (Л. 17). Однако в скором времени они оба приходят к общей точке зрения. Катя с интересом следит за их спорами и делает вывод, что «прежде чем отдать себя, надо найти себя, так ведь? Как бы ни было трудно. – Да, как бы ни было трудно, - твёрдо сказал Гурий» (Л. 17).

В скором времени девушка сбегает от своего возлюбленного на хутор к Васюте. Позже к ним присоединяется и Гурий. В это время к брату Васюты, врачу Илье Петровичу, приезжает друг его юности, Иринарх Доброхотов – видный теолог, последователь В.С. Соловьёва, с которым Васюта знакомит Гурия. Доброхотов производит на послушника двойственное впечатление. Предметом их споров становится реальное «дело пастора Ято»[107], а впоследствии и дело об отравлении конфирмантов в расположенном в том же местечке пасторате Гельбаха. Доброхотов останавливается в гостинице, решает встретиться там с мятежным пастором и также приглашает на эту встречу Гурия. Для него интересно, как будут реагировать друг на друга оба приглашенных, которые быстро находят общий язык друг с другом. По ходу развития сюжета жена Ильи Петровича умирает. Положение пастора Гельбаха в провинциальном обществе становится невыносимым, и он пишет письмо Доброхотову, в котором намекает на то, что его последующая проповедь, вероятно, будет последней и что вскоре он вместе с невестой покинет город. Будучи тяжело больным, пастор приглашает в гости Гурия (Базиля), Катю (Таню), Васюту и Мелового с целью изложить им свою трактовку истории ветхозаветного Иова. Спустя некоторое время Гельбах находит в себе силы прийти на воскресную службу, ставшую для него последней. Его проповедь, действительно, приобретает символическое значение. Во-первых, она произносится в день первого причастия детей, когда совершается процесс конфирмации. Во-вторых, на ней Гельбаха открыто травят, сравнивают с еретиком-пастором Ято и предлагают оставить приход.

---

[107]Карл Вильгельм Ято (Jatho,1851 – 1913) являлся протестантским пастором в г. Кёльн. В 1911 г. он был отстранен от преподавания из-за нетрадиционных взглядов на церковь и Бога, периодически высказываемых им в его проповедях. Его работы по теологии носили пантеистический характер («За свободу вы призваны – шестнадцать проповедей зала», Eugen Diederichs Verlag, Йена, 1913. «Последние четыре проповеди Ято в зале», Verlag Paul Neubner, Кельн, 1913. «Проповеди Карла Ято, пастор в Кельне». Кельн, 1906). В своё время «дело пастора Ято» вызвало определённый резонанс в христианском мире и даже стало предметом многочисленных статей в Европе и США.

Такова в целом фабула романа «Оглашенные». Немаловажным будет указать соответствие глав архивным листам. Подобный вид работы с текстом рукописи поможет выявить количественное распределение глав по листам: 1. В монастыре: быт Гурия в монастыре и его уход из него (листы 1 – 21; листы 24 – 30; листы 31 – 32). 2. Школа: встреча послушника с Меловым, Катей и Васютой, обсуждение суицида общего товарища Феденко (листы 111 - 115). 3. Быт Мелового и Кати (листы 34 – 38). 5. Катя отправляется на кладбище, где встречает Мелового и Гурия; хутор Васюты (листы 39 – 43; 52 – 53). 6. Споры Мелового и Гурия об искусстве (листы 44 – 47). 7. В пути: Доброхотов в вагоне на пути в деревню к Илье Петровичу. 2. Терраса: только что приехавшего Доброхотова встречает Илья Петрович и ведёт на террасу, где его ожидают Меловой, жена Ильи Петровича, старичок Евменьич и Васюта (листы 88 – 94; листы 134 – 137). 3. Письмо Гельбаха: Доброхотов после неприятных споров на террасе уходит на берег озера, чтобы там прочитать письмо Гельбаха. 9. Васюта знакомит Гурия с Доброхотовым. Первая встреча Гурия с Доброхотовым (листы 60 – 62). 5. Книга Иова: тяжело больной пастор рассказывает Гурию, Кате и Васюте значение «Книги Иова» и собственное истолкование библейского сюжета, а в конце главы показывает друзьям свою картину, изображающую библейского страдальца. 10. Проповедь Гельбаха: описание его последней проповеди и его унижения в присутствии паствы и церковных иерархов (листы 48 – 51).

В данной схеме прежде всего учтён принцип хронологической связи событий. В связи с чем нумерация глав получилась непоследовательной. Нужно заметить, что фабула произведения в целом имеет «рваный» характер, изложенные события связаны друг с другом фрагментарно: так, например, между последней сохранившейся главой («10. Герман Гельбах») и третьей главой («3. Письмо Гельбаха») отсутствует целый ряд глав и, соответственно, изложенных в них событий, позволяющих выстроить логический ряд фактов и явлений.

Надо также учитывать тот факт, что в сохранившихся материалах романа нет финальных глав частей романа: «12. Добротолюбие» (часть первая) и «11. Эпилог: Гурий, Катя, Васюта, Щелканов» (часть вторая).

Отсутствие в архиве глав, завершающих части романа, свидетельствует о том, что работа над ним продолжалась до тех пор, пока у О. Форш оставалась хоть минимальная надежда увидеть его опубликованным. Это подтверждается, в частности, и утверждением самой писательницы, которая в своём интервью 1924 г. упоминает роман «Оглашенные», «который кончаю теперь»[108].

Для писательницы это произведение имело огромное значение. Доказательством этого служит идейно-тематический план романа, развивающийся в движении сюжета. К его анализу теперь следует обратиться. Произведение было посвящено так называемым «оглашенным». Происхождение этого названия восходит к церковно-славянскому термину: «оглашенные – люди, готовящиеся к принятию таинства крещения и прошедшие чин оглашения. Оглашенные, как не являющиеся еще членами церкви, не допускаются к присутствию при совершении таинств, на литургии им разрешается присутствовать до начала литургии верных. В настоящее время утвердилась практика совершать оглашение непосредственно перед Крещением»[109].

Таким образом, название романа связано не только с послушником Гурием, сознательную часть жизни проведшим в монастыре, но ещё не принявшим монашеский постриг, но и с пастором Гельбахом, лютеранином, в чьей конфессии также присутствует понятие «оглашенные». В католицизме абсолютным синонимом к термину «оглашенный» является слово «катехумен». Под ним, в первую очередь, понимается взрослый человек, желающий познать таинство крещения. Важно заметить, что общим и у православия, и у католицизма является длительный характер пребывания

---

[108] *Форш О.Д.* Интервью // Лит. Россия. Т. 1. М., 1924. С. 344.

[109] *Покровский Д.А.* Словарь церковных терминов. М., 1995. С. 235.

неофитов в разряде оглашенных. В раннехристианские времена период оглашения мог занимать 3 года. В России решением епископата установлена продолжительность катехумената в один год. Тем не менее, как утверждал протоирей Григорий Дьяченко, «многие в течение всей жизни были в разряде оглашенных»[110]. Отсюда – определённый второй смысл в подобном названии героев: вся их жизнь протекает в статусе ожидающих, «оглашенных». Но семантика названия связана не только с персонажами, непосредственно связанными с церковной жизнью.

«Оглашенные» – это, прежде всего, символический образ, в чьей структуре произошло расширение значения. В связи с чем становится более понятной символика названия романа. Она имеет отношение не только к Гурию и Гельбаху, но и к персонажам-художникам – Меловому и Кате Граун. Вот как бывший послушник объясняет значение этого термина: «Гурий совсем повернулся к Меловому и с силой сказал: «Явились люди и явятся ещё и ещё, которые уже не будут жадно грабить и требовать своей доли счастья, а радостно только искать места, где сложить свои силы, где бы завершиться. Оглашенные новой церкви, эти люди, творцы новой радости, новой жизни, нового духа. – Оглашенные, - сказала Катя, - это те язычники в первые века Христианства, которые уже услышали зов, огласились правдой нового учения, со старым порвали, а творить новое ещё не имели силы, или просто не умели. Оглашенные…я поняла вас? – Катя взглянула в глаза Гурию вдруг засиявшими глазами» (Л. 18).

В числе «оглашенных» находится и представитель нового религиозного сознания – Иринарх Доброхотов. Кроме собственно религиозной темы, в романе представлен и эзотерический подтекст. Надо заметить, что уже в первом крупном произведении О. Форш, романе «Рыцарь из Нюренберга», главным героем также был художник. В этом произведении был описан мистический опыт встречи живописца Ребиха с инфернальными силами (в начале взросления героя) и с Богом (в конце момента обретения им

[110] *Дьяченко Г.М*. Полный церковно-славянский словарь. М., 1900. С. 373.

мудрости). На протяжении повествования этот персонаж искал свой путь просветления и познания Истины. Кроме того, вспомним, как впоследствии О.Форш признавалась И.А. Груздеву, что её первое крупное произведение уже заключало в себе идеи последующих одиннадцати написанных книг, среди которых был, несомненно, и роман «Оглашенные».

Как и первый роман писательницы, роман «Оглашенные» наполнен мистическими символами, а его герои – это богоискатели, познающие Истину. Так, например, в главе, условно обозначенной писательницей как «Терраса», изображена следующая сцена: только что сошедший с поезда Иринарх Доброхотов приезжает на хутор и, поднимаясь на террасу дома, слышит, как старик Евменьич рассказывает о древних эзотерических символах: «Допустим, вот оно «Око Божие», древний знак треугольника, то, что Сократ звал «Добро Наивысшее», – говорил Евменьич, указывая углём на огромный глаз, начертанный вверху белого листа <…> . Если бы мир оставался в гармонии, он ещё бы двигался, как бывало весь в лучах, выходящих из чудесного символа «Око Господне» <…> – Разум, Добро, Красота. Но после эдемского злоключения мир с этих струн соскочил с Небесной гармонии да в тёмный сарай. С тех пор в темноте человек» (Л. 88).

«Око Господне» – древний универсальный символ. Поскольку О.Форш, как уже упоминалось, была активной участницей теософского движения, обратимся к истолкования эзотерических символов в рамках их истолкования адептами этой доктрины. Так, согласно значениюсимвола «Око» в «Теософском словаре» Е.П. Блаватской, это былсвященный символ Древнего Египта. Символ «Око» назывался Ута, при этом правый глаз представлял Солнце, левый – Луну[111]. Кроме того, как известно, «око» - это символ ясновидения, всеведения. С ним связываются свет и мудрость, а также энергия, сила, могущая выступать в качестве созидательной и разрушительной. Уподобляясь солнцу, источнику света, который является символом разума и духа, «око» наделяется функцией духовного видения,

[111]*Блаватская Е.П.* Теософский словарь. М., 1994. С. 326.

понимания. Это также образ провидения; так, например, в иудаизме Всевидящее Око — воплощение Промысла Божьего.

Не только в Египте, но в различных традициях солнце часто описывается как «глаз Неба» (или Божества Неба). В архаических представлениях луна и солнце – это глаза Неба; при этом нередко солнце воспринимается как благой, а луна – дурной глаз.

Об истине говорит и старик Евменьич, комментируя символ Всевидящего Ока: «Ибо у Истины все три луча» (Л. 92). Для проблематики романа этот эзотерический символ, несомненно, имеет сквозной мотивный характер, который ещё только предстоит определить. Так, на полях одного из листов рукописи сделан авторский эскиз глаза в треугольнике. Кроме того, к главе «Письмо Гельбаха» имеется подзаголовок «Око». А в «Главе IX» Гурий, находясь в роще хутора Васюты, ощущает уныние и пустоту в душе: «И вдруг Гурию сделалось страшно», но внезапно «он сделал усилие открыть глаза, сел – осмотрелся: над ним солнышко – Божий глаз, под ним веселая вода, кругом ивы, жуки, муравейники, на горе хутор» (Л. 62). Именно эта мысль о «Божьем глазе» помогла герою побороть уныние.

По сути, свет Божьего Ока или Солнца является Огнём. «Око» и «Огонь» по определению связаны друг с другом. Согласно значению, данному в «Теософском словаре», «Огонь (Живой) – это риторическая фигура для обозначения Божества, «Единой» Жизни. Теургический термин, позже употреблявшийся розенкрейцерами. Символ Живого Огня есть Солнце, определённые лучи которого разжигают огонь жизни в нездоровом теле, передают знания будущего инертному уму и стимулируют к активному действию некоторую психическую, обычно дремлющую способность в человеке»[112].

Сквозной мотив «Божьего ока» является основным в художественной системе романа. В дальнейшем автор использует широкое поле значений родственного ему символа «Огня» в созданной по мотивам романа

[112] *Блаватская Е.П.* Теософский словарь. С. 322.

«Оглашенные» пьесе «Равви». Другими важными символами, моделирующими художественную структуру произведения, являются символы, обозначенные словами «здание», «каменщик», «строительство».

Так, например, когда бывший послушник направляется к усадьбе и размышляет о том, что если человек поддастся унынию и опустит руки перед неприятностями, то это будет искушение лукавого, и тогда человек ничего не сможет добиться. Как каменщик, он не выстроит своё здание: «Он верил, знал сейчас, что напавшая на него мертвенность с желанием уступить свою <1 нрзб> личность, ничто иное, как тонкий дьявольский соблазн, что это путь к тому, что зовут в миру сумасшествием<…> . Дано человеку в минуту тяжкой скорби, смерти духовной удержать в своих руках данную ему жизнь или иначе великую земную тяготу и работу, или отступиться от нее. Отступиться – впустую проживет человек, не возложив в возводимое людьми *здание* [здесь и далее курсив мой – *А.Ч.*] данной ему судьбою картин, и тело его, и разум предоставит ворам и хитителям; не он, отказавшийся в минуту <1 нрзб> отныне будет в самом себе хозяином, иной будет им же впущенный <1 нрзб>, один или многие. Отсюда безумие, одержимость и странности всякого рода объясняются мирянами необъясняющим словом: нервное расстройство. Непоправимые <1 нрзб> мгновения в жизни каждого человека, и мгновениями<1 нрзб>. Молодой человек сам ищет судьбу свою. Кто знает, тот никого ни в чем не винит, и с каждым искушением только крепнет защита лица своего, данного ему Богом и терпеливо ждёт,какой именно труд надлежит ему выполнить. *Каменщик–строитель* ждёт своего часа и места в великом *строительстве мира*» (Л. 61).

Очевидно, что ключевыми в процитированном фрагменте являются слова «каменщик», «строительство», «здание». Вспомним, что данные символы восходят к главным масонским атрибутам и связаны с их основными терминами и понятиями. Так, согласно «Словарю масонских терминов», под «камнем» подразумевается душа человека, а «каменщики-строители» – собственно, сами члены масонских лож.

Практически весь текст романа пропитан эзотерической символикой. Так, в главе «Катя в Риме» странный итальянец, напоминающий собой Мефистофеля и сопровождающий героиню по вечному городу, цитирует на латыни стихи Ганса Сакса. Этот, казалось бы, незначительный факт является скрытой авторской аллюзией к своему первому роману - «Рыцарь из Нюренберга». Во-первых, поэт всю жизнь провёл в Нюренберге. Во-вторых, он был одним из первых, кто поддержал учение Мартина Лютера (немаловажно, вспомним, что пастор Гельбах – лютеранин).

Кроме того, несмотря на известные факты жизни прославленного мейстерзингера, существует гипотеза, согласно которой он мог являться адептом философии вольных каменщиков. В своё время Ганс Сакс написал «Трагедию о сотворении Адама и изгнании его из Рая». Заметим, что, согласно масонской мифологии, Адам – первый масон, получивший тайное знание от Господа Бога[113]. Кроме того, с Нюренбергом писательницу связывало её знакомство со знаменитой оккультисткой и последовательницей Р. Штайнера, А.Р. Минцловой, неоднократно посещавшей этот город, в котором она встречалась с братьями некоего ордена.

Еще одной автоцитатой эзотерического характера является имеющийся в комплексе материалов романа фрагмент под названием «Венера или Шукра» (Л. 144), чей жанр достаточно трудно классифицировать. С одной стороны, он напоминает отрывок из конспективной лекции, а с другой, может являться частью письма одного из героев и т.д. Суть фрагмента содержится в символическом истолковании значения Венеры: «Наука говорит, что Венера получает от Солнца в 2 раза больше тепла, чем Земля. Она – предвестник Зари и сумерек, т.к. Земля получает часть Света от Венеры, то дух Земли подчинён духу Венеры, их изображают – одну под знаком ♀, другую под знаком ♂. Двойной символ + - изображение мужского и женского принципов Природы, позитивного и отриц.

---

[113] *Серков А.И.* Русское масонство. 1731—2000 (Энциклопедический словарь). М., 2001. С. 4.

Латинская церковь объясняла, что Земля была спасена, а Венеру люцифер топочет. Венера (гермафродит) – таинственная, самая могущественная из планет, её влияние на Землю самое значительное» (Л. 144). В правом нижнем углу листа набросан схематичный рисунок астрологических знаков двух планет, а к Венере проведена линия с надписью «гермафродит».

В названии фрагмента, его двойной номинации и в самом его содержании отчётливо виден символический подтекст. Шукра – богиня, рождённая от союза мудреца Бхригу и его жены Ушены, благословенная самим Брахмой; в индийской астрологии отождествляется с планетой Венерой.

В «Теософском словаре» понятию Шукра (санскр.) даётся следующее определение: «Название планеты Венеры, именуемой также Ушанас. В этом олицетворении Ушанас является Гуру и *наставником* дайтьев – Великанов нашей Земли в Пуранах»[114]. Следует заметить, что в романе «Оглашенные» мотив наставничества напрямую связан с фигурой пастора Гельбаха. Именно он проповедует и наставляет Гурия, Катю и Васюту в предпоследней главе позднего «седьмого» варианта плана романа.

Интересно, что в понятие «Ушанас» (санскр.) вложено значение существа мужского пола: «Планета Венера или Шукра; или, вернее, Владыка и повелитель этой планеты»[115]. В другом месте говорится, что «аллегорически – это имя, данное планете Венере – люциферу или, вернее, обитающему в нём Валдыке, Шукре, *мужскому* Божеству»[116]. Предположим, что со значением двуполого статуса Шукры и связана подпись «гермафродит» в анализируемом фрагменте.

В итоге следует заметить, что это единственный пример с фрагментом на эзотерическую тему из индийской мифологии, обнаруженный в рукописях произведения. Тем не менее, в санскритском слове «Шукра» содержится

---

[114]*Блаватская Е.П.*Теософский словарь. С. 515.
[115]Там же. С. 469.
[116]Там же. С. 144.

коннотативная отсылка-напоминание о факте увлечений автора романа ведийской философией, результатом которых явился ранний очерк О. Форш «Жизнь и учение Будды»[117].

Эзотерическая символика, религиозные вопросы, затрагиваемые в произведении, – всё это позволяет говорить, что роман «Оглашенные» должен был явиться вершиной религиозно-мистических дореволюционных исканий писательницы, их обобщением. Неслучайно его главные герои преодолевают рамки своих религиозных конфессий: Гельбах – лютеранства, Гурий – православия. Также идут к познанию Истины и религиозный искатель Доброхотов, и художник Меловой. Первый пытается обрести её через философские учения, второй – через искусство. Весь их путь – это поиск Бога. Старик Евменьич называет Доброхотова богоискателем: «Евменьич подошёл обниматься к Иринарху Доброхотову: «Как же. Слышали, философом стал, Богоискателем. А нешто Бог-то – иголка без нитки, когда терялся?» (Л. 88). Для Доброхотова, как для последователя В. Соловьёва, богопознание заключается в рациональном постижении теологии, основанном прежде всего на рассудке: «Убегая от личных привязанностей, прервав холодным рассудком бесплодность бессознательных увлечений и всяких там эмоций, Доброхотов окружал себя только теми, кто оказывался ему необходимым для его роста и развития. Ближе всех был владыка Сергий» (Л. 85). Неслучайно именно их имена перечислены в одном названии пятой главы седьмого варианта плана романа: «5. Иринарх, Владыко, Гельбах» (Л. 31). Стоит отметить, что и наставник Доброхотова, отец Сергий, также разделяет идеи В. Соловьёва (в этой же главе Доброхотов и Гельбах рассуждают о личном и об учении пастора Ято).

К сожалению, в рукописных материалах сохранилось лишь несколько фрагментов, посвящённых фигуре пастора Ято. Например: «Допрос Ято: Ято объявил, что проповедует Бога, как понимает Его <…> что для него Бог есть мир, и мир – Бог. Мировое представление о Иисусе не существует. Бог

[117] *Форш О.Д.* Жизнь и учение Будды // Утро жизни. Киев. 1908. – 37 с.

постольку личный, поскольку Он лично в человеке проявляется» (Л. 81). Нужно заметить, что данный фрагмент, вероятно, в процессе работы был исключён автором из текста, так как он весь перечёркнут. Следующий отрывок озаглавлен так: «По вопросу личного бессмертия»: «и Библия ничего не даёт мне на этот счёт. В Новом Завете вопрос этот трактуется так многосторонне и так противоречиво, что никакого успокоения дать не может» (Л. 81). И последний: «Слова Ято о своём проповедовании: «Я проповедую Христа как Идею, т.е. как жизненную силу личного освобождения, для цели внутренней реализации Царства Божия» (Л. 81).

Как удалось установить, эти отрывки являются выдержками из статьи «Христиане и Христос»[118], находящейся в другой архивной единице литературного наследия О. Форш. Эта статья разделена на два тематических блока. Первая часть посвящена сравнению Христа и Аполлона. Последний оказывается несовершенным, поскольку Христос как бы находится в динамике, и «Он – совершенная красота» (Л. 1). Содержание второй части – это, по сути, тезисные записи о трёх людях (Михаил Лермонтов, Александр Иванов, пастор Карл Ято), имевших «путь индивидуальной встречи» с Христом (Л. 1). О. Форш отмечает: «немецкий пастор Ято, написавший две книги о Христе Живом и Вере, и осуждённый специальным созванным органом, чтобы быть объявленным еретиком и отлучённым из церкви» (Л. 2).

Напомним, что пастор Карл Ято был реальным лицом. Нравственным идеалом для пастора Ято являлся Иисус Христос. В письме от 1911 г. к своему другуМартину Раду (после своего отрешения от должности) Ято написал следующее: «Я думаю, что монизм – основа религии будущего. Это убеждение, которое мы не можем больше игнорировать, и это не мешает нам... быть религиозными людьми и любить Бога» [119]. В своё время дело

---

[118]*Форш О.Д.* Христиане и Христос // РО ИРЛИ. Ф. 732. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 1. Далее архивные материалы статьи «Христиане и Христос» цитируются в тексте с указанием номера листа.

[119]*Карл Ято.* Письмо Ято (1911) к Christoph Schwoebel и своим друзьям.Конфиденциальная корреспонденция, не предназначенная для общественного показа (1903 – 1934). Берлин, 1993. С. 215.

пастора Ято было резонансным, и, видимо, часть этого дела была предана огласке средствами массовой информации, как следствие – перевод О. Форш на русский язык некоторых положений оправдательной речи подсудимого.

Тем не менее, в данном случае интерес представляет другой момент: сточки зрения лютеранской конфессии, Карл Ято – еретик. Его инакомыслие явилось предметом интереса О. Форш. Неслучайно глава, названная именем этого персонажа («4. Дело Ято (Разговор Гурия с Иринархом)»), присутствует уже в «первоначальном» варианте плана произведения. Во-вторых, в личном архиве писательницы обнаружена «Дневниковая запись о конфирмации в Анненкирхе на Фурштатской улице в Пб. с изложением части проповеди. От 19 дек. 1913»[120]. Содержание данной проповеди носит еретический характер, и оно напрямую связано с догматами учения пастора Ято.

Относительно факта существования прихода нами установлено: реальное здание Лютеранской церкви Св.Анны, расположенное в наши дни по адресу ул. Кирочная, 8, частично сгорело в 2002 г. На момент данной записи, а именно – конец 1913 г., церковь имела два равнозначных торцевых фасада, одновременно выходящих и на Фурштатскую, и на Кирочную улицы. Этим объясняется фигурирование названия Фурштатской улицы в дневниковой записи автора. Следовательно, запись сделана в реально существовавшем месте и времени. В документе представлена портретная зарисовка прихожан и часть проповеди неустановленного священнослужителя: ««Вы собрались сюда, милые дети, не для экзамена в Вере, но для свободного исповедания своих убеждений. Это в старые времена в колыбели человечества не было выбора; израилит был монотеист, уже только потому что родился израилитом <…>. Но вот что я оспариваю: воззрение – будто Хр<истианская> р<елигия> – есть завершенное во Христе Откровение Божие. Я того мнения, что это Откровение во Христе только ещё

[120] *Форш О.Д.* Дневниковая запись о конфирмации в анненкирхе на Фурштатской улице в Пб. с изложением части проповеди. От 19 дек. 1913 // РО ИРЛИ. Ф.732. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 2.

началось и по сей день не завершилось <…>. Если человечество получило уже послед.Откров. – значит, челов.и Бож.истратили свою энергию <…>. Кроме того, я из слов Самого I.X. не могу сделать вывода, что Он считает венцом и Завершением Царства Божьего. Христос проповедовал не Себя Самого, а Царство Божие<…>. *Пусть все религии мира в миролюбивом соревновании способствуют единому возрождению человека, и тогда Христос найдёт быстрейшую и многостороннейшую возможность для развития Своей Силы»*[121] [курсив мой – *А.Ч.*].

Очевидно, что содержание представленной проповеди – еретическое. Сравним её содержание с заявлениями пастора Ято: «Индивидуальное обновление Истины – неотъемлемое право вековой истинной религиозности; только это приведёт людей к высокой степени Духовного развития. Вот и я, озираясь на времена Павла, пытаюсь проповедать *Христа Живого*. Связанные с миром и временем факты, события бледнеют. Вот почему я проповедую Христа как Идею. Эта идея – сама жизнь, соврем.общ. и личная жизнь: жизнь твоя одна может тебя искупить, она – твой спаситель и примиритель. Я не верю, что человек рождён в грехах и от природы не способен к Добру. Христос всегда предполагал в человеке Божьи силы. Я проповедую Христа как Идею, т.е. как жизненную силу личного освобождения, для цели внутренней реализации Царства Божия» (Л. 81)

Итак, оба пастора проповедовали Христа как Идею, не застывшую во времени. Неслучайно следующее определение Христа автором статьи: «Христос – завершенная красота, и – движется» (Л. 1). То есть, для писательницы была важна динамика развития образа Искупителя. Кроме того, в позициях обоих пасторов наблюдается общий тон проповедей, направленный на веру человека в собственные силы. В них можно заметить некоторый антропоцентризм, и как следствие, еретический подтекст: «Ято объявил, что проповедует Бога так, как понимает Его, что для него Бог есть мир, и мир есть Бог. Мировое представление об Иисусе не существует… Бог

[121] Там же. Л. 2.

постольку личный, поскольку Он именно в человеке проявляется» («Допрос Ято». Л. 81).

Следует добавить, что реальный эпизод с конфирмацией детей как событийный факт, свидетельницей которого явилась писательница, был в дальнейшем включён как сюжетный мотив в предпоследнюю главу «пятого» варианта плана романа («10. Герман Гельбах»). То есть, содержание этой главы могло быть частично связано с дневниковой записью О.Форш от 19 декабря 1913 г. Таким образом, можно предположить, что «Дневниковая запись о конфирмации в Анненкирхе» была одним из подготовительных материалов в процессе создания произведения.

Теперь обратим внимание на название главы, центральным героем которой является Ято – «4.Имяславие, дело Ято». Если сравнить названия глав «первоначального» и «седьмого» вариантов плана романа, то можно сделать вывод относительно того, что в первом варианте рассказ об истории пастора Ято возник в момент беседы Гурия и Доброхотова («4. Дело Ято. Разговор Гурия с Иринархом»). В «седьмом» варианте плана сообщение об этом прецеденте входило в состав названия главы: «4. Имяславие, дело Ято». Отметим, что «Имяславие» являлось названием религиозного мистического движения, в начале XX века получившего распространение среди русских монахов на святой горе Афон. Главное богословское положение этого течения: «Имя Божие есть Его энергия и Сам Он». В 1913 г. состоялось итоговое заседание Святейшего Синода, на котором движение «Имяславия» было признано еретическим.

Вероятно, О. Форш увидела внутреннюю связь между этими двумя событиями. Учение пастора Ято, прозвучавшее в католическом Кёльне, и идеи имяславцев на православном Афоне – оба этих религиозных учения были признаны церковными властями еретическими. Кроме того, символично, что связанные с ними церковные процессы происходили почти одновременно: «Дело Ято» (1911 г.), «Дело имяславцев» (1912 – 1913 г.). Желание автора объединить сведения об этих ересях в своём романе и даже в

одной главе этого произведения, подтверждается и следующей записью: «5 июня 1913 г. Архиепископ Никон» (Л. 20). Эта дата указана неслучайно. Дело в том, что именно 5 июня 1913 г. русская канонерская лодка «Донец» доставила архиепископа Вологодского Никона Рождественского и профессора Сергея Троицкого на гору Афон с целью усмирения проходившего там монашеского бунта, волнений, вызванных конфликтами между ортодоксальными представителями церкви и так называемыми «имяславцами».

Итак, целью автора, вероятно, было желание показать проблему церковного раскола не только в западном мире, но и у нас в России, то есть – вписать её в общецивилизационный контекст эпохи.

Следует отметить, что религиозные взгляды пастора Ято повлияли на создание писательницей образа пастора Гельбаха. Попробуем определить воззрения этого героя на веру и религию. Своеобразным ключом к пониманию позиции Гельбаха можно считать его интерпретацию притчи об Иове. Для этого героя образ Иова – как бы символическая проекция его собственной подвижнической жизни. От пастора (так же, как и от Иова) отвернулись все, кто его знал. Его репутация в протестантской среде была испорчена, здоровье непоправимо подорвано. В своей речи перед друзьями Гельбах подчёркивал, что Сущий (Господь Бог) не совсем тот, каким кажется обывательскому сознанию: «Вот если только они допустят, что прав Иов, и Сущий не тот, которого знают они, то немедленно разбивается вся их призрачная гармония, и как Иов, и они повиснут над бездной» (Л. 50). Для Гельбаха состояние прокаженности библейского героя – это состояние его духовного роста, признак своего рода избранничества, печать которого, вероятно, была и на пасторе Ято.

Для Гурия же, напротив, духовным ориентиром оказывается пантеизм. Неслучайно он черпает силы от Солнца и земли: «Со стороны, если бы сейчас услышал Гурия. Солнце, ива, Васютин хутор, Ва-сю-та…повторил Гурий, и казалось ему, будто он спасается от кого-то, опять утверждается на

Земле на своем месте, в ему одному данной форме. «Я есть я», - сказал он твердо и встал, и пошёл к дому. Шел он как всегда, чуть волоча ноги, но с лицом ясным, с проступившим на щеках румянцем, с каким-то трудно сдерживаемым восторгом в глазах» (Л. 60). Немаловажно, что Гурий, и пастор Гельбах, и Иринарх Доброхотов переступают ограничения своих церковных конфессий и убеждений, чтобы обрести в конце своего духовного пути мистический цветок «пассифлору» - символ, ещё ранее художественно реализованный в творчестве О. Форш в одноимённом произведении.

Рассказ «Пассифлора» (1909 г.) основанна определённой символике, связанной со значением цветка, чьё имя стало названием произведения. Известно, что цветок Passiflora[122] (лат.) - «страстоцвет», олицетворяет собой страдания Христа. В рассказе писательницы один из героев этого произведения, Старец, вручает цветок-символ мучений Иисуса центральному персонажу –молодому и популярному в народе Художнику. Сюжет «сказки» – это поиск Художником себя и своего истинного предназначения. Герой дерзок и обладает большим самомнением: «Это я написал Красоту. До сих пор толковали о ней наугад. Я один вызвал её краски. Я один навсегда отделил от неё безобразие»[123]. После длительных и упорных споров со Старцем упрямство Художника проходит, и его место занимают рассуждения о познании, истине и других философских категориях. В конце концов, герой

[122] О. Форш не единственная писательница, в чьем творчестве был использован образ пассифлоры. Так, в начале XX в. Тэффи создавала сборник с одноимённым названием. Он вышел в 1923 г., в эмиграции. Специалист по её творчеству отмечает следующее: «В основу поэтической системы «Passiflora» положено христианское двоемирие: земная жизнь в свете смерти и вечная жизнь. Земная жизнь в соответствии с христианским учением определяется как испытание, которое следует кротко принять, но в ряде стихотворений возникают «экзистенциальные» мотивы абсурдности/иррациональности существования («Благословение Божьей десницы»), несвободы человека («Я нездешняя, я издалека», «Я сердцем кроткая была», «Вот завела я песенку») и творчества («Пела-пела белая птица»)» (Подробнее см.: *Кудряшова Ю.И.* «Рахиль – Блаженная смерть» в стихотворении Тэффи «Иду по звёздной пустыне…» // Вестник удмуртского ун-та. 2010. Вып. 4. С.77 – 83).

[123] *Форш О.Д.* Пассифлора // Вестник теософии. 1909. №1. С. 93.

приходит к выводу: ««В мгновение, которое длилось Вечность, он познал, что *отдавать лучше*, чем брать»[124].

Подобно герою сказки-притчи «Пассифлора», персонажи романа «Оглашенные» в финале приходят к мысли о подвижничестве и жизни для других. Сравним с позицией Гурия, утверждающего, что снова появились люди, идущие иным путём: «Право, может, в душе человека царит такой лад, что не себе ему хочется брать от мира. А *себя* миру *дать* целиком» (Л. 17). Данная фраза - «отдавать лучше, чем брать» - лейтмотив, присутствующий во многих произведениях писательницы, является цитатой из Великого Закона теософии. Согласно ему, «человек вступает на «Путь возврата», на котором кончается его желание брать и возникает столь же повелительная потребность отдать все, вернуть обратно все, что он брал у мира, у природы и у людей. Без такого возврата не может быть восстановлено нарушенное равновесие, не может осуществиться справедливость, на которой держатся все миры»[125]. Примечательно, что, примерно, об этом же говорил и Ф. Сологуб.[126] Проблема «Ф. Сологуб и теософия» не входит в задачи данного исследования. Тем не менее, мемуары Е.Я. Данько важны другими деталями: художница и писательница, она была дружна с О. Форш и оставила о ней полезные сведения[127]. Эти свидетельства подтверждают её интерес к эзотерике.[128].

---

[124] Пассифлора. С. 17.

[125] *Блаватская Е.П.* Карма или Закон причин и последствий. Ключ к теософии. М., 2000. С. 173.

[126] В воспоминаниях о Ф. Сологубе Е.Я. Данько рассказывала следующее: «Почему-то в комнате горела не лампа, а свеча. Сологуб у самовара был ужасно похож на портрет Петрова-Водкина. Он тоже стал меня заговаривать: «я – Илья иль ты Илья, Настя – настежь, она – селениточка, а на селе – ниточка», - и т.п. без конца. Меня мутило, в комнате было душно. Вдруг он стал говорить по-теософски о Великом Законе, в котором надо жить и работать. О том, что дающий становится богаче, когда дает людям, и т.п. теософские прописи, общие места» (Подробно см.: *Данько Е.Я.* Воспоминания о Федоре Сологубе. Стихотворения / вступ. ст., публ., коммент. М. М. Павловой // Лица: Биографический альманах. СПб., 1992. Вып. 1. С. 190).

[127] «Тогда О. Д. Форш зачастую приходила ко мне, чтобы идти вместе гулять. Она не поднималась ко мне на четвертый этаж, а стоя внизу, против окон, звала меня по имени. Я выглядывала из окна, чтобы показать, что я – дома, и, спешно собравшись, сбегала вниз. Иногда Ольга Дмитриевна приходила, когда я брала солнечные ванны, и ей

С символом «пассифлоры» связано и такое понятие, как «Добротолюбие»[129]. Во-первых, в романе – это название двенадцатой главы, завершающей произведение («12. Добротолюбие»), если также учесть, что автором сделана запись на одном из черновиков: «Оглашенные – роман в 12 главах» (Л. 60). Во-вторых, это – важная составляющая философской концепции произведения. Так, согласно статье «Полного церковно-славянского словаря», «Добротолюбие – это склонность к деланию добра, любовь к добродетели»[130]. Но более значимым фактом является то, что «Добротолюбие» – сборник духовных произведений православных авторов IV-XV в. Он состоит из пяти томов, при этом большая часть входящих в его состав текстов относится к религиозному течению в православии – исихазму.Последний представляет собой древнюю традицию духовной

приходилось подождать внизу, пока я оденусь. Ольга Дмитриевна, кажется, рассказала Сологубу о наших прогулках, потому что он сказал мне, что также зайдет за мной, чтобы идти в парк, и позовет меня с улицы. Я предупредила его, что когда у меня на окне висит розовая салфетка – это значит, что я принимаю солнечные ванны и не смогу сразу выглянуть в окно и не сразу спущусь вниз, но внизу есть скамейка, на которой он может посидеть, пока я приведу себя в порядок. Он спросил, в какие часы я принимаю солнечные ванны. Я, думая, что он не хочет отрывать меня от этого занятия, сказала, что принимаю с двенадцати до двух, но я с удовольствием прерву ванну и пойду гулять, если зайдет Ольга Дмитриевна или он» (Там же. С. 231).

[128] Вероятно, главный герой воспоминаний Е.Я. Данько ревновал юную художницу ко всем, включая О. Форш. В её книге он часто предстаёт в образе капризного эгоистичного старика: «Когда я в Союзе читала свои стихи, и А. А. Гизетти делал небольшой доклад о них, Федор Кузьмич взял слово, он говорил столько лестного, что я не помню почти ничего, так как это была неправда. Запомнилось одно: «Я не согласен с А. А. Гизетти, что в стихах Данько есть какой-то послереволюционный Петербург, что она знает какую-то жизнь, слышала, что говорили и чувствовали люди. Данько не имеет понятия о Петербурге, – она, как известно, киевская ведьма и в Киеве обучалась у О. Д. Форш, как летать на Лысую гору, она ничего не знает, не видит, не слышит. Но она говорит в стихах так убедительно, что мы начинаем верить в выдуманный ею Петербург, в выдуманные ею чувства и настроения, которых на самом деле нет». Привожу это как пример суждения, прямо противоположного тому, что он говорил мне о моих стихах до того» (Там же. С. 223).В этом отрывке весьма интересен оборот «и в Киеве обучалась у О.Д. Форш», косвенно намекающий на её занятия мистикой. Таким образом, данные документальные свидетельства, на первый взгляд, не относящиеся к проблемам нашего исследования, являются подтверждением эзотерических интересов О. Форш.

[129] Интерес к «Добротолюбию» со стороны А. Блока был отчасти стимулирован О. Форш. Поэт писал: «Я достал первый том «Добротолюбия» - Filokalia – любовь к прекрасному (высокому), о котором говорила О. Форш» (Цит. по: *Бекетова М.А.* Александр Блок. Биографический очерк // Петроград. 1922. С. 210).

[130] *Дьяченко Г.М.* Полный церковно-славянский словарь. М., 1900. С. 148.

практики, являющейся основой православного аскетизма. Российский учёный-религиовед Е. А. Торчинов писал: *«В восточнохристианской традиции исихазмом называется разработанная система аскетической и монашеской практики, направленной на богопознание»*[131]. Кроме того, непосредственное влияние исихазма отразилось на религиозно-философских течениях начала XX в. Для О. Форш же образы «пассифлоры» и «добротолюбия», вероятно, являлись также символами объединения людей вне зависимости от их религиозной принадлежности. Об этом говорит пастор Ято, а Иринарх Доброхотов поддерживает идею В.Соловьёва относительно объединения христианских церквей. Для пастора Гельбаха – это, в первую очередь, опыт личной трагической судьбы в контексте конфликта с традиционной церковью.

Следующим важным вопросом, связанным с проблематикой утраченного романа «Оглашенные», является проблема датировки произведения. Разделим его на два блока: первый – время событий, происходящих в романе, и второй – время создания произведения. В «Оглашенных» упоминается, наделавший много шума в клерикальной среде процесс пастора Ято. На полях рукописи автор указала дату отречения Ято от должности (24 июня 1911). Следовательно, описываемые в романе события и, собственно, время действия произведения можно датировать периодом примерно 1911 – 1916 годов. На данном этапе исследования истории текста время создания «Оглашенных» точно установить невозможно. Архивист-обработчик фонда указал только примерные сроки написания романа: «1915 – 1919 гг.»

Тем не менее, анализ рукописей позволяет сделать вывод, что, вероятнее всего, роман был задуман автором ранее 1915 г., свидетельством чего является «Дневниковая запись о конфирмации в Анненкирхе от 19 дек.1913». Кроме того, гипотеза существования романа до 1915 г.

---

[131] *Торчинов Е.А.* Религии мира: Опыт запредельного. Догматические религии откровения. СПб. 1998. С. 478.

подтверждается следующим фактом: поверх рукописи произведения сделана следующая авторская запись: «Роман «Оглашенные», погибший в Киеве 14 – 20 г.г.» (Л. 1). Здесь указание на 1914 г. является нижним порогом времени создания романа. Но первым известным документальным фактом появления романа, как уже созданного произведения, является то, что в 1915 г. писательница приносила его рукопись М. Горькому для публикации в ж. «Летопись».

Вот как сама О.Форш вспоминала о своём визите в редакцию: «Второй раз я встретилась с Алексеем Максимовичем в редакции «Летописи». Я принесла ему рукопись «На Валааме». Первые главы этого романа (под заглавием «В Монастыре») вошли в одну из моих книг, изданную в 1927 г. В редакции Алексей Максимович встретил меня очень приветливо, хвалил мои рассказы в «Русской мысли», порой любопытным взглядом рассматривал. Перелистав на глазах рукопись, тут же нахмурился, проворчал: «Чего это вы задумали про монахов писать? Что вы можете о них знать? – и с усмешкой: «Всё ведь придумали». Я огорчилась, мне как раз было большое дело до этой «темы», и я как раз ничего не «придумала». У нас произошёл несколько колкий разговор, и рукопись я у него не оставила»[132]. Отметим, что в этих воспоминаниях присутствует фактор автоцензуры (вместо «Оглашенных» О. Форш назвала своё произведение – «На Валааме»). Однако не подлежит сомнению итог беседы О.Форш с М. Горьким – а именно то, что тот не принял роман в ж. «Летопись».

В дальнейшем автор пыталась опубликовать своё произведение в 1919 г. Свидетельством этого является сохранившаяся внутренняя рецензия писателя и общественного деятеля С.Д. Мстиславского, подписанная «Р. Мстиславский»: «Основная тема романа «Оглашенные» – «люди, уже услышавшие зов, «оглашенные» правдой нового учения, порвавшие со старым, а творить новое ещё не имеющие силы или непросто не умеющие»… тема разрабатывается на целом ряде психологически разных типов. Центр

[132] *Форш О.Д.* Из переписки с Горьким // Звезда. 1945. №2. С. 103.

тяжести – в раскрытии существа «прежней» правды – правды церковной. Роман, безусловно, талантливо написан, читается легко, с большим интересом. Принят к печатанию и включён в утверждённый коллегией план издательства лит. подотдела»[133].

Несложно догадаться, что в условиях непопулярности религиозных исканий у новых властей рецензент не мог открыто говорить об искании Бога, поэтому он говорит о поисках «правды». Кроме того, не надо забывать, что в 1919 г. С.Д. Мстиславский, на тот момент известный революционер с соответствующей репутацией, должен был трактовать произведение в революционном контексте, отсюда известная фразеология «порвать со старым», «услышавшие зов» и т.д. Тем не менее, будучи профессиональным писателем (и читателем), он, наверняка, понял мистический подтекст романа.

И если до прихода советской власти автор ещё могла надеяться на публикацию своего второго романа, то в дальнейшем эти надежды были оставлены. В начале 1920-х гг. ею были изданы несколько рассказов на революционную тему, основу которых составили некоторые главы романа «Оглашенные». К подобным примерам можно отнести произведение «Товарищ Пфуль» (1925 г.), героями которого явились ставший на сторону красных Меловой и возглавившая казацкую банду Катя Граун.

Таким образом, в настоящее время роман «Оглашенные» существует в виде комплекса архивных материалов, подавляющее количество листов которого – черновики. Об этом позволяет говорить огромное количество имеющейся на листах авторской правки, использование четырёх видов чернил и др. Беловая часть рукописи занимает около двадцати шести печатных машинописных листов (из 145 имеющихся) и включает в себя содержание первой, второй и третьей глав романа, посвящённых изображению жизни Гурия в монастыре и опубликованных в виде одной главы в сб. «Скифы» за 1917 г.

---

[133] *Мстиславский Р.* Отзыв на роман О. Форш «Оглашенные» // РО ИРЛИ. Ф. 732. Оп. 1. Ед. хр. 132. Л. 1.

Сложность работы с рукописью данного произведения заключается, прежде всего, в отсутствии первой стадии создания текста, его подготовительного этапа. Так, например, в письмах и дневниках автора не обнаружены данные о возникновении замысла романа. Также отсутствует третья стадия создания произведения – его «отделка». Фактически на данный момент существуют черновые наброски и варианты оконченных и неоконченных глав трёх поздних вариантов плана («пятого», «шестого» и «седьмого»), каждый из которых включает в себя две части романа.

Наиболее реализованным этапом в создании «Оглашенных» можно считать этап составления плана романа. Так, при анализе комплекса материалов было установлено 7 вариантов и один «предварительный план» романа, всего – 8. Самым ранним вариантом плана следует считать «предварительный план», или план-формуляр. Затем следуют «первоначальный» и «римский» (объединенные «третий» и «четвёртый» варианты) планы. Более поздними из них следует считать три варианта: «пятый», «шестой» и «седьмой», относительно «окончательный» – «седьмой» вариант плана, он же – «последний».

В отношении вопроса времени создания текста нами установлена относительная датировка романа: 1913-1924 г. Об абсолютной (календарной) датировке говорить не приходится, так как отсутствуют авторские и сторонние указания на начало и окончание работы над романом. Характерным, в этом смысле, является ответ писательницы на вопрос в анкете за 1919 г. «Есть ли у вас новые свободные произведения для журналов и альманахов?»: «Есть. Роман «Оглашенные», 10 печатных листов»[134].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что в настоящее время окончательный текст романа «Оглашенные» утрачен. Отчаявшись в его публикации, О. Форш расформировала его на отдельные блоки, часть из которых была в дальнейшем использована ею при создании новых текстов малых жанров. Однако анализ сохранившихся архивных материалов

[134] *Форш О.Д.* Ответ на анкету // РО ИМЛИ. Ф. 137. Оп.3. Ед. хр. 7. Л. 6.

позволил реконструировать фабулу, сюжет и идейно-художественную концепцию этого произведения.

Роман О. Форш «Оглашенные», безусловно, был итогом дореволюционного творчества автора, целостным выражением религиозно-философских взглядов писательницы. В этом произведении была представлена картина умонастроений общества начала XX в., волнующие умы философско-религиозные течения, поликонфессиональный характер социума и т.д. Кроме того, в «Оглашенных» автором впервые в её творчестве был использован приём введения реального исторического лица в систему главных героев произведения, каким в романе стал пастор Ято. Материалы романа полны культурных отсылок к раннему творчеству О.Форш, в частности, к её первому мистическому роману «Рыцарь из Нюренберга», рассказу «Пассифлора», а эзотерическая символика произведения восходила к теософскому опыту писательницы.

Выводы

Интерес к мистике, к скрытым возможностям человеческого организма ещё в юном возрасте вошёл в орбиту увлечений О. Форш, он явился неотъемлемой частью мироощущения писательницы (открытие в себе таланта медиума, знание и «чувствование» неодушевленных предметов и живых существ).

Отчасти это было стимулировано и физиологическим недостатком – хрусталик одного из её глаз был неправильно развит: отсюда – визуальное восприятие действительности было в буквальном смысле искажено изначально. И, как бы проверяя внешнюю картинку на достоверность, писательница соотносила полученные сведения с внутренним ощущением.

Параллельно с этим формировался её эстетический вкус: ежедневное чтение и внутренний диалог с Ф.М. Достоевским, разбор прозы М.Ю. Лермонтова и др. Ранние потери (подозрительно внезапная смерть отца),

тревожный путь взросления в сиротском училище, нелюбовь мачехи породили у О. Форш стремление служить народу («толстовские столовые», уход за больными и т.д.).

Отсюда возникла романтическая идеализация образа декабриста, интеллигента-народника и др. Тем не менее, революционный вектор некоторых её произведений был осмыслен в религиозном контексте, то есть – он не был ни атеистическим, ни богоборческим в основе своей. До конца своих дней О. Форш оставалась человеком верующим.

Но тогда, «на заре молодости», ив свете современных ей мистических представлений писательница ощущала собственное бытие и позывк миру непознанногокак тягу к Истине: «Тревожные запросы совести и морали, мучительное недоумение, как и для чего надо жить, не находили ответа у окружающих, часто бездарных и равнодушных педагогов. Религиозное воспитание в силу окаменелости и формализма превратилось в самое настоящее антирелигиозное и не удовлетворяло запросам духовного развития и жажде познания»[135]. Так, постепенно она открыла для себя мир восточной философии (буддизм, индуизм и др.). Отметим, что формирование О. Форш как личности пришлось на время популярности сочинений Е.П. Блаватской. Ввиду этого фактора и личных духовных запросов, она просто не могла пройти мимо публикаций этого мистического автора.

Знакомство О. Форш с эзотерической литературой, а впоследствии – и с кругом теософов – основополагающая константа, определившая гностический окрас представленной в её творчестве картины мираи сформировавшая эстетику её творчества на период 1908 – 1918 г.

Обладая феноменальной памятью (способность, которую она сохранила до конца своих дней, чем крайне удивляла современников) и знанием французского и немецкого языков, писательница могла обращаться к специальным трудам по первоисточникам.

---

[135] *Форш О.Д.* Дни моей жизни // Вопр. лит. 1959. № 4. С. 163.

Но мировоззрение О. Форш не было статичным. Новый период творческой эволюции писательницы начался под влиянием культурософских теорий и школ Серебряного века: это – время вхождения в круг петербургских литераторов (посещение «Башни» Вяч. Иванова, переписка с В. Розановым и др.). После ухода из «Вестника теософии» (1910) она несколько охладевает к российским адептам, трактовавшим узко учение Е. Блаватской, но – не к самим древним знаниям.

С момента работы над произведением «Дети Земли» (1910) постепенно начинается аккумулирование христианских и еретических представлений в творчестве О. Форш. Смена онтологического мироощущения писательницы формирует у неё интерес к концепции*нового человека*, поиск и формирование которого непременно должны были происходить в среде художественной молодёжи.

Так, в 1913 г. (по другим сведениям – в 1912, в 1914, в 1915) О. Форш начинает работу над следующим, теперь уже крупным (по размаху изображения) произведением – «Оглашенные». Перемены в социуме, общественно-политическая ситуация в Европе, Первая мировая война – тот контекст, на фоне которого создаётся новый роман писательницы. Идейная концепция произведения складывалась во многом под влиянием разных философских течений Серебряного века. Во-первых, здесь продолжают своё развитие пантеистические идеи, контурно намеченные в новелле «Дети Земли» (в некоторых набросках главный герой (послушник Гурий) назван Богданом: оба открыто восторгаются силой Земли).

Во-вторых, теософский субстрат текста осложняется введением в его сюжет героя-еретика. В этом смысле пастор Гельбах стал идеальным персонажем для подобного воплощения. С одной стороны, он выражал неканонические взгляды реально существовавшего пастора Ято на официальную религию. С другой стороны, введение фигуры еретика в текст романа позволяло автору вести заочную (теперь уже посмертную)полемику с Вл. Соловьёвым, который, по мнению О. Форш, «затосковал о конце

[истории, мира – *А.Ч.*]» . Тогда как для О. Форш история понималась как цепь перерождения мира старого в мир новый, т.е. – как бесконечность, и в этой мучительной борьбе рождался представитель иного поколения.

Работа над «Оглашенными» совпала с началом Первой мировой войны. Личное отношение автора к этому глобальному событию определялось кратко – катастрофа («Катастрофа» (1914) – это и название одного из рассказов, являвшегося микросюжетом романа). Разрушение мира старого оборачивалось «поголовщиной» – обезличиванием человека в условиях военных действий. Согласно автору, на смену всем катаклизмам должны прийти «Художники Духа», явленные из творческой среды искусства. Подобную атмосферу братства, основанную на культурных взаимосвязях религии и искусства, О. Форш довольно детально передала в романе «Оглашенные». «Художник – это тот, кто видит дальше других, кто слышит тоньше и чья нога первая вступит на *землю обетованную* [курсив мой – *А.Ч.*], художник – первый из первых, он всегда во «главе», он вожак от зверя к Человеку», - утверждала она в статье «Игнацио Зуолага»[136].

В том же 1914 г. эстетическое кредо писательницы было выражено в статье, где подробнобыла разобрана пьеса Л. Андреева «Король, закон и свобода»[137]. Автор статьи приходит к выводу о безжизненности героев этого драматурга. Основной недостаток произведения критику виделсяв том, что «уже одна затея – кристаллизовать действие, находясь фактически ещё в его «истории» [произведение было создано скоро и «наспех» как ответ на захват Бельгии императором Вильгельмом – *А.Ч.*], лишает пьесу глубины и перспективы и вульгаризирует её до кинематографичности. Действующие лица, от которых художник ещё не успел отойти, чтобы взглянуть издали, кажутся проектированными на экране тенями и раздражают своей нерусской риторикой» (С. 255). Отдавая дань символизму как стилю и методу, О. Форш

---

[136]*Шах-Эддин (Форш О.Д).* Игнацио Зулоага (Испанский художник) // Современник (апр). 1914. № 7. С. 120.

[137]*Шах-Эддин* (*Форш О.Д.).* О новой пьесе Л. Андреева // Современник (дек). 1914. № 7. С. 255.

указывает на схематизм символики драматурга, у которого создаётся непонятный и расплывчатый образ, «не вышедший ни символом, ни реальностью» (С. 256).

По сути, писательница «обвиняла» автора в неумелом оперировании техникой символизма. Тем не менее, в сопоставлении образа Эмиля Грелье и его прототипа М. Метерлинка О. Форш как бы «случайно» раскрывает собственную позицию писателя и художника: «Л. Андреев свел к прямолинейности своего героя... А было бы ценно, если бы Л. Андреев раскрыл нам в лице своего героя, какую роль играет *мировоззрение, философия и мистика*[курсив мой – *А.Ч.*], когда судьба ставит перед человеком свое решительное испытание, заставляя его, как Эмиля Грелье, взять на свою совесть разрушение плотин» (С. 256-257). Мировоззрение, философия и мистика – это три столпа, которые ярко характеризуют творчество О. Форш периода 1908 – 1918 г. Именно они играют первую роль в судьбах героев её ранней прозы.

События 1917 г. застали писательницу в Царском Селе. В это время она переживала новый творческий подъем. В метафизическом плане О. Форш восприняла Революцию как действие внеличностныхстихийных космических сил, нацеленное на глобальное переустройство мира, и, одновременно, как надежду на обновление окружающей её действительности и собственной судьбы.

Но уже через год в одной из своих статей она задавала резонный вопрос: «Будет ли забрано в этот творческий горн, где куется новый человек, из прошлого всё, что там есть драгоценного?» [138].

Сомнения и тревоги в душе писательницы усиливались по мере нарастания звериных ужасов Гражданской войны. Окончательным ударом для неё стало осознание тщетности свершившихся событий.

---

[138] *Форш О.Д.* Художники Духа // Знамя. 1918. № 2. С. 121.

В 1927 г. это осознание было уже очевидным. В своих воспоминаниях Н. Берберова запечатлела эту внутреннюю трагедию писательницы в таком драматическом эпизоде:

«В этом году в Париж из Советского Союза приезжала Ольга Дмитриевна Форш, которую я знала по Петербургу 1922 года, когда она была одним из ближайших друзей Ходасевича. Приехав в Париж, она сейчас же пришла к нам. Форш проводила у нас вечера, говорила о переменах в литературе, о политике партии в отношении литературы, иногда осторожно, иногда искренне, с жаром.

Седая, толстая, старая (так мне казалось в то время), она говорила, что у всех них там только одна надежда. Они все ждут. - На что надежда? - спросил Ходасевич. - На мировую революцию. - Ходасевич был поражен. - Но ее не будет. - Форш помолчала с минуту. Лицо ее, и без того тяжелое, стало мрачным, углы рта упали, глаза потухли. - Тогда мы пропали, - сказала она. - Кто пропал? - Мы все. Конец нам придет»[139].

[139] *Берберова Н.* Курсив мой. Автобиография. М., 1999. С. 122.

Глава вторая: драматургические опыты О.Форш 1918 – 1922-х гг. в контексте культуры Серебряного века.

2.1. ТЕО Наркомпроса и задачи пропаганды идеологии «нового мира».

После революции 1917 г., в числе многих начинаний и мероприятий новой власти, был создан Народный комиссариат просвещения (Наркомпрос), одной из задач которого было формирование «нового человека». Среди прочих проектов Наркомпроса был замысел создания серии театральных инсценировок и киносценариев на исторические темы, предназначавшихся для просветительских целей. Идея принадлежала М.Горькому. В целом она оформилась к весне 1919 г., а позднее концепция была вынесена на обсуждение заседания большого худсовета отдела театра и зрелищ Наркомпроса[140]. Её поддержал А.В. Луначарский, занимавший в то время должность народного комиссара просвещения. В этой связи он особо рекомендовал использовать формы площадных зрелищ. В течение короткого срока была организована комиссия в следующем составе: М. Горький (председатель), С. Ольденбург (товарищ председателя), А. Тихонов (секретарь), М. Андреева (представитель ТЕО), а также А. Блок, Н. Гумилев,

[140]Вестник театра. 1919. № 30. С. 15.

Е. Замятин, К. Чуковский, К. Марджанов. Уже с 1919-го г. замысел по созданию серии исторических картин начал претворяться в жизнь. Были созданы десятки исторических произведений, представлявших собой разнообразные жанровые формы (картины, поэмы, этюды), базировавшиеся на значительном тематическом диапазоне. К сожалению, вскоре этот грандиозный проект был отставлен, так и не успев окончательно оформиться. Тем не менее, часть произведений была создана и сохранилась в архивах [141].

На рассмотрение комиссии были представлены произведения разных жанровых форм. Перечислим некоторые из них: «Рамзес» (А. Блок), «Гондла», «Охота на носорога» (Н. Гумилев), «Огни Св. Доминика» (Е. Замятин), «Персей» (К. Чуковский), «Васька Буслаев», «Протопоп Аввакум» (А. Амфитеатров), «Ипатия» (Л. Урванцев), «Союз восставших» (В. Ленский), «1793» (А. Шабельский), «Бакунин в Дрездене» (К. Федин), «Гореславич» (А. Чапыгин), «На заре освобождения» (А. Бежецкий) и др.[142]

Пьесы, представленные на суд критики, на первый взгляд были тематически разнородны. Тем не менее, по некоторым параметрам их можно систематизировать. Многие из них являлись инсценировками достаточно известных европейских исторических романов. Так, например, пьеса Урванцева «Ипатия» (картина из жизни Александрии начала V века) представляла собой драматическое переложение известного романа Ч. Кингсли. Сцены В. Ленского «Союз восставших» (Англия XIV в. времен правления Ричарда II) были созданы по мотивам романа «Уат Тейлор» У. Энсворта. А картина А. Шабельского «1793 год» являлась инсценировкой одноименного романа В. Гюго. Другую группу исторических картин объединяло изображение христиан – «Гондла» (Н.Гумилёв), «Огни Св.

[141]Подробнее см.: Русский театр и драматургия 1907 – 1917 годов: Сб. науч. тр. // Редкол. А. Я. Альтшуллер, А. А. Нинов, Ю. А. Смирнов-Несвицкий. Л., 1988. – 134 с.

[142]Подробнее см.: *Бабичева Ю.В.* Метаморфозы русской исторической драмы в 10-х годах XX века // Неординарные формы русской драмы XX столетия. Межвуз. сб. науч. тр. Вологда.1998. С. 112-128.

Доминика», (Е.Замятин), «Ипатия» – при этом в двух последних преобладал антиклерикальный тон.

По замечанию А.Блока, события далёкого прошлого должны были предстать в «картинах» в свете особого поэтического чувства, делающего ушедший мир близким и знакомым каждому. Поскольку такой тип историзма соответствовал романтическому миропониманию, то и все начинание, по мысли поэта, рождалось под знаком романтизма[143]. В целом, организующая идея цикла следовала концепции историка Т. Карлейля о роли личности в истории[144]. В этих картинах должна была раскрываться вечная борьба культуры и стихии. Под последней поэт понимал всё, сопротивляющееся развитию. К стихии относились силы природы (в пьесе «Охота на носорога» первый человек формируется в борьбе с природными явлениями), и косная социальная среда (как, например, инквизиция в пьесе «Огни Св. Доминика», разрушающая человеческие судьбы), и революционное насилие («1793») и, наконец, людское равнодушие (так, например, в драме «Бакунин в Дрездене» было ярко показано лицемерие и безразличность к гению Р.Вагнера со стороны придворной знати)[145].

В условиях новой действительности к деятельности ТЕО Наркомпроса были привлечены многие деятели культуры и искусства. Среди них была и О. Форш. С одной стороны, она обратилась к театральной деятельности вынужденно, из-за потребности в заработке. С другой стороны, для неё представлялась удачная возможность реализовать в новом для неё виде искусства свои религиозные и эстетические идеи. Первый послереволюционный год стал для писательницы началом работы в ТЕО Наркомпроса. В архиве О.Форш сохранились некоторые документы,

---

[143]*Блок А. А.* Статьи и рецензии для Репертуарной секции Театрального отдела // Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 284.

[144]К пьесам, посвящённым исключительным людям – борцам духа можно отнести пьесы: «Бакунин в Дрездене» (К. Федина), «Протопоп Аввакум» (А. Амфитеатрова) и др.

[145]Следует заметить, что образ Вагнера являлся популярным во многих произведениях того времени: например, И. Кочерга создал драму «Изгнанник Вагнер» (1919 г.).

подтверждающие её участие в различных мероприятиях ТЕО. Так, в одном из них руководство ТЕО просило писательницу о следующем: «Театральный отдел Народного комиссариата по просвещению, в целях правильной постановки театрального искусства в стране, приступает к образованию педагогической секции, и просит вас стать её членом»[146]. В виду тяжёлых жизненных условий писательнице пришлось принять предложение ТЕО.

2.2. Дискуссии о «новом театре» в свете пролетарской революции

Период 1918 – 1919 гг. характеризовался очередным витком дискуссий о «новом театре». В это время ТЕО Наркомпрос организовал работу по переизданию статей Р. Роллана под общим названием «Народный театр» (предисловие Вяч. Иванова)[147]. В них французский писатель попытался противопоставить свой театр – героический, укрепляющий в народе великие страсти – выродившейся буржуазной драме адюльтера. Защите этой идеи он посвятил ряд статей, объединенных позднее в сб. Le théâtre du Peuple (Народный театр, 1900—1903, отд. изд. 1908). В поисках героических «примеров» для своих драм Роллан обратился к конкретным историческим событиям истории. Но и в «Трагедиях веры» и в «Драмах Революции» он искал, в сущности, общечеловеческие ценности и вечные характеры. Создавая образы побежденных-победителей, Роллан не столько детализировал, за что они борются, сколько подчёркивал их веру, пафос их борьбы, их моральное превосходство над врагом. Выразителями этих качеств для писателя явились исторические личности разных эпох (Дантон, Жанна Д'Арк и др.).

Сюжеты и темы театра Р. Роллана оказались созвучными задачам ТЕО Наркомпроса. Тем не менее, в своём предисловии к книге «Народный театр» Вяч. Иванов согласился далеко не со всеми положениями программы

[146] *Форш О.Д.* Документы по деятельности в театральном отделе Наркомпроса // РО ИРЛИ. Ф. 732. Оп. 1. Ед. хр. 178. Л. 1.

[147] *Роллан Р.* Народный театр / предисл. Вяч. Иванова. Пг., М., 1919. – 134 с.

французского драматурга. Его критика была направлена, прежде всего, на то, что «Р. Роллан все еще держится старинного предания освободительных идей восемнадцатого века о театре, являющем исторические образцы гражданской доблести и нравственного величия, и как бы не замечает или не хочет видеть свойственного тогдашним мечтаниям и декламациям напыщенно-риторического и ложноклассического пошиба»[148]<…> . Кроме того, отмечал Вяч. Иванов, «Р. Роллан не различает принципиально опытов театра, устраиваемого для народа, предлагаемого ему с просветительными целями, от наблюдаемых в Южной Баварии, Швейцарии и Тироле остатков (как мистерии в Обер-Аммергау) и новых побегов (как швейцарские празднества) стародавнего народного представления. Под общим наименованием «народного театра» объединяет он и современную драму, пытающуюся говорить за народ, и отдаленные перспективы большого искусства, которое сам народ сотворит в будущем»[149].

Комментируя взгляды французского литератора, Вяч. Иванов, по сути, излагал собственные идеи о личностном и хоровом началах современного театра. Так, в своей статье «Зеркало искусства» он писал: «Из двух элементов театра – сонма и личности, или хора и героя – первое есть первоначальное как исторически, так и диалектически: ибо личность возникает из сонма, а не наоборот. Он же и эстетически существеннее, поскольку театр есть искусство, являющее в художественном преображении или художественно оформляющее человека, взятого как множество. Вот почему немыслимо возрождение театра без воскрешения в его круге исконной движущей энергии хорового начала — действенной силы художественно оформленных масс»[150].

Эту и другие тематически связанные с ней статьи Вяч. Иванов опубликовал в ежемесячном журнале «Вестник театра» – печатном органе,

---

[148]*Иванов Вяч. И.* Предисловие к книге Р. Роллана «Народный театр» // Ромен Роллан. Народный театр. 1919. С. 5.

[149]Там же. С. 124.

[150]*Иванов В.И.* Зеркало искусства // Вестник театра. 1919. 11-12 февр. № 4. С. 3..

созданном специально при ТЕО. С 1919 г. его статьи начали постоянно появляться в этом издании.[151]

Следует заметить, что и А. Ремизов, также являвшийся постоянным сотрудником ТЕО (с 1918 г.), имел приблизительно похожие воззрения на народный театр. Его позиция была выражена в сборнике «Крашеные рыла'» (1922 г.). Тем не менее, его взгляды были несколько отличны от мнения Вяч. Иванова. Так, А.М.Грачёва отметила, что «центральное место в «Крашеных рыла'х» занимает та же проблема, которая была выделена как главная в книге Роллана и в предисловии к ней - вопрос о современном народном театре и грядущем всенародном искусстве. Но в отличие от Вяч. Иванова, сосредоточенного более на видении чаемого идеала, Ремизов, подобно Роллану, уделил большее внимание выявлению ростков будущего в настоящем, а также задачам современного народного театра. В значительном количестве рецензий на пьесы текущего репертуара писатель отмечал так или иначе проявляющееся в них хоровое начало, знаменующее торжество формы театра будущего - хорового действа – «русалии». С другой стороны, по Ремизову, основная проблема современного русского театра для народа - это избавление от всевозможных форм «а-ля-рюсс»[152].

В это же время, в соответствии с новой действительностью и новой идеологией, ТЕО начало грандиозную работу по организации агитационных представлений. Возникали театральные кружки, студии, самодеятельные и полупрофессиональные труппы. Внушительными формами агитационного тетра были «массовые празднества», которые ярко отображали основные

---

[151]*Иванов В.И.* К вопросу об организации творческих сил народного коллектива в области художественного действа // Вестник театра. 1919. 14-16 мая. № 26. С. 4. (О Вагнере // Вестник театра. 1919. 9 – 15 июня. № 31-32. С. 8-9).

Иванов В.И. Множество и личность в действе // Вестник театра. 1920. 2 мая. № 62. С. 5.

[152]*Грачева А.М.* От Петрушки к царю Эдипу (о теории и практике «народного театра» А.М. Ремизова)// Рус. лит. 2007. № 4. С. 70.

революционные события. Дореволюционные театры и кружки были также привлечены к работе над созданием нового массового искусства [153].

Одним из подобных привлеченных театров стал «Передвижной театр Гайдебурова» или «Первый передвижной драматический театр», с 1919 г. имевший название «Общедоступный и передвижной театр». Созданный в ещё 1905 г. в Петербурге, он просуществовал до 1928 г. Организаторами театра были П. П.Гайдебуров и Н. Ф. Скарская, они же являлись его постоянными руководителями и ведущими актёрами. Примерно в это же время произошло знакомство П.П. Гайдебурова с О. Форш, которое, вероятно, состоялось на почве их общей работы в ТЕО Наркомпроса. Результатом творческих контактов коллег явилось наличие пьес писательницы в репертуаре П.П. Гайдебурова. Кроме того, она рецензировала игру актера в пьесе «Гамлет»[154]. Исполнение роли принца датского сделало его знаменитым[155]. С 1919 г. по 1923 г. театр практически не ставил пьес, т.к. он работал над «мистериальными действами», которые должны были показать духовную революцию с ее мистическим значением. Вскоре руководители театра начали ставить особенные представления – «мессы» или «художественные религиозные службы»[156]. Тем не менее, не все передвижные театры того времени могли вести самостоятельную политику в

---

[153] Подробнее см.: Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств. 1917-1932. М., 1984. – 242 с.

[154] *Форш О.Д.* Новый Гамлет // Наш путь. 1918. № 2. С. 177 – 181.

[155] Деятельность Передвижного театра, гастролировавшего по России (в том числе в глухих отдалённых местах), носила просветительский характер. Репертуар составляли произведения русской и западной классики, лучшие произведения современных драматургов. Среди спектаклей: «Антигона» Софокла, «Гамлет» В.Шекспира, «Власть тьмы», «Плоды просвещения» Л.Н. Толстого, «Вишнёвый сад» А.П.Чехова. После революции 1917 г. театр продолжал гастролировать по России, помогал организовывать в Петрограде рабочие и красноармейские студии. Судьба «Передвижного театра» оказалась трагична. Вскоре он потерял всякую самостоятельность и был включен театральным отделом Наркомпроса в сеть государственных театров. В 1920 г. «передвижники» совершили свою последнюю большую поездку по стране, а потом через несколько лет театр закрылся, т.к. П.П.Гайдебуров не имел никакой возможности проводить самостоятельную политику в условиях подчинения дела всей своей жизни Наркомпросу.

[156] В 1918 г. была поставлена «Месса в память Тургенева», в 1919 г. – «Месса памяти Коммиссаржевской», мессой в честь Октября стал «Ветер, ветер во всём Божьем свете» (по мотивам поэмы А.Блока «Двенадцать»).

выборе репертуара. Большинство из них служило агитационным задачам новой власти[157]. В контексте подобных начинаний нового революционного театра и развивалась драматургия О.Форш.

Отметим, что начиная ещё с конца 10-х гг., писательница была вынуждена искать компромиссы между действительностью и своими взглядами на неё. Характерным, хотя и поздним примером, отражающим её душевное состояние, является созданная в 30-е г.г., но так и неопубликованная пьеса «Актёры». [158] Сюжет её состоит в следующем: главный герой (молодой актёр, искренне служащий искусству) оказывается в трудном положении: после просмотра его блистательного исполнения роли «Гамлета» представители новой власти предлагают ему роль рабочего, пропагандирующего новые законы общежития. После некоторых размышлений герой – Фёдор Пельский (в некоторых местах рукописи – Московский) отказывается от выгодного предложения, а его коллеги-конформисты, ещё вчера ненавидевшие большевиков, осуждают товарища за неуступчивость новой власти.

Характерным в этом смысле является и изменение названия этой пьесы. Первоначальный вариант был таков: «Советское Искусство». Затем автор зачеркнула это название и озаглавила своё произведение так: «Советские актёры». Окончательным же вариантом стало ещё более нейтральное название – «Актёры» [159]. Мнение автора относительно принципиальной аполитичности театра вложено в уста одной из героинь пьесы – актрисы дореволюционной эпохи: «Театр нельзя делить на новый или старый, он – один, как и само искусство[160].

Всё это может являться доказательством трудного выбора, в годы революции стоявшего перед О. Форш. Отныне она должна была считаться с

---

[157]Подробнее см.: *Смолина К.А*. Сто великих театров. М., 2001. – 479 с.
[158]*Форш О.Д.* Актёры // РО ИРЛИ. Ф. 732. Оп. 1. Ед. хр. 63. – 52 л.
[159]Там же. Л. 1.
[160]Там же. Л. 34.

политическими условиями новой действительности, и этот факт важно учитывать при анализе её произведений.

Итак, начиная с 1918 г., писательница активно занималась созданием пьес. В 1918 г. она создала свою первую пьесу «Коперник»[161]. Параллельно шла работа над феерической мистерией «Град Незримый (Фаворское действо)» (1915 <?> – 1921).[162] В 1922 г. в издательстве «Скифы» была опубликована драма «Равви» (1922)[163], знаменующая собой окончание данного этапа творческой деятельности автора.

В настоящее время актуальным остаётся факт отсутствия не только системного изучения этих произведений, но и каких-либо посвящённых им исследовательских работ. В связи с чем целью этой главы является анализ художественных особенностей этих пьес, составляющих весомую часть второго этапа творчества О.Форш.

2.3. Оправдание гибели: драматический этюд «Смерть Коперника»

Драматический этюд «Смерть Коперника» появился на свет, по сути, в результате заказа комиссии ТЕО Наркомпроса об отражении в пьесах образов великих людей и явлений мировой истории. Выбор фигуры Коперника, вероятно, был продиктован рекомендациями А. Блока. Как отмечает Ю.В. Бабичева, «этапы развития культуры поэт измерял такими событиями, как открытие огня, Америки, научные подвиги Галилея и Ньютона»[164]. В связи с чем выбор героев-учёных драматургами оказался закономерным. Так, например, Л. Урванцев в качестве действующего лица

---

[161] *А. Терек [Форш О.Д.]*. Смерть Коперника. М., 1919. – 21 с.

[162] *Форш О.Д.* Град Незримый (Фаворское действо)// РО ИРЛИ. Ф. 732. Оп. 1. Ед. хр. 51. – 52 л. Далее архивные материалы пьесы «Град Незримый (Фаворское Действо)» цитируются в тексте с указанием номера листа.

[163] *Форш О.Д.* Равви (драма в трёх действиях). Берлин. 1922. – 62 с. Далее текст пьесы «Равви» цитируется в диссертационной работе по этому изданию с указаниемназвания и номера страницы.

[164] *Бабичева Ю.В.* Метаморфозы русской исторической драмы в 10-х годах XX века // Неординарные формы русской драмы XX столетия. Межвуз. сб. науч. тр. Вологда. Русь. 1998. С. 112–128.

своей пьесы «Ипатия» выбрал Ипатию Александрийскую – первую женщину-учёного, погибшую от рук египетских религиозных фанатиков.

А. Блок предполагал, что исторические картины, в которые вошла уже упомянутая пьеса «Ипатия» и куда должен был быть включён этюд О.Форш, явятся новой формой социальной педагогики. Задачей драматургов было «бросить в ленивый мозг цивилизованного дикаря искру Прометеева огня»[165]. Этот замысел должен был синтезировать в себе образы титанов и мучеников науки, искусства, технического прогресса. В связи с этим образ учёного Коперника являлся более чем уместным в ряду Галилея, Ипатии и Прометея.

Тем не менее, драматический этюд О.Форш так и не был поставлен на сцене. Можно предположить, что причинами тому могли явиться несоответствие произведения выбранной тематике и неоднозначный образ избранного ею главного героя – Николая Коперника. Возможно, с этим связаны хлопоты автора относительно издания этого произведения за рубежом. Так, в одном из писем к М. Горькому она была возмущена следующим фактом: «Когда А. П. Пинкевич ездил в Берлин, я просила его передать мое заявление о том, что печатать мои вещи (кроме пьесы «Луковка-двоехвостка») прошу немедленно. Это было мне обещано, но не выполнено. Простите, Алексей Максимович, что беспокою вас своими делами, но кроме вас нет другой надежды. Всех, кто ехал в Берлин, просила видеться по моим делам с Гржебиным, и все сказали, что он — невидимка. Прошу вас повлиять на то, чтобы рукописи мои, которые вы передали ему в 21 г. 17 марта, были, наконец, сданы в печать»[166]. Но, несмотря на некоторые трудности, драматический этюд «Смерть Коперника» всё-таки был

[165]*Блок А.А.* Собр. соч.: В 6 т. Т.4. Л., 1980-1983. С. 350.

[166]*О.Форш.* Письмо М. Горькому. 28 апреля 1923 г. // Горький и советские писатели: Неизданная переписка // Лит. наследство. Т. 70. М., 1963. С. 582.

опубликован в упомянутом издательстве: ««Коперника» Гржебин выпустил, но не шлет ни гонорара, ни авторских экземпляров» [167].

В личном архиве О. Форш сохранились черновые материалы к этому произведению. В настоящее время они находятся в следующей архивной единице: «Архив Ольги Дмитриевны Форш. Ф. 732. Ед. хр. 53: «Коперник»: драматический этюд в 3-х действиях». Эти материалы представляют собой три разные редакции упомянутой пьесы.

Первая рукописная редакция занимает 4 листа (листы 17 – 20) и является ранней редакцией драматического опыта писательницы. Текст написан прозой. Следует заметить, что окончательная опубликованная редакция была стихотворной (1919 г.), и имя героя-монаха в нём указано не было, тогда как в первой редакции одно из действующих лиц (оппонент Коперника – монах) носит имя Иероним. В поздних редакциях, как и в вышедшем издании 1919 г., этот герой представлен просто как «монах», без указания его имени. Вторая (листы 1 – 10) и третья (листы 10 – 16) редакции представляют собой машинописные листы. Последняя из них является беловой. Основанием для этого является то, что вторая редакция содержит только две картины. Кроме того, третья является основой для формирования окончательной печатной редакции произведения.

Попробуем проанализировать пьесу на основании архивных материалов и печатного текста. Её фабула строится вокруг конфликта Николая Коперника с представителями церкви в преддверии последнего дня жизни известного учёного. В первой картине на сцене появляется лектор, представляющий публике «научно-популярную лекцию «Николай Коперник. Вращение Земли. Старые дрожжи» (Л. 1). Фигура этого героя противоречива. Во-первых, он наделен функциями шута, балагура, привлекающего внимание публики: « <…> проходит сердце, [лёгкое] легко, часть печени… Так обычно говорит, граждане, глотающий [шашку] – шпагу [или, как ему

[167] Там же. Выходные данные книги: Форш О. Смерть Коперника. Берлин – Петроград – Москва, изд. З.И. Гржебина, 1922 (экземпляр книги на тот момент имелся в личной библиотеке М. Горького).

больше нравится – сашку]» (Л. 1). Во-вторых, лектор обладает магическими способностями: при помощи заклинаний он как бы возвращает зрителя в последний день жизни Коперника. Затем этот герой превращается в средневекового монаха. Вторая картина состоит из его диалогов с учёным. Монах настоятельно просит Коперника отречься от своего мнения относительно того, что Земля вертится вокруг Солнца. Временами в их беседу вмешиваются служанка, рабочие и ученики главного героя с мольбами к учителю отказаться от своих взглядов, иначе пострадают жёны и дети последователей его учения. Наконец, Коперник соглашается на их просьбы и намеревается помочь одному больному, пострадавшему при тушении огня, но его сердце не выдерживает, и учитель умирает. Далее оппонент Коперника (монах) превращается в чёрта. В третьей картине во время монолога последнего появляется «Заведующий театром», требуя прекратить «воздействие на граждан по программе черносотенных инсценировок» (Л. 15). Он приказывает милиционерам схватить чёрта, который тут же оборачивается «Славным малым».

Этюд «Смерть Коперника» – пьеса традиционная в том смысле, что она открыто продолжает традиции народного театра. Уже в самой архитектонике произведения раскрыто его родство с народными театрально-зрелищными формами. Как правило, в народном театре пролог открывался шутами, балагурами, задающими тон всему представлению. Каждое из трёх действий рассматриваемой драмы О.Форш также открывается речью персонажа-зазывалы, в данном случае им является «лектор-заместитель», поясняющий зрителям ход пьесы.

Следует заметить, что на рубеже XIX в. – XX в. роль персонажа-зазывалы или раёшного деда была принадлежностью народного театра. В годы революции т.н. раешный стиль как форма народного творчества был широко использован в агитационных пьесах, стихах и др. Как правило, в целом ряде драматургических произведений революционных лет подобное «раёшное» настроение доминировало и задавало тон произведению. В пьесе

О. Форш раёшный стиль использован только в репликах «лектора», он же – «глашатай», на котором лежала также ответственность произнесения заключительной реплики. Так, исследователь русского фольклора, П.Г. Богатырев отмечал, что по окончании некоторых народных театральных представлений глашатай обращался к аудитории с просьбой пожертвовать актерам деньги или продукты[168]. Подобная реплика присутствует и в пьесе О. Форш. Однако здесь она не связана с какими-либо конкретными просьбами, скорее это – сожаление с намёком сочувствия: «Я с труппой, граждане, мы не жулики, а инициаторы драмкружка. И все мы – драматурги, чьи пьесы не берёт театр» (Л. 16).

Немаловажно отметить, что подобной традиции следовали и другие современники О. Форш, экспериментировавшие в области народного театра. Так, в пьесе А. Ремизова «Царь Максимилиан», создававшейся в одно время со «Смертью Коперника», рассказчик («Посол»), оканчивал пьесу характерной репликой, в духе народного театра: «Вот, почтеннейшая публика, занавес закрывается, и представление все кончается, а актерам с вас на чай полагается»[169]. В знаменитой же пьесе «Блоха» (1925) Е.Замятина один из халдеев, в маске «химика-механика», произносил следующую реплику: «С благополучным вас окончанием и затем до скорого свидания. Просим честной народ не забывать нас и вперед!»[170].

Следует заметить, что кроме различных форм народного театра, пьеса «Смерть Коперника», как и «Царь Максимилиан», и «Блоха», преемственно связана с таким видом народного творчества, как лубок. Постоянно сменяющиеся цвета лубочных декораций мест действий (студенческая аудитория, кабинет учёного, преисподняя) являются для зрителей как бы сигналом того, что всё происходящее – это театральная игра.[171]

---

[168]*Богатырёв П.Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 54.

[169]*Ремизов А.М*. Царь Максимилиан. Пг. 1920. С. 126.

[170]*Замятин Е.И*. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. Лица / сост., подгот. текста и коммент. ст. С. Никоненко и А.Н.Тюрина. М., 2004. С. 357.

[171]Художник Б. Кустодиев, современник О.Форш и Е.Замятина, комментируя пьесу последнего, подчёркнул взаимопроникновение в «Блохе» игрового начала, балагана и

Первоначально лубок являлся видом народной графики. Лубочная картина практически всегда была обрамлена неким подобием занавеса. Следовательно, в балаганных представлениях, материализующих лубочную картину, формула «театр в театре» получала буквальное воплощение. В пьесе «Смерть Коперника» О.Форш следовала этой традиции. Декорации её этюда являются как бы обрамлением двух занавесов (в театральных лубочных картинах первый служил для основной сцены, второй – для просцениума). В первом действии «лектор» появляется на сцене аудитории, в последнем – сцена – это всё та же аудитория, но неожиданно трансформирующаяся в сцену революционного драмкружка.

Как и пространство, художественное время в «Смерти Коперника» особенное. Бытовое время не соответствует художественному времени пьесы, которое то движется, то останавливается, как, например, в отступлениях «лектора-раёшника». Кроме того пьеса О.Форш характеризуется динамизмом и стремительностью действия, что доказывается быстрой сменой места действия и мгновенным перемещением героев в пространстве (находясь в современности, лектор внезапно оказывается во временах Коперника и наоборот). Тем не менее, гибель Коперника оказывается для читателя совсем не внезапной. Во-первых, она заранее обговаривается лектором, который предупреждает аудиторию и готовит её к этому событию, и, во-вторых, смерть учёного – это известный исторический факт. Но, вопреки истории, и в то же время в стиле народной комедии – смерть Коперника оборачивается его воскрешением[172].

лубка: «Все происходит как бы в балагане, изображенном на лубочной народной картинке; все яркое, пестрое, ситцевое, «тульское»; и «Питер», и сама «Тула», и «Англия».

[172]Е. Замятин настаивал на том, что трагический финал не отвечает духу народной комедии, закон которой требует торжества героя. В связи с этим в финале своей пьесы «Блоха» он оживил главного героя традиционным фольклорным способом – через русскую печь. В воскресении своего героя О. Форш также использовала стихию огня, но подчеркнём, что её пьеса предшествовала «Блохе» Е. Замятина. В травестийной пьесе Е. Кумминга «Легендарная жизнь и достойная смерть Петрушки» (1920) главный герой, представленный в трёх образах, также воскресал. В заключительном эпизоде глава Ватикана даже причисляет его к Лику Святых (Подробнее см.: *Погодина С.* Драматическая трилогия Е. Кумминга «Легендарная жизнь и достойная смерть Петрушки» // Худож. слово. 1920. № 2. С. 16-22).

Говоря о сюжете произведения, важно сказать, что, с одной стороны, он продолжал заявленную в романе «Оглашенные» тему борьбы еретика против официальной церкви. В этой связи характерна запись на Л. 16: «Один против науки, церкви. Один против всей церкви и науки». Вспомним, что герой упомянутого романа пастор Гельбах также противостоял католической церкви. Во время разговора монаха и Коперника первый постоянно подчёркивает, что последний является еретиком. Внутренний сюжет произведения строится на проблеме познания Истины и преодолении предрассудков. Вот как монах комментирует слова учёного: «И будь хоть Истина твоё ученье, святая церковь корень богохульства проклясть обязана» (С. 334). Более отчётливо данная проблематика раскрыта в первом рукописном варианте пьесы – в диалоге между Коперником и его учеником: «О, пощади свою работу, пощади всех нас, бродящих во тьме, и разве тьма невежества не та же хворь?» Коперник отвечает ему: « Не искушай меня! Если мудрость сделала мой разум [сосудом] орудием свободного познания, она может новый выбор свершить <…>. Как я познал, другой познает вечное Движенье; чего я не поспел сказать, доскажет он» (Л. 2).

Следует заметить, что словосочетание «Вечное Движение» напрямую связано с теософскими понятиями, хорошо знакомыми О.Форш. В первом томе «Тайной Доктрины» Е.П. Блаватская указывала, что «Вечное Движение» связано с «великим дыханием, которое есть Атма», а «Атма (санскр.) – Вселенский Дух, божественная монада, так называемый «седьмой принцип» в эзотерической «семеричной» классификации человека. Высшая Душа»[173]. Не исключено, что Н. Коперник мог интересоваться оккультными науками. В своих заметках об учёном Б.Рассел напрямую говорит «об увлеченности создателей европейской науки мистическими учениями»[174]. Он замечает, что работу Коперника можно определить скорее как пифагорейскую, чем научную по духу. Строя свою астрономическую

[173]*Блаватская Е.П.* Тайная доктрина. Т.1. М., 1991. С. 15.
[174]*Рассел Б.* История западной философии. Т.2. Новосибирск. 1992. С. 41.

систему, он, по выражению философа, неизменно попадал под власть «эстетических мотивов» – согласно Копернику, движения небесных тел должны быть обязательно круговыми и равномерными. По мнению учёного, неподвижность Солнца связана с его божественным статусом.[175]

Из этого следует, что Н. Коперник, при всем своём математическом подходе к описанию движения планет вокруг Солнца, воспринимал природу этого движения вполне в оккультно-мистических традициях текстов III в. Р. Х., приписываемых Гермесу Трисмегисту, которые были очень популярны в среде гуманистов Возрождения. В связи с чем вполне объясним выбор О.Форш героя своего драматического этюда – учёного, сочетавшего научный и оккультный интересы.

В контексте проблемы поиска Истины герой О.Форш замечает следующее: «А, между тем, почти всем душам есть, чем обменяться, чтобы каждой стать богаче. Мудрость, раскрывающая пытливому уму свои законы, одновременно ширит сердце, говоря: о, бойся познавать скупым познаньем, не служа другому» (Л.18). На подобные вольнолюбивые суждения учёного следует соответствующая реакция монаха: «Темны мне ваши речи, но чую: дерзость, непокорство, соблазны вашей ереси» (Л.18). Важно отметить, что в первом «прозаическом» варианте пьесы именно Коперник шёл на компромисс с представителем клерикальной среды и, видя, что эти попытки бессмысленны, заключал: «Вот (с тихой грустью), вот редкий горький случай: мы не нужны друг другу, брат Иероним» (Л.17).

Так завязывался конфликт между еретиком Коперником и церковью в образе его оппонента – монаха. Этот конфликт между героями проявлен не только на внешнем уровне типа «индивид – социум», но и на скрытом, носящем мистический характер. Так, в одном из диалогов монах делает учёному следующее предложение: «Я вам открою тайну: ценя ваш ум и ваши мысли, решили мы спасти вас от огня. В одном монастыре уединенном никто

---

[175]См.: *Койре А.* Революция в астрономии: Коперник, Кеплер, Борели. Париж. 1957. С. 225 – 226.

работы вашей не стеснит, там ваша мысль себе найдёт, поверьте, ценителей достойных в мудрых членах *святого ордена*» [курсив мой – А.Ч.] (С.343).

В данном случае речь идёт, вероятно, об Ордене иезуитов, с которым у Коперника сложились напряженные отношения. Конфликт этот имел личный характер. Друг учёного Скультети был обвинен в ереси, исключён из числа прелатов католической церкви и даже изгнан из Польши. Коперник вступился за него, но обвинённый был оправдан лишь на самом высшем уровне – в Риме.

В связи с чем из указанной цитаты следует то, что герой не только намекает Копернику о своей причастности к некоему тайному ордену, которые были широко распространены в Средние века, но и предлагает вступить в него. Следует добавить, что во времена Коперника члены таких орденов зачастую занимались алхимией и эзотерической практикой. В этой связи характерно, что герой первого мистического романа «Рыцарь из Нюренберга» О. Форш, художник Ребих, также был адептом некоего тайного общества.

Первый драматический опыт О.Форш явился началом для создания более крупных пьес. В этой связи характерны процессы, связанные с изменением названия пьесы и её жанра. Так, в первом издании 1919 г. в название был включён подзаголовок «современный драматический этюд».

Под «этюдом» понимается небольшая одноактная пьеса, события которой носят драматический характер[176]. Формально содержание пьесы «Смерть Коперника» отражает это жанровое определение. А в собрании сочинений 1930 г. произведение опубликовано под следующим наименованием: «Лектор-заместитель (пьеса-шутка в одном акте)»[177]. Таким образом, смысловой акцент не только перенесён с одного поджанра на другой, изменилось и название пьесы. Сравнение изменений названия показательно: «Смерть Коперника» (1919) и «Лектор-заместитель» (1930). В

[176]*Белокурова С.П.* Словарь литературоведческих терминов. М., 2007. С. 320.

[177]*Форш О.Д.* Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1930. Т. 5. Сказки, пьесы, рассказы, статьи. С.248 – 269.

этой связи интересно определение персонажа, данное им себе: «А я, усталый лектор, подбодрюсь – монахом грозным стану» (С. 333), «Что делать? Сам я принуждён для стиля из лектора стать чёртом» (С. 346). В издании 1930 г. внимание было перенесено с Коперника на раёшного лектора – лицо, на первый взгляд, второстепенное. Следует также сравнить названия пьесы изданий 1919 г. и 1930 г. с названием её первой редакции: «Николай Коперник (научно-популярная <лекция>)» (Л. 1). Неслучайно лектор, он же чёрт, сам подчёркивает жанр произведения: «Граждане, научно-популярная демонстрация «Николай Коперник» окончена» (С. 345). В итоге в названии пьесы условно были объединены два жанра – комический и трагический. С одной стороны, в заглавии указано имя главного трагического героя (Коперник), с другой – определены черты одного из видов низкого жанра (шуточная «лекция»).

Отметим, что фигура «чёрта» была традиционна для народного театра. Она подчёркивала условность происходящего. Обычно его выходки и реплики усиливали юмористическую сторону драматургического произведения. Так, например, этот персонаж встречается в некоторых вариантах народной драмы «Царь Максимилиан». В обработке А.Ремизова роль этого персонажа приобрела большее значение по сравнению с народным источником. Писатель отдал герою реплики других персонажей, что способствовало более полной характеристике остальных действующих лиц. По мысли Ю.В.Розанова, «юмористические реплики – не единственное назначение чертенка. По замыслу автора, он также должен оттенять трагизм главных персонажей и поддерживать хор»[178]. Впоследствии А.Ремизов в письме к художнику Н. В. Зарецкому, принимавшему участие в подготовке предполагавшейся постановки пьесы, так пояснил функцию этого персонажа: «Обратите внимание на чертенка: он часть хора. Хоровая часть должна быть

[178]*Розанов Ю.В.* Драматургия Алексея Ремизова и проблема стилизации в русской литературе начала XX века. Вологда. 2002. С. 54.

выделена: это приговор – одобрительный или отрицательный или суждение»[179].

В пьесе О.Форш хоровое начало также присутствует, но оно весьма слабо выражено (несколько рефренов, вложенных в уста пьяных студентов), Основным «комментатором» действия является «чёрт», он же «лектор-заместитель».

Говоря о поздней редакции пьесы, следует учитывать, что 1920-е годы – это время «кульминации» агитационного искусства. Отсюда – определенная востребованность малых жанров, ориентированных на лаконизм и «фольклорную окрашенность». В связи с этим становится ясна позднейшая мотивация автора сменить название и жанр произведения: «Лектор-заместитель (пьеса-шутка в одном акте»).

«Смерть Коперника» – это первое произведение писательницы в области драматургии, в котором были широко использованы художественные символы. Во-первых, это символ природной стихии – огонь. В пьесе он расщеплён на множество образов. 1. Огонь = познание: « <…> и с огненным мечом, как Серафим, стоит на страже вольного познания» (С. 335). 2. Огонь = рок, фатум, время и т.д.: «Огонь не ждёт. Как подожгут, сейчас бумага вспыхнет» (С. 336). 3. В значении смерти: «сгоришь – кто нас излечит?» (С. 340), «Коперник: «Все истины для всех…». Монах: «тебе ж – огонь!» (С. 342). 4. Огонь = вечность: «Кто весь огонь, тот не гниёт» (С. 335). 5. Кроме того, слово «огонь» использовано в конкретном предметном значении сценической атрибутики: «сзади лектора бенгальский огонь» (С. 345), после которого появляется воскресший Коперник, а «за окном вспыхивает чучело Коперника» (С. 342).

Из всех установленных значений этого символа первостепенным является метафорическое – «огонь познания». Прежде всего, с ним связана идейная проблематика произведения. Отметим также, что понятие «огня»

[179]Письмо А.М. Ремизова Н.В. Зарецкому от 7 сентября 1933 г. // Ceskoslovenska rusistika. 1969. № 4. С. 184.

является центральным в оккультизме вообще и в теософии в частности. Наряду с символом огня в произведении использован и образ=символ колокола, символизирующий приближающееся время смерти: «шум падающего здания, третий удар колокола. За окном вспыхивает чучело Коперника. За окном звуки похоронной службы» (С. 342). В данном случае автор использовал так называемый приём нагнетания ситуации за счёт функционирования внесценических средств. Так, во всех процитированных четырех предложениях создан символический образ приближающегося неминуемого события. Как известно, данный приём был весьма популярен в драматургии начала XX в.

Сценическая жизнь пьесы оказалось неудачной. Сохранились несколько внутренних рецензий на рукопись. Авторство первой принадлежит А. А. Блоку [180]. Вероятно, пьеса О. Форш попала в репертуарную секцию ТЕО («Театральный октябрь»), а затем и к А. А. Блоку, который к этому времени уже работал в ТЕО [181]. Поэт уже был знаком с произведениями писательницы по её публикациям в ж. «Русская мысль», напечатанным под псевдонимом «А.Терек». В своей рецензии автор отметил, что «А. Терек – автор очень замечательных произведений, которые я назвал бы материалами для познания современной усложненной души и материалами для той эпопеи, которая сложится о нашем великом времени в будущем»[182]. Указав на несколько «технических» недостатков пьесы и на отсутствие у автора драматургического опыта, он рекомендовал «Смерть Коперника» к постановке. Рецензент отметил как достоинство произведения его «фантастическую часть» или лирическое начало, что, собственно, отвечало взглядам А.Блока на современную драму. Так, например, в своей статье «О театре» (1908) он утверждал следующее: «Я полагаю, что именно через

[180]*Блок А.А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.,1962. Т.6: Проза: 1918 – 1921. С. 556.

[181]Подробно о деятельности А.Блока в секции Наркомпроса см.: *Е.И.Иванова.* Блок в Театральной комиссии и ТЕО Наркомпроса. Документальная хроника. Неизвестные письма и рецензии Блока // Лит. наследство. Т. 92. Александр Блок. Нов. матер. и исслед. Кн.5. М., 1993. С. 134 – 222.

[182]Там же. С. 325.

романтическую драму, в которой есть и мелодраматический элемент, пролегает путь к новым и вместительным драматическим формам. Драма именно потому возбуждает наш интерес, что формы ее вместительны, что в ее фантастической и деятельной атмосфере могут ближайшим образом возникнуть подлинные черты искомого героизма, те большие деятельные характеры, которых по узости кругозора и по комнатной слепоте своей не может найти современная европейская и отчасти русская драматургия в окружающей действительности»[183] .

Поэт также отметил нестандартную «историчность» пьесы О. Форш. Неслучайно исследовательница исторической драмы Ю.В. Бабичева указывала на следующее: «С некоторой натяжкой можно присоединить к коллекции исторические драмы из тех, что поступили тогда же в распоряжение репертуарной секции ТЕО и попали в руки Блока. Например, драматический этюд А. Терека (О. Форш) «Смерть Коперника», драму М. Левберг «Дантон», поставленную на сцене БДТ летом 1919 года, пьесу И. Штейнберга «Путь крестный», отрецензированную Блоком»[184]. Данные пьесы неслучайно отмечены исследовательницей как условно исторические, т.к. во всех них рецензент подчеркнул отсутствие внешнего действия.

Другая рецензия на уже изданную пьесу О.Форш принадлежит редактору и критику периодического журнала «Вестник театра» В.И. Блюму[185]. В ней он затронул проблему главного труда Коперника о Вечном Движении планет и критически оценил образ раёшного лектора. Кроме того, автор категорически не согласился с идеей О. Форш о современной вульгаризации образа великого астронома. Для рецензента образ зазывалы пошл: «Конечно, Коперник смотрит туда, куда хочет. Но ведь автор способен видеть и другое. Ещё до выхода «черта», своей пошлостью, ещё

---

[183] *Блок А.А*. О театре // Золотое руно. 1908. № 3-4. С. 55.

[184] *Бабичева Ю.В.*Метаморфозы русской исторической драмы в 10-х годах XX века // Неординарные формы русской драмы XX столетия. Межвуз. сб. науч. тр. Вологда. Русь. 1998. С. 114.

[185] *Блюм В.И.* Рецензия на «А.Терек. «Смерть Коперника» // Вестник театра. 1920. № 157. С. 14.

«убедительно» для театра, последний показывает зрителю такую картину: «перед ярким фоном с изображением пролеткульта, единой трудовой школы, всенародных хранилищ и т.д., глобусы, все вращаются. Рабочие, подростки, дети перед картами с обоими полушариями… рядом дети, став в круг – 1 в центре – изображают движение Земли вокруг Солнца, и луны – вокруг Земли. Много смеха и радости». Разве это плохо? Нет, «черт» – не прав, - и напрасно А. Терек кончает унылой волынкой…»[186].

Следует заметить, что В.И. Блюм также являлся сотрудником ТЕО Наркомпроса, и, подобно А.А. Блоку, он тоже отметил, что пьеса О. Форш несценична, является «драмой для чтения». В.И. Блюм увидел в этом её главный недостаток.

Первая пьеса О.Форш тесно связана со знаковыми произведениями первого этапа её творчества. В романе «Рыцарь из Нюренберга» также упоминается тема тайных сообществ и орденов. В обоих произведениях присутствует образ мистического города Нюрнберга. Помощник Коперника – Ретикус – прибыл из этого города и впоследствии издал в нём посмертный труд учёного. Оба главных героя – и художник Ребих, и астроном Коперник – воскрешены при помощи вечного огня. Следует заметить, что у О.Форш мотив очищения связан с мотивом познания: Ребих познаёт нравственную истину, а Коперник – истину научного знания. С утерянным романом «Оглашенные» пьесу связывает проблематика еретичества. Так, героя этого романа – просвещённого пастора Гельбаха – объявляют сумасшедшим и отступником церкви. Коперник также является еретиком. Кроме того, как и художника Ребиха («Рыцарь из Нюрнберга»), молва обвиняет Коперника в занятиях оккультизмом. Всех этих героев О.Форш объединяет поиск Истины.

Пьеса «Смерть Коперника» создавалась во время становления революционного народного театра. Она была написана в рамках требований ТЕО к созданию исторических картин прошлого. По мнению А.Блока, эти картины должны были изображать факты прошлого с живой

[186] Там же. С. 14.

непосредственностью участника, сохраняя при этом объективность научного знания [187]. И, как бы следуя этому завету, писательница ввела в свою пьесу условную фигуру зазывалы, раёшника, оборачивающегося то лектором, то заведующим театром, то чёртом. Он погружал зрителя во времена Коперника, в ад и в современность.

С другой стороны, центральный образ пьесы – Коперник – был привлекателен для автора как образ искателя истины и поборника моральной правды. Согласно историческим сведениям, астроном умер, а фактически – погиб в атмосфере идейных гонений. А в своей пьесе писательница воскресила своего героя, вопреки недоумению зрителей и – даже удивленному чёрту. Это «воскрешение», с одной стороны, – дань традиции народного театра, с другой стороны, это отображение мистического движения души к Вечному Огню. Именно об этом говорила председатель теософского общества и современница О.Форш, Анни Безант, в своей статье «Смерть… а потом?», ссылаясь на священную книгу «Авеста»: «Душа чистого человека делает первый шаг и достигает (рая) доброй мысли; душа чистого человека делает второй шаг и достигает (рая) доброго слова; она делает третий шаг и достигает (рая) доброго дела; душа чистого человека делает четвертый шаг и достигает Вечного Огня»[188]. Неслучайно она же назвала ревностного последователя идей Коперника – Джордано Бруно – теософом XVI в.: «Его мысли проложили себе путь к бессмертию и распространяются в современном мире. Они именуются - Теософия»[189]. Такое же бессмертие в пьесе О.Форш обретал и его учитель – Коперник.

2.4. История города Китежа: мистерия-лубок «Град Незримый»

[187] Там же. С. 112.

[188] *Безант А.* Смерть… а потом? Человек и его тела. М., 2008. С. 154.

[189] *Безант А.* Джордано Бруно – апостол Теософии XVI века // Вестник теософии. СПб. 1914. № 4. С. 9.

В начале XX века всё творимое писателями, художниками, музыкантами нового искусства воспринималось как акт великой мистерии в нераздельности ее интуитивно-чувственных и историко-социальных аспектов, когда творчество понималось как Творение. Одновременно «мистерия» понималась как исторически детерминированный жанр, и как всеохватное действо, введенное в быт русскими символистами и обусловленное новым мифосознанием социума и индивида. Мистериальное мироощущение отливалось в соответствующие синкретические формы культуры [190].

Всеобщий интерес к «мистерии» был, в первую очередь, связан с трактовкой этого термина Р.Штайнером. Согласно одной из его интерпретаций, мистерия – это драма, ставшая мировым историческим событием, иначе – «Мистерия Голгофы», через которую человек способен познать Истину и внутренне очиститься от скверны[191]. Понятие «мистерии» было одним из центральных в философской системе основателя антропософии. Перечислим названия некоторых его лекций: «Египетские мифы и мистерии», «Алфавит. Выражение Мистерии человека» (1921 г.), «Христианство как мистический факт и мистерии древности» (1912 г.), «Мистерии Солнца, Смерти и Воскресения» (1922 г.) и т.д. [192]

Известно, что Р. Штайнер сам писал мистерии-драмы, которые ставил на сцене. В этих произведениях были отражены антропософские идеи, а на примере конкретных человеческих судеб была показана работа духовных сил

---

[190] Подробней см.: *Гирин Ю.Н.* От мистерии к цирку (театр авангарда первой трети XX века) // Худож. культура. Вып. 3. 3. - 1, 5 а.л. м., ГИИ, 2012 //http://sias.ru/publications/magazines/kultura/vypusk-3/yazyki/590.html

[191]Подробней о творчестве Р. Штайнера см.: *Прокофьев С. О*. Рудольф Штейнер и краеугольные мистерии нашеговремени. Ереван. 1992. – 540 с.; *Бондарев Г.А*. Мистерия антропософии. М, 1997. – 152 с.; *Г.А. Бондарев.* «Философия свободы» Рудольфа Штайнера как основание логики созерцающего мышления. Религия мыслящей воли. Органон современной культурной эпохи. М., 2005. – 912 с.

[192]*Штейнер Р.*Опыт энциклопедического изложения духовной науки Рудольфа Штайнера: В 2 т // Р. Штейнер / сост. Г.А. Бондарев. Т. 1: Разд. 1-4: М., 1999. – 794 с.

как в сфере духовного, так и в сфере земного[193]. Совместно со своими учениками он разыгрывал мистерии как один из способов приобщения посвящённых к тайным знаниям Древнего мира. Для Р. Штайнера спектакль являлся мистериальным действом, в процессе которого предполагалось духовное преображение его участников, и как следствие: постижение истины.

Одним из таких участников мистерий являлся А. Белый. В своих воспоминаниях об основателе антропософии он отмечал руководящую роль своего учителя в будущей эволюции театра [194]. Но отношение самого поэта к вопросу «мистерии» было двойственным. С одной стороны, в своей работе «Окно в будущее» он утверждал о невозможности сценического воплощения мистерии: «Если сущность мистерии религиозна, не в драме и не в опере она должна возникнуть»[195]. С другой стороны, по словам М.С.Киктева, публикатора некоторых статей поэта, «утверждение «мистерии» как пути жизни есть главный элемент его [А.Белого – А.Ч.] собственного творчества, некий символ, воплощенный исключительно в слове. Недаром А.Белый

---

[193]Р. Штайнер изначально задумал цикл из семи пьес, общий сюжет которых заключался в том, что несколько людей, связанных между собой кармическими узами, должны были пройти путь особого посвящения. Их судьбы были переплетены друг с другом ещё во времена правленияфараона Эхнатона. Переводчик и комментатор трудов Р.Штайнера А.А.Демидов указывал: «В борьбе с искусителями – Люцифером и Ариманом, в противостоянии с собственной духовной тенью – двойником, герои стремились обрести гармонию в сознательном мире, найти путь ко Христу».Своим произведениям автор давал поджанровые названия, как, например, розенкрейцерская мистерия («Врата посвящения»), инсценированные душевные события («Страж порога») и др. К сожалению, театральные опыты основателя антропософии были прерваны началом Первой мировой войны (Подробнее см.: *Демидов А.А*. Пересоздай себя // Штайнер Р. Драмы-мистерии. М., 2004. 576 с).

[194]«И мне впервые в докторе открылся новый аспект: аспект режиссера в новом, грядущем театральном действе, - вспоминал поэт. - Театральный курс лишь позднейшее, так сказать, абстрактное оформление произведенного им жеста». Он характеризовал инсценировки и репетиции этих мистерий под руководством Р. Штайнера так: «Я сказал бы, – дух Гёте царил; что-то было от «Вильгельма Мейстера» в жизни этих репетиций; не было привкуса «академизма»; но и не было привкуса «модернизма»; веяло одновременно чем-то поистине НОВЫМ, еще только ощупывающим свои формы; и – одновременно: чем-то «старомодным» в лучшем значении этого слова; веяло – началом столетия: идеализмом, романтикой;стиль Гете, Германа Гримма парадоксально сочетался в этих театральных поисках со стилем самого ДОКТОРА» (*Белый А.* Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере. Глава 5. Рудольф Штейнер и Дорнах. М., 2000. С. 428 – 493).

[195]*Белый А*. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 134.

писал в 1921 г., что видит «явственно мистерию человеческих кризисов, происходящую в сокровеннейших переживаниях духа»[196].

В этой связи показательным является взгляд А.Белого на мистерию в его полемике с Вяч. Ивановым. Так, в 1904 г. первый создал лирические заметки под общим названием «Маска», которые и посвятил последнему. По словам Е.С.Шевченко, писатель «времён «Маски» пребывает во власти дионисийских настроений, и они для него упоительны»[197]. Но уже в 1906 г. в статье «Искусство и мистерия» поэт категорично заявлял: «Мистерия уже не может на прежнем основании служить для нас идеалом искусства. Мы смотрим на нее теперь только как на допустимую форму красоты» [198]. Далее, в 1907 г., он рекомендовал современному театру сделать окончательный выбор между мистерией и традиционными формами: «Пусть театр остается театром, а мистерия – мистерией. Смешивать то и другое – созидать, не разрушая, разрушать, не созидая. Это – кокетничанье с пустотой»[199].

Тем не менее, споры вокруг «мистерии» в современной культуре Европы способствовали возрождению этого явления. Для многих оно казалось спасением и должно было служить теургическим задачам искусства. Так, например, Вяч. Иванов, переосмыслив творческое наследие Ф.Ницше и Р. Штайнера, не только выдвинул идею соборности искусства, но и обосновал его «богослужебную цель»: «В богослужении, и только в богослужении находят системы искусств свою естественную ось <…>. Но наше время — время сдвига всех осей; оттого и зашаталось в нём и каждое отдельное искусство. <…> Проблема же синтеза искусств, творчески отвечающая внутренне обновлённому соборному сознанию, есть задача

---

[196]*Киктев М.С.* Предисловие к публикации:«Андрей Белый. Александрийский период в освещении проблемы «Восток и Запад» // Ариаварта. 1998. № 2. С. 257 – 258.

[197]*Шевченко Е.С.* Символистская теория драмы и театральные концепции начала XX века: от мистерии к балагану // Педагогика и психология. Филология и искусствоведение. № 2. 2008. С. 333 – 340.

[198]Там же. С. 291.

[199]*Белый А*. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. Т. 2. М., 1994. С. 44.

далёкая и преследующая единственную, но высочайшую для художника цель, имя которой — Мистерия» [200].

В связи с этим весьма характерен тот факт, что в это время и в западноевропейском, и в русском модернизме многими писателями (Вяч. Ивановым, Ф. Сологубом, А. Ремизовым и др.) была предпринята попытка реставрации средневекового театра и элементов мистерии практически во всех литературных жанрах многими писателями. Происходил своеобразный процесс интеграции элементов мистерии в литературные жанры с трансформацией последних.

Как известно, одна из самых ранних идей возрождения мистерии принадлежала Вяч. Иванову. В частности, его взгляды были сформулированы в статье «Две стихии в современном символизме» (1908 г.)[201]. В ней говорилось о том, что внутри символизма существуют два течения – реалистическое и идеалистическое. При этом в реалистической его части «символ – цель художественного раскрытия», и любая вещь обладает сокровенной реальностью, а потому является символом (С. 155). В идеалистическом символизме «символ – это сигнал, связующий два индивидуальных сознания, или общее мистическое лицезрение единой для всех объективной сущности, то есть «соборность» (С.155). «Между двумя течениями не может быть непроницаемого барьера. Ведь и то и другое допускает существование, кроме здешнего, еще и иного, не всегда видимого мира. Вопрос лишь о его месте. Он может находиться вне человека. Тогда, постигая мир, мы одновременно постигаем его Творца. Но он может быть имманентен нашему разуму. В этом случае люди обожествляют или освящают мир своим сознанием, которое и является соразмерным Творцу» (С.156). Таким образом, согласно автору, идеалистический символизм – это импрессионистический и музыкальный диалог двух творческих личностей, а реалистический символизм стремится «к «ясновидению» вещей в поэте и

[200] *Иванов Вяч.* Борозды и межи. М., 1916. С. 52.

[201] *Иванов В. И.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 143 – 170. Далее в тексте цитаты на работы Вяч. Иванова приводятся по этому изданию с указанием номера страниц.

такого же ясновидения требует от читателя <…>. Высшей сущностью реалистического символизма является хор» (С. 156).

Тем не менее, писатель, говоря о современном театре, не разделял позицию А. Белого, считавшего, что в современной драме заложена «заря нового мифотворчества». Для Вяч. Иванова существенным становится определение мистерии, которая является «упразднением символа как подобия, и мифа, как отраженного <…> победа над смертью, воплощение реальности, и мифа как осуществленного» (С. 190). Поэт видел в мистерии слияние драматургически заданного действа (т. е. трагедии) и «богообщения». Тем не менее, многие идеи Вяч. Иванова были использованы большевиками. Одни из ярких тому примеров – советские инсценировки юбилейных дат Октябрьской революции, взятие Зимнего дворца и др. Как следствие – возникновение явления т.н. «театрального императива», согласно которому весь воспринимаемый мир должен был общеобязательно преобразиться. Страстный пропагандист «театрократии», Н.Евреинов возводил в абсолют власть театра над социумом. Согласно его трактовке, «театрократия – это господство над нами театра, как закона, императивно-нормирующего преображающую деятельность человека»[202]. Масштабные массовые инсценировки, спектакли-памятники, театрализованные агитшествия первых лет власти большевиков – во многом следствие теоретических и практических разработок Н.Евреинова. В результате праздник и карнавал стали восприниматься людьми как форма строительства нового общества. Неслучайно 20-е годы – это время появления площадного театра. Актуальными оказываются массовые театрализованные действа, шествия, манифестации, в которых люди образовывали единое живое тело. «Митинг и шествие выполняли функцию приобщения масс к непосредственному участию в строительстве нового общества, его быта и культуры»[203].

---

[202] *Евреинов Н.* Театр дл себя: В 3-х ч. Пг., 1915 – 1916. Ч.1. С. 12.

[203] *Мазаев А.И.* Искусство и большевизм. М., 2007. С. 129.

Русская культура 1920-х гг. основывалась на синтезе явлений искусства и самой жизни, ориентированных на праздничное и игровое начало (всевозможные шествия, публичные диспуты, «живая газета», артистические площадки и т.д.), интегрированное в быт современника. Так, например, Н. Евреинов утверждал необходимость возрождения в обыденной реальности карнавального действа и языческого театра Древней Руси. Возрождение духа мистерии ощущалось не только в культурной жизни России, но и в других странах: мистериальные действа были возобновлены на площади многих европейских столиц (Париж, Мадрид и др.). На рубеже XIX – XX вв. были представлены «Мистерии Тела Господнего» в Испании. Кроме того «Мистерии страстей» традиционно исполнялись перед Собором Парижской Богоматери.В связи с чем весьма показательным выглядит желание писателя Н.Г. Виноградова, имевшего в то время близкие контакты с ТЕО, поставить грандиозную мистерию на площади Казанского собора. Этот факт зафиксировал И.А. Груздев, биограф М.Горького и их общий друг с О.Форш: «Он [Виноградов – *А.Ч.*] увлек ряд видных работников искусства своей идеей постановки спектакля на площади Казанского собора. У него бывали и его слушали композитор Б. Асафьев, художник Петров-Водкин, артист Ю. Юрьев. Приходил и Шаляпин. У меня сохранилась запись: «26 июля 1919 г. будет у Виноградова беседа о реорганизации Пролеткульта. Согласились принять участие в беседе Шаляпин, Горький и Юрьев»[204].

Таким образом, мистерия стала характерным явлением конца XIX – начала XX, а литургическая память этого жанра сформировала определенное общественное поведение в среде нового культурного контекста. Через призму мистерии деятели культуры Серебряного века трансформировали собственное видение мира («театр для себя» Н.Евреинова, «магический

[204]*Груздев И.А.* Мои встречи и переписка с М. Горьким // Звезда. 1961. № 1. С. 141-142.

театр» Ф.Сологуба;[205] А. Скрябин, как известно, видел в мистерии синтетический жанр и образ последнего мирового эона).

Мистерия была тесно связана с традиционными вопросами религии. Как следствие – популяризация этого жанра в искусстве Серебряного века и воплощение – в драме, основными признаками которой можно считать следующие: 1.Сакральная заданность сюжета («Голгофа»). 2.Жертва в качестве ситуативного центра. 3.Мотив искупления/спасения. Мистериальное переживание бытия часто выражалось эсхатологическим (П.Флоренский) и апокалипсическим (символисты) настроением. «Идею искупительной жертвы и крестного страдания можно увидеть в произведениях Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, Б. Ю. Поплавского, М. Кузмина, З. Гиппиус, А. Ремизова»[206].

Будучи представителем культурного ренессанса рубежа веков, О. Форш также использовала мистерию в своих драматургических опытах. Далее рассмотрим их.

2.4.1. Замысел и проблематика пьесы «Град Незримый»

В архиве О. Форш материалы неопубликованного произведения «Град Незримый» представляют собой комплекс машинописных и черновых листов («Град незримый». Картины 1 и 2. Фаворское действо. Мистерия-лубок). Их общее количество составляет 52 л. Из них восемь первых листов представляют собой окончательную машинописную редакцию произведения, пятнадцать листов – наброски, отрывки, один лист – развёрнутый план пьесы и ещё один лист – ранний рукописный неоконченный вариант произведения (32 – 52 лл.)[207].

---

[205] *Исупов К.Г.* Космос русского самосознания. Мистерия // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2009. Вып. 1. С. 244. Далее цитаты на эту работу приводятся по этому изданию с указание номеров страниц.

[206] Там же. С. 245.

[207] *Форш О.Д.* // РО ИРЛИ РАН. Ф. 732. Ед. хр. 51: Град незримый. Картины 1 и 2. Фаворское действо. Мистерия-лубок. – 52 л.

На основании архивных источников попробуем проанализировать пьесу. Согласно сюжету, «Юдоль» (в контексте пьесы слово имеет такое значение: «страдающий и мучающийся народ») оказывается перед легендарным деревянным Ликом, за которым скрывается Фавор-гора. Крестьяне просят у «светлых старцев», укрывшихся в сакральной обители, принять их в «град незримый». Но самый уважаемый старец (Летописец) возражает. Возглавляющий «Юдоль» «Дурак» отстаивает право вступления в «жизнь новую». Небожители принимают «Юдоль». Пьеса оканчивается всеобщим гимном «Солнцу».

Такова фабула произведения, события которого одновременно были ориентированы и на реалии начала 20-х годов. Тем не менее, замысел пьесы относился еще к дореволюционному времени и был связан с осмыслением писательницей легенды о граде Китеже. Это доказывает первоначальный план мистерии, датированный, предположительно, 1915 – 1916 г. Согласно ему, в произведении должны были действовать канонические герои легенды – основатели Большого Китежа - князь Георгий Всеволодович и его жена. В основу сюжета задуманной пьесы был положен контаминированный миф о русском Эдеме – своеобразный синтез легенд о скрывшемся граде Китеже и о Беловодье (Опоньском царстве). Свидетельствами этого являются сохранившиеся в комплексе материалов к пьесе библиографические заметки Форш. Это были указания на названия книг («Китежский Летописец» и «Путём уральских казаков в Беловодское царство» (Л. 31), послуживших основными источниками для задуманной пьесы. Легенды о потаенном городе праведников и о мистическом пути к народному справедливому царству неслучайно были избраны О. Форш в качестве основы задуманной пьесы. Будучи убежденной последовательницей теософии, она искала возможности представить в драматическом тексте синтез эзотерического опыта избранных и интуитивного постижения мистической истины народом. Заявленная в пьесе тема Преображения была популярной в эзотерических кругах, близких О.Форш. Как известно, мистики начала XX в. связывали

сказания о Китеже с легендами о Св. Граале. Так, в своей работе «Сердце Азии» Н.К.Рерих систематизировал некоторые мировые сюжеты на тему священных мест в их единстве с легендарной Шамбалой, с которой связано «многое из цикла Гэсэриады, Агарти с подземными городами, Беловодье Алтая, Чудь подземную, подводный Китеж. Грааль и Белый Остров. Все это сошлось в представлении многих веков и народов около великого понятия Шамбалы». [208] По мнению Л.Д. Луконина, «для последователей антропософского учения Р. Штейнера не подлежит сомнению, что «тема Грааля» является весьма близкой «русскому началу» и живет в нем не только в рамках китежской легенды, но и в многочисленных религиозных и культурно-бытовых проявлениях. История же с исчезновением Китежа относится к одной из манифестаций высших сил, напрямую связанных с Граалем. Согласно такому взгляду, князь Юрий Всеволодович [герой легенды о Китеже – *А.Ч.*] после своей земной кончины оказывается в кругу служителей св. Грааля, правда, к сожалению, в третьем, самом внешнем и младшем кругу служителей»[209]. Организованное в 1912 г. Антропософское общество трактовало два этих сакральных символа в единстве их тайного смысла. В 1913 г. педагог и эзотерик С.Д. Дурылин выпустил книгу «Рихард Вагнер и Россия. О Вагнере и будущих путях искусства» (1913), в которой обосновал связь Китеж-града с замком Монсальват, где, по преданию, находится Св. Грааль[210]. (В этой связи неслучайны современные сравнения озера Светлояр и Голубого озера, на берегу которого находится средневековый немецкий монастырь Клостер). Следует заметить, что в это время автор посещал ритмический кружок А.Белого при символистском издательстве «Мусагет». Как следствие – его заинтересованность вопросами

---

[208] *Рерих Н.К.* Сердце Азии. Нью-Йорк. 1929
// http://magister.msk.ru/library/roerich/roerih09.htm

[209] *Луконин Д.Е.* Мессия грядущего дня: «Сказание о граде Китеже» и споры о русском вкладе в духовное будущее Европы // Туризм и культурное наследие. Саратов. 2007. Вып. № 4. С. 83 – 161.

[210] *Дурылин С.П.* Рихард Вагнер и Россия. О Вагнере и будущих путях искусства. М.,1913. 68 с.

антропософии. Будучи под влиянием близкой Р. Штайнеру известной оккультистки А. Минцловой, автор «Петербурга» также оказался вовлечён в проблематику мистической связи Св. Грааля с «градом незримым», о чём говорил сам основатель антропософии.[211] Проблематика связи Китежа и Св.Грааля активно обсуждалась и на символистских собраниях. В своих мемуарах, посвящённых А.Блоку[212], поэт зафиксировал этот факт: «Людный и шумный кружок собирался под руководством бурнейшего Эллиса; был посвящен изучению он символизма; но там поднимались вопросы пути посвящения; и читались рефераты, взывающие к отысканию Мон-Сальвата и Китежа»[213]. По словам М.Пащенко, «Белый продолжает жить этим символом и в конце того же 1912-го задумывает роман «Невидимый град» – антропософский синтез образов противостоящих друг другу цивилизаций, Востока (в «Серебряном голубе») и Запада (в «Петербурге») в соответствии с той значимостью, которую Штейнер придавал духовному импульсу России в формировании новой культурной эпохи».[214] Исследовательница творчества А.Белого М.Л. Спивак уточнила, что «невидимый град нельзя локализовать ни в пространстве России, ни в пространстве Европы, так как он вообще не находится на географической карте мира; он недоступен физическим чувствам, но постигается духовно, через мистерию посвящения»[215]. Для поэта же связь между Св.Граалем и Китежем была очевидна. По словам С.К. Бонецкой, «свои переживания он осмыслял как опыт миста, приготовляемого к посвящению; во сне он как бы принял из рук Штейнера посвящение Грааля...»[216].

---

[211]См.: *Бартлет Р. Вагнер и Росия*. Cambridge., 1995. P. 168 – 175.

[212]В пьесе А. Блока «Роза и Крест» также присутствует мотив о затонувшем городе Кер-Ис.

[213]*Белый А.* О Блоке. Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. М., 1997. С. 362.

[214]*Пащенко М.* Проблема «китежского текста» и «инония» Есенина // Вопр. лит. 2011. № 2. С. 9 – 58.

[215]*Спивак М.Л.* Публицистика Андрея Белогов биографическом и историко-культурном контексте (1916 – 1934): автореф. дис…канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2012. С. 21 – 22.

[216]*Бонецкая С.К.* Русская антропософия и софиология // Вопр. философии. 1995. № 7. С. 79 – 97.

По сути, под «Градом Незримым» поэт понимал «Царствие Небесное», которое должно вскоре наступить. Эти идеи были восприняты им в духе философии Н.Фёдорова, переосмысленной в антропософском ключе. Именно с этим мыслителем автор связывал своё заветное произведение о «невидимом граде». С.С. Гречишкин и А.В. Лавров отмечали, что «на отношении Белого к Федорову сказались его антропософские воззрения и то кризисно-революционное мироощущение, к которому пришел писатель под влиянием событий мировой войны, Февральской и Октябрьской революций».[217] Отсюда его восторженное восприятие новой власти в России: «Мы переживаем начало мирового переворота», «Россия впервые, быть может, вступает в свою колею», «Россия инсценирует мистерию, где Советы – участники священного действа», «Россия рождает «дитя», «тезис моей мысли: «Взыгрался младенец во чреве»... России». [218] Отметим, что без исследования факта увлечённости поэта идеями Н.Фёдорова невозможно понять в полном объёме эзотерический контекст пьесы «Град Незримый» О.Форш. Писательница также была знакома с трудами этого автора. Неслучайно М.Горький сразу же отметил влияние его идей на творчество коллеги: «Вы знакомы с «Философией общего дела» Н. Ф. Федорова? Как будто, да? Сейчас, в Харбине, издают 3-й том его статей»[219]. Решив создать произведение о герое, прототипом которого был этот мыслитель, А.Белый написал рассказ «Йог» (1918). Иван Иванович Коробкин – главный персонаж произведения – живёт ощущением надвигающихся перемен: «Времена накопляются» <…> «надвигается: незакатно-бессрочное» <…> сквозь него говорит «стародавний седой Небожитель, Учитель»: «Спешите! Пора... Мы

[217]*Гречишкин С.С., Лавров А.В.* Андрей Белый и Н.Ф. Фёдоров // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сб. III. Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 459. Тарту, 1979. С. 147 – 164.

[218]Там же. С. 154.

[219]Письмо М. Горького О. Форш от 5 сентября 1926 г. Горький и советские писатели: Неизданная переписка // Лит. наследство. Т. 70. М., 1963. С. 584.

построим огромнейший храм! <...>- Се – грядет!»[220]. Сравним: в мистерии О.Форш «Опросники» возвещают: «Наступают сроки, исполняются времена! Возвещаем вам: Граду Незримому положено стать зримым» (Л. 1).

Пророчества героя А.Белого сбываются одновременно с народными волнениями в Москве. Они как будто являются подтверждением его предсказаний: «Под открытым небом шел митинг. Говорилось о свободе; и - о возможности перевернуть жизнь по-новому; говорилось о любви и равенстве: братстве народов» (28). По словам С.С.Гречишкина и А.В. Лаврова, «рассказ вообще очень характерен для мироощущения Белого эпохи революции и первых пореволюционных лет. Кризисные процессы истории и судьбу России Белый воспринимал и в эсхатологическом смысле, революция для него – «не только величественная реальность истории, но и космическое обновление мира», а Россия – «жерло, через которое бьет свет заданий грядущего человечества»[221]. Подобный пафос революционного обновления можно увидеть и в пьесе О.Форш, герои которой практически силой врываются на Фавор, отстаивая право жить лучшей жизнью. В этой связи характерен следующий фрагмент: «Ю д о л ь (кидаются вперёд, Опросники колеблют огненное заграждение. Все отскакивают, кричат). Брашно хотим неоскудевающа, пития неизсякающа» (Л. 2.).

Отметим, что с рассказом «Йог» идейно связана и речь А.Белого «Солнечный Град» (1920), которую он произнёс на заседании Вольной философской ассоциации в честь трехсотлетия со времени появления книги Кампанеллы. Поэт утверждал: «В Солнечном Граде заложены идеалы органического коллективизма; человечество и вселенная связаны в нем; этот Град вырастает цветком из недр мира»[222]. Труд автора «Государства Солнца»

---

[220]*Белый А.* Йог // Сирена. 1918. № 2-3. 30 декабря. Стлб. 17-30. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием номера столбца.

[221]*Гречишкин С.С, Лавров А.В.* Андрей Белый и Н.Ф.Фёдоров // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сб. III. Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 459. Тарту, 1979. С. 147 – 164.

[222]*Белый А.* Солнечный Град. Беседа об Интернационале 2 мая 1920 г. // ИРЛИ Ф. 79. Оп. 3. Ед. хр. 7, 1, Л. 7, 5.

вдохновил поэта говорить о «заданиях Интернационала, как о свободном объединении, где все человечество, взявшись за руки «братски», организует всемирное братство любви; в Интернационале, который есть не только нечто междулежащее, но и нечто соединяющее, окончательно организующее, будет осуществляться интернационал искусств, интернационал наук, интернационал языков и других проявлений культуры»[223].

Ввиду всего сказанного отметим, что, учитывая интерес О.Форш и А.Белого к философии Н.Фёдорова, следует говорить об особом преломлении идей этого мыслителя в их синтезе с системой Р.Штайнера.

Русские писатели-мистики неоднократно обращались к национальным вариантам легенды о мистическом «Граде Незримом», скрытом для непосвящённых и недостойных. Так, например, в 1903 г. окрестности озера Светлояр, в воды которого, по преданию, погрузился Китеж, посетила чета Мережковских (статья З.Н. Гиппиус – «Светлое озеро»)[224]. В 1908 г. на нём побывал М.М. Пришвин («У стен града невидимого»), в 1913 г. – С. А. Клычков, в планах которого было создание романа «Китежский павлин».

В своих лекциях Р.Штайнер неоднократно высказывался о ведущей роли русского народа в переустройстве мира и в грядущем Преображении России. Лидер антропософского движения указывал на то, что примерно с X в. наконец-то возник подлинный народ Христа, из-за своих страданий получивший право превознести Христово Откровение в грядущие тяжёлые времена. По словам комментатора текстов Р.Штайнера А.А.Демидова, «Пришествие Христа совершается не однажды: оно совершилось в физическом теле - в период Голгофы, в эфирном теле совершается сейчас, в 20 веке; и в астральном теле должно совершиться в русско-славянскую эпоху»[225].

---

[223]*Гречишкин С., Лавров А*. Андрей Белый и Н.Ф.Фёдоров // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сб. III. Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 459. Тарту, 1979. С. 147 – 164.

[224]*Гиппиус З.Н*. Светлое озеро // Гиппиус З. Алый меч. Рассказы. СПБ, 1906. – 45 с.

[225]*Демидов А.А*. Пасха земная и небесная // http://www.rudolf-steiner.ru/50000061/-1.html

В этой связи неслучайно, что писательница остановилась на теме Фаворского света и града Китежа. Будучи адептом теософии, она видела главной задачей своей мистерии символический показ Преображения народа. Отсюда – и лейтмотив пьесы: «Граду Незримому положено стать зримым. Как в древний сокрывшийся Китеж, придут люди к холму света Фаворского» (Л. 1). По сути, под «Градом Незримым» подразумевалась «жизнь вечная», «Небесный Иерусалим». Желание «Юдоли» вознестись на гору Фавор – это, по сути, стремление «пройти путь Посвящения». Именно в подобном ключе А. Безант характеризовала явление Преображения Иисуса Христа: «В Его жизни, наполненной непрестанным служением, наступает снова краткий период славы, когда Он возносится на «высокую Гору», на Священную Гору Посвящения. Там совершается его преображение и там Он встречает некоторых из своих великих Предшественников, прошедших некогда тот самый Путь, по которому ступает и Он». [226] Учитывая современные реалии, О.Форш не могла открыто говорить об особом посвящении народа. В связи с этим ей пришлось скрыть истинную проблематику произведения под революционным контекстом. Как следствие – понятные символы меча и огня, олицетворяющие «великий перелом»: «Выезжают одновр<еменно> на конях два витязя с жезлом в руке. [Красный] Заревой и Голубой» (Л. 29). В этой связи интересно, как оформлено следующее обращение Голубого витязя: «Здравствуй, [*рыцарь*] витязь: выжег кривду? Огнём спалил?» (Л. 29). В сознании читателя подобное сочетание слов, как «Красный рыцарь», ещё и в синтагматическом ряду слов «огонь», «выжечь», непременно должно было ассоциироваться с темой недавней революции. А сама писательница подразумевала под этими образами процесс «крещения Святым Духом и Огнём» - явление, хорошо известное адептам теософии того времени. И, если отталкиваться от теософского прочтения пьесы, от её скрытого смысла, можно объяснить и характер финального гимна «Солнцу». В этой связи А.

[226] *Безант А.* Эзотерическое христианство или малые мистерии // Безант. Братство религий. М., 2012. – 176 с.

Безант утверждала следующее: «В момент, когда лучи солнца касались его лица, достигший совершенства Посвященный, или Учитель, возвращался в свое физическое тело, прославляя его соприкосновением с телом блаженства, в которое Он был облечен; это соприкосновение изменяет его физический проводник, придает ему новые свойства, новые силы и новые способности, преображает его в свое подобие. Таково было Воскресение Христово, после которого самая плоть Его преобразилась. Этим объясняется, почему символом воскресшего Христа избрано Солнце и почему в пасхальных гимнах постоянно упоминается восходящее Солнце Праведности»[227]. Отсюда – разговоры о праведном труде в устах «Дурака» и «Старцев». Фактически, О.Форш не могла вставить в текст мистерии псалмы и другие духовные стихи, восхваляющие Иисуса Христа, поэтому она ограничилась обрядовыми песнями: «По медвяной росе, по утренней заре Солнцу красному жатва, Солнцу, Солнцу, Солнцу красному жатва» (Л. 8).

Тем не менее, несмотря на мистический контекст произведения, изначально пьеса О.Форш была задумана на основе источников, связанных с легендой о городе Китеже. Свидетельствами этого являются подготовительные материалы к анализируемому произведению:

« 1. [1 нрзб] идеализация приближения [1 нрзб]

2. Мировая душа, природа в [1 нрзб] для плача. [1 нрзб] в чашу излияния Д<уха> Б<ожия>.

Опоньское царство. Беловодье.

Патриарх ассирского языка

Г.Т. Хотиев «Путём уральских [казаков] в Беловодьское царство». З<аписки> Инст<итута> Геогр<афического> о<бщест>ва [нрзб], Вып.I., Спб, 1903[228].

«Китежский Летописец»[229]

---

[227]Там же. С. 120.

[228]*Хотиев Г.Т.* Путём уральских казаков в Беловодьское царство // Зап. Импер. Рус. геогр. общества. СПБ., 1865-1917. Ранее загл.: Записки Императорского Русского географического общества, 1861-1864. 1903. Т.1. Вып. 1-6. С. 142 – 188. http://www.dissercat.com/content/istoriya-formirovaniya-tibeto-buddiiskikh-kollektsii-v-muzeyakh-sankt-peterburga

1. Патриарх ассирского языка

2. Китежский Летописец

Фавор Лик церкви ассирского языка

1.Киевский Летописец

2. [патриарх] старцы ассирского языка (24 – 25 стр.)

4 миропо <?> колокол.

2 пути. Танцуя и с песнью – [1 нрзб] уверились, [1 нрзб] ним лучшие [1 нрзб] привели их – к [ново<му>] в Беловодье колоколом.

I. Действие. Фавор. К<итежский > Летописец возглашает [1 нрзб]. [1 нрзб] старцы возглашают. Лик поёт. Гр <?> кучер, мой князь. Георгий и княгиня выходят. Они помогают (князь и княгиня). Князь [1 нрзб], княг<иня> – девушкам. Гришка пугает. Дух его бродячий около не может успокоиться.

2. Пастухи, певцы, [танцоры] за цветами, плясом, лёгкостью – доходят. Лик светится. Гришка учит украсть хлеб. Всё меркнет. Они на пустом месте. Плач Лика. Старцы возвещают путь правый.

3. Юноши и девы, узревшие Свет Фаворский, идут с сокровищами многими.

1. Нищие старцы ([1 нрзб])

2. Владыки и рабы ([1 нрзб] в работу)

3.Гибнущие в огне (вокруг Фавора огненная сцена) кидаются и попадают все вместе [1 нрзб]» (Л. 31).

Как видно из приведённых свидетельств, подготовительные материалы к пьесе состоят из двух частей, которые условно можно разделить на два тематических блока. Первый блок состоит из собственно подготовительных

---

[229]Китежский летописец – легенда, впервые опубликованная в 1843 году [Историю публикации и изучения «Китежской легенды» см. в статьях сборника: Град Китеж, озеро Светлояр в русской культуре. Литературно-исторические чтения. — Н. Новгород, 1995], сначала местная, со второй половины XIX столетия она получила всероссийскую, а в XX веке и мировую известность. Подробно об этом можно прочитать в следующей работе:*Нестеров И.* Китежский летописец: проблема авторства, источников и времени составления // Городецкие чтения, 2004. – 243 с.

материалов, упомянутых в плане. Второй представляет собой развернутый план произведения, детально разбитый по сценам и явлениям.

В этой связи немалый интерес представляет двойное заглавие пьесы: «Град Незримый» и «Фаворское Действо». Главным и единственным местом действия в пьесе является Фавор-гора – христианская святыня, место, где свершилось Преображение Господне – описанное в Евангелиях таинственное явление Божественного величия и славы Иисуса Христа перед тремя ближайшими учениками во время молитвы на горе. Богословское толкование этого священного действа заключается в том, что Преображение есть явление Сына, при котором Отец свидетельствует гласом из светлого облака Святого Духа, то есть откровение всех Лиц Святой Троицы. Преображение показывает, что в Иисусе Христе соединены два естества — божественное и человеческое. В этой связи становится ясной реплика Печальников: «Мы печальники, но окончена наша печаль. Душа с телом не спорится» (Л. 5). Эти герои (старцы-«печальники») фигурируют и в канонической легенде о Китеже: «И стал он невидим по молению и прошению тех, кто достойно и праведно к нему припадает, кто не узрит скорби и печали от зверя-антихриста. Только о нас печалуют день и ночь, об отступлении нашем, всего нашего государства московского, ведь антихрист царствует в нем и все его заповеди скверные и нечистые»[230].

Второе название – «град Незримый» – связано с легендами о граде Китеже, который должен подняться из глубин озера Светлояра во время Второго Пришествия Иисуса Христа. Из текста самой пьесы становится известно, что град Китеж находится на горе Фавор. Таким образом, О. Форш своеобразно вписала русский миф в контекст библейской истории.

2.4.2. Текстологическая история пьесы

[230]*Понырко Н.В.* Легенда о граде Китеже // Библиотека литературы Древней Руси. Под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Понырко. Т. 5: XIII век. СПб., 1997. С. 175.

Как показал анализ подготовительного плана к мистерии, О. Форш сразу же вычленила из источника его сюжетную первооснову – историю о Преображении. Текстологический анализ трёх черновых и одной беловой редакции «Фаворского действа» позволил восстановить процесс литературной работы над произведением. К сожалению, первая редакция пьесы не сохранилась. От неё остались план «феерии» и один отрывок текста. Как уже было упомянуто, в плане главными героями были князь Георгий и его супруга. Вторая редакция представляет собой произведение, в значительной степени откровенно ориентированное на «революционный» контекст. Место прежних легендарных персонажей заняли герои, имеющие четкую социально-классовую характеристику. В пьесе намечен конфликт между горожанами («Интеллигент в очках», «Рабочий») и жителями деревни («Дед с клюкой», «Бабы», «Мужики», «Дурак»). Любопытно, что первые показаны вульгарными и ограниченными людьми. Наглый «Рабочий» заявляет: «Всего хотим, чего хотеть можно, и чего нельзя!» (Л. 10.). На это его протагонист – «Дурак» остроумно замечает: «Звезду с Неба схватить?» (смеется)» (Л. 10.). Вторая редакция – это промежуточный этап в процессе работы над мистерией.

Третья редакция, в целом, соответствует окончательному тексту произведения. Ее основное отличие от окончательного текста – большая детализация и конкретизация авторских ремарок – описаний места действия отдельных сцен пьесы и сценического антуража. Так, например, в последнем явлении указано, что «Дурак», держащий в руках сноп-сенозарник, находится на лесенке. Кроме того, именно к этой редакции дан следующий эпиграф: «И может, Солнце, где восходит, моё жилище будет там» (Л. 32). Как показали результаты наших разысканий, данный стих является прямой цитатой из т.н. «бегунских стихов», опубликованных в 1908 г. под редакцией В. Д. Бонч-Бруевича. По словам автора предисловия к сборнику, В. И. Срезневского, одна из его основных тем – «бегство от мира, скитание,

удаление в пустыню, при её помощи *искание «града*[231]*»* [курсив мой – *А.Ч.*]. Согласно же сюжету пьесы Форш, «юдоль» (народ) «взыскует» град счастия – «град незримый».

В окончательной редакции О. Форш отказалась от использованных ранее приемов агитационного театра и вернулась к формам «народного театра» как вида театра мистериального. Она изменила имена-определения второстепенных персонажей пьесы, заменив идеологически окрашенные на нейтральные: например, «Рабочий» на «Голос» или «Мужик». Кроме того, писательница убрала социальный конфликт пьесы - противостояние «передовых» рабочих и «отсталых» крестьян. Так, например, были сняты реплики персонажей, подобные следующей: «Деда фабрика съела, отца фабрика съела, от меня, гляди-ка – огрызок! Баста!» (Л. 10). В этой редакции также усилена роль коллективного голоса «хора».

2.4.3. Жанровая разновидность текста

Писательница неоднократно меняла названия жанра своего произведения: «феерия», «действо», «мистерия», «лубок». Однако и в первоначальном замысле, и в написанном уже после революции окончательном тексте сохранялась мистериальная основа задуманного действа. В этой связи немаловажный интерес представляет жанровое определение произведения. Согласно О.Н. Дубровской, «мистерия – в Западной Европе средневековая драма на библейские темы. В представлениях мистерий на площадях городов религиозные сцены чередовались с интермедиями – вставными комедийно-бытовыми эпизодами[232].В «Театральной энциклопедии» также указывается, что в этом

[231]*Срезневский В.И.* Бегунские стихи. Введение // Матер. к истории и изучению русского сектантства и раскола. Вып. 1. Баптисты. Бегуны. Духоборцы. Л. Толстой о скопчестве. Павловцы. Поморцы. Старообрядцы. Скопцы. Штундисты / под ред. В.Д.Бонч-Бруевича. СПб., 1908. С. 228 – 300.

[232]*Дубровская О.Н.* Энциклопедия «Театр». М., 2002. С. 217.

жанре «сцены религиозного характера чередовались с интермедиями, вставными комедийно-бытовыми эпизодами. Представление М. входило составной частью в городские празднества; оно организовывалось городскими властями (муниципалитетами) совместно с ремесленными цехами и происходило обычно в ярмарочные дни на площади»[233]. Содержание же пьесы О.Форш так или иначе соотносится с евангельским сюжетом о Фаворском Свете.

Изначально мистерия иллюстрировала мифы, связанные с божествами – объектами культа. Но уже с XII – XIII вв. в «литургической драме» начался процесс отсоединения «от обряда и она вытесняется сначала на паперть, затем на улицу перед церковью, наконец, на городскую площадь…» [234]. К концу XIV в. литургическая драма становится более изолированной, «постоянно теряя связь с обрядом, наполняясь светскими литературно-театральными элементами»[235]. В пьесу вводятся диалог, как попытка создания драматических характеров, и индивидуализация действующих лиц. «В итоге религиозная тематика мистерий «становится лишь поводом для создания … занимательных зрелищ… партий с диалогом, которые более развлекают зрителей, чем поучают их в морально-религиозном отношении» [236].

Тем не менее, в XX в. жанр мистерии был трансформирован в религиозно-мистическую символическую драму, рассматриваемую символистами как высшую форму синкретического искусства [237]. Отсюда вполне объяснимо обращение О. Форш именно к этому жанру.

«Феерия» также является театральным, цирковым или эстрадным представлением с фантастическим или сказочным сюжетом, взятым из

---

[233]*Мокульский С.С.* Мистерия // Театральная энциклопедия: В 5 т. Т. 3: Кетчер – Нежданова. С. 1184. М., 1964.

[234]*Алексеев М. П., Жирмунский В. М.* История западноевропейской литературы. Средние века и Возрождение. М., 1999. С. 141.

[235] Там же. С. 141.

[236] Там же. С. 142.

[237]*Овчинникова М.Н.* Пьесы-мистерии Е. Ю. Кузьминой-Караваевой 30 – 40-х годов как вызов времени // Полит. лингвистика. 2012. № 2. С. 249 – 253.

Библии, с красочными костюмами и декорациями, с широким использованием сценических эффектов[238]. Танцы, музыка, обрядовые песнопения, внешние эффекты (огонь, свет и др.) являются подтверждением того, что пьеса О.Форш так или иначе оформлена по законам этого жанра.

В этой связи интересно предположить, почему писательница выбрала данный жанр. Как известно, на рубеже веков были популярны эсхатологические настроения, нашедшие выражения во множестве литературно-философских и теолого-эстетических интерпретаций «Откровения» Иоанна-Богослова. Отсюда – реставрация мистерии как средневекового жанра театрального действа. В начале XX в. как бы проигрывались основные драмы начала нашей эры. Последние десятилетия существования Российской империи сравнивались с нравственным падением Рима. А. Блок создал пьесу «Рамзес» (1919 г.) о герое, имя которого являлось одним из прозвищ Николая II в узких придворных кругах. Мистериальность явилась художественным выражением в литературе (В.Маяковский), в живописи (Л. Бакст, М. Чюрленис), в музыке (А.Скрябин).

Подобные эсхатологические мотивы были заложены и в документе-источнике пьесы, на который опиралась О.Форш – «Китежском летописце». Несомненно и то, что писательнице был знаком другой, апокрифический текст этой легенды: «Повесть и взыскание о граде сокровенном Китеже», в котором воплотились сказания о земном рае. Согласно Д. С. Лихачеву, эта легенда была прямым продолжением «представления о существовании невидимого, избегнувшего завоевания, безгрешного града. Впоследствии она стала любимейшим среди крестьян сюжетом о Беловодском царстве».[239]В этой повести человек, мечтающий оказаться в Китеже, сравнивался со «спасающимся от блудницы вавилонской, темной и полной скверны мира сего»[240]. Заимствованный из Откровения Иоанна Богослова, образ вавилонской блудницы символически осмысливается в повести как образ

[238]*Дубровская О.Н*. Энциклопедия «Театр». М., 2002. С. 283.
[239]Памятники литературы Древней Руси: XIII век. М., 1981. С. 17.
[240] Там же. С. 221.

современного мира. Таким образом, Китеж заменял собой ту «пустыню», в которую, по словам Откровения, в последние времена скроется жена от преследований змея. Праведные жители града незримого «только о нас печалуют день и ночь, об отступлении нашем, всего нашего государства московского, ведь антихрист царствует в нем»[241].

Тем не менее, О. Форш указывала на то, что её пьеса «Фаворское действо» является не просто мистерией, а «мистерией-лубком». Общеизвестно, что характерные сюжеты лубка восходят к сказкам и былинам, рыцарским романам, историческим и легендарным сказаниям и др. «В лубочном исполнении выходили песенники, оракулы, сборники народной мудрости, фольклорные сюжеты»[242] и т.д. В пьесе О.Форш следы стилистики лубка видны практически во всем – в использовании фольклорных прибауток: «Мать-капуста не будь голенаста. Будь пузаста! Не пуста! И красна, и вкусна!» (Л. 1); в описании внешних атрибутов действующих лиц (белые рубахи, онучи, лапти и т.д.) и ритуальных телодвижений героев (поклоны на три стороны). В использовании символики магического числа «три»: звон колоколов три раза, поклоны на три стороны, трёхкратное появление Фавор-горы и Лика, появление каждого Опросника с горящим трёхсвечником; стилизации речи под «книжный язык» («На горе трапезуют пресветлые старцы: брашно у них неоскудевающе, питье неиссякающе…», стилизация под распевный силлабический стих («Ей душе б два крыла два пернатые,/Ей душе б в тишину в лесовольную,/Ей душе б во просторы просторные» (Л. 2.)). В использовании обрядовых заклинаний: «Светлый град, явись пред нами,/Мы в трудах тебя искали,/Мы в скорбях тебя желали,/Встань – явись. Встань – явись» (Л. 4).

Кроме того, важная роль в пьесе принадлежит повторам, функционирование которых, как известно, создает впечатление особого

---

[241] Там же. С. 225.

[242] *Николюкин А.Н.* Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 197.

фольклорного времени. В мистерии О.Форш дан намёк, что изображенные события происходят в «предпоследние» времена. Немаловажно и то, что высокий стиль в пьесе О. Форш местами нивелирован просторечием. В трагифарсовом ключе даны не только отдельные сцены. Неслучайно Н.Н. Велецкая особо подчеркивала тенденцию к трагифарсовой разработке основных сюжетных линий: «Раешный стиль, характерный для речи комических персонажей, переносится и в речь главных героев, обычный для народной драмы прием перестановки слов перемещается из комических сцен в серьезные»[243].

Таким образом, пьеса О.Форш тесно связана с фольклором, с народным театром и его формами, где ведущую роль занимало игровое начало. Неслучайно Е.Замятин, выступая в защиту «Блохи», отмечал: «Как и всякий народный театр – это, конечно, театр не реалистический, а условный от начала до конца, это - игра»[244]. Тем не менее, несмотря на то, что пьеса О.Форш вписывалась в контекст современной культуры народного театра и его различных форм, «Фаворское Действо» не было опубликовано, хотя предпосылки для его издания, вероятно, были. Сохранившаяся окончательная редакция пьесы является завершенным текстом.

Таким образом, пьеса «Фаворское действо. Град Незримый» явилась частью важного этапа в творчестве писательницы. В ней впервые были широко применены принципы мистериального действа. Анализ текстологической истории пьесы показал, что в процессе авторской работы произошли значительные изменения. Пьеса создавалась в общем контексте увлеченности писателей начала XX в. поэтикой мистерии: на это указывают и эсхатологические мотивы «мистерии-лубка», и мотив искупительной жертвы, и сакральность заданной ситуации, и другие признаки этого жанра. С литургическим действом пьесу О.Форш связывает образ Лика (Личины) и алтаря.

---

[243] *Велецкая Н.Н.* О позднем этапе истории русской народной драмы // Сов. этнография. М., 1963. № 5. С. 29.

[244] *Замятин Е. И.* Блоха. Игра в 4-х действиях. Л., 1926. С.5.

История создания «Фаворского Действа» позволяет говорить о включённости автора в общий культурный контекст эпохи Серебряного века. Свет Фавора – это мистическое Преображение народа, именно в подобном ключе автор изначально трактовала данный сакральный символ. Но в условиях переломного времени писательница осмыслила это Преображение как результат революции. В этой связи неслучайно реплики рабочих из пьесы («Всего хотим, чего хотеть можно, и чего нельзя!», «сыты быть хотим», «а коль сыты, так не темны» (Л. 10)) идеологически тождественны известным словам Интернационала: «Мы наш, мы новый мир построим», «Вставай, проклятьем заклеймённый, // Голодный, угнетённый люд!». Как следствие – введение в мистерию революционного антуража (герои – «Рабочие», «Студенты», «Интеллигент в очках», символика красного плата, рыцари и др.).

На первый взгляд, мистерия-лубок «Фаворское действо» отвечала потребностям Репертуарной секции ТЕО Наркомпроса. «Непроницательный» рецензент мог увидеть в пьесе элементы форм народного театра, присутствие современных реалий и, таким образом, положительно оценить возможность ее использования для целей революционной пропаганды нового строя. О. Форш надеялась на сценическое воплощение созданного произведения. Об этом свидетельствуют авторские ремарки, ориентированные на актеров. С другой стороны, писательница, не отказавшаяся от своих религиозно-мистических воззрений, создала пьесу-мистерию о народном Преображении. А характер этого мистериального действа не был столь однозначно оптимистичен, чтобы соответствовать прагматическим задачам, которые ставились властью перед искусством. Неслучайно, согласно последнему плану мистерии, ее конец мог быть трактован двояко. Революционно настроенная «Юдоль» (народ) то ли гибла в огне, то ли «убелялась мукой огненной». В итоге «фаворское действо» О. Форш так и не получило реального воплощения на сцене какого-либо театра революционной эпохи.

2.5. В поисках «нового неба» и «новой земли»: пьеса «Равви»

Начало 1920-х г. – это время, когда О. Форш чувствовала в себе силы серьёзно заняться драматургией. Об этом она говорила в письме к М. Горькому: «Дорогой Алексей Максимович, я послала вам недавно мою пьесу «Равви», сейчас посылаю вам книгу рассказов — «Обыватели». Буду рада, если напишете, что, по-вашему, мне удалось и что плохо. Про пьесу особенно интересно, пот<ому> что драматургией хочу заняться круто»[245].

К сожалению, М. Горький так и не написал отзыв на пьесу О. Форш и в своей последующей переписке с писательницей ни разу не упомянул об этом произведении. Тем не менее, в 1922 г. в Берлине это произведение О.Форш было опубликовано в издательстве «Скифы». Годом позже оно было переиздано в издательстве «Круг» со следующим комментарием: «(включена в репертуар «Мастерской передвижного театра» П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской в Петербурге»)[246]. В 1924 г. в ж. «Звезда» эта пьеса О.Форш была упомянута в одном ряду с заказными произведениями ТЕО Наркомпроса: «В 1919 г. Горький затеял ещё один проект: массовую серию картин по истории культуры. Предполагалось создать двух-трёхактные драмы, иллюстрирующие эпизоды из истории культуры. Александр Блок написал пьесу «Рамзес». О.Форш – «Равви», Чапыгин – «Гореславич», писали и многие другие»[247].

Тем не менее, надо отметить, что для репертуарной секции ТЕО писательница готовила драматический этюд «Смерть Коперника». Кроме того, пьеса «Равви» не соответствовала заданию ТЕО воссоздать образы героев прошлого. В труде же, посвящённом Вольной Философской Ассоциации, Е.В. Иванова указала на то, что чтение пьесы «Равви» должно

---

[245]Письмо О. Форш к М. Горькому от 28 апреля 1923 г. // Горький и советские писатели: Неизданная переписка. Институт мировой литературы им. А.М.Горького АН СССР. Т. 70. М., 1963. С. 581.

[246]*Форш О.Д.* Равви. Берлин. 1922. – 76 с. Далее в тексте диссертации будут указываться номера страниц со ссылкой на это издание.

[247]*Горелов А.В.* Панорама событий // Звезда. 1924. № 1. С. 143.

было стать предметом доклада писательницы: «Выступление О.Форш (пьеса «Равви») в Вольфиле (зал Географического общества); повторное выступление объявлялось также на 17 ноября»[248]. Вероятно, и этому событию не суждено было состояться. В своей монографии об Ольге Форш А.В. Тамарченко коснулась лишь романа «Оглашенные», на основе одной из сюжетных линий которого в дальнейшем и возникла эта пьеса. По-видимому, сценическая жизнь произведения также не была успешной, несмотря на факт введения её в репертуар П.П. Гайдебурова. Доказательством этому можно считать отсутствие театральных рецензий на пьесу.

Далее обратимся к её анализу. Фабула произведения – последовательность роковых событий, связанных с возвращением главного героя – пастора Гельбаха в родной город. Среди них: осуждение, праздное любопытство и открытая травля героя со стороны провинциального общества. На приёме у профессора Лопухина он знакомится с девушкой Агнией и с младшим братом профессора – Андреем. Пастор сообщает им, что собирается прочитать проповедь в день конфирмации детей. Перед этим предстоящим сакральным событием друзья направляются в сумасшедший дом, пациенты которого разыгрывают перед ними зловещую мистерию. Накануне воскресной проповеди в город приезжает невеста Гельбаха – Мария. Она становится своеобразным талисманом пастора, символизирующим правильность принятого им решения. День конфирмации оказывается роковым: Андрей взрывает губернатора и сам умирает от полученных ранений. Находясь в церкви, Гельбах еретически переворачивает пустую чашу Причастия, и его освистывают прихожане.

Такова фабула пьесы. Время её действия – три дня. К тому же драма разбита на три акта. Число «3» имеет символическое значение для архитектоники этого произведения. Во-первых, в нём три главных героя, которым соответствуют три антагониста: Гельбах – владыка Пётр, дающий своему окружению команду травить пастора; Андрей Лопухин – профессор

[248] *Иванова Е.В.* Вольная философская ассоциация (1919 – 1924). 2010. С. 47.

Лопухин, сдавший своего брата властям, и, по сути, предавший его; Агния – её мать – писательница Берген, не принимающая своё дитя. Во-вторых, это три театрализованных представления, каждое из которых разыгрывается в трёх разных действиях. Первая картина: гостиная Лопухина, провинциальный салон с гостями профессора. Чудаковатый пастор оказывается главным развлечением для местной публики. Вторая картина: мистерия, разыгранная пациентами сумасшедшего дома, по окончанию которой Гельбах оказывается в хороводе действующих лиц, а, по сути – вновь становится объектом внимания большого количества людей. Третья картина: речь героя на конфирмации в лютеранской церкви.

Итак, во всех трёх «действах» этот персонаж оказывается ключевым. Цепь всех сюжетных звеньев замыкается на пасторе. Каждый из актов является замкнутым и в то же время вариантом для трёх представлений, главный герой которых – Гельбах. Сюжетная кульминация произведения – попытка силой трансформировать действительность – представлена О.Форш через набор определённых ассоциаций. Во-первых, это отношения друг к другу братьев Лопухиных, основанные на мифологеме: Каин – Авель. Профессор пусть и не убивает, но предаёт брата. Андрей сам сравнивает их с ветхозаветными героями. Во-вторых, – убийство губернатора Андреем Лопухиным. Как известно, бомбисты были характерным явлением рубежа веков. Губернатор здесь – лицо собирательное, символ власти вообще, он не представлен в пьесе в качестве действующего лица.

Другой уровень символических обобщений – вневременной. Кажущийся «внефабульным» эпизод непреднамеренного отравления детей пасторами Вернером и Гельбахом является ключевым в понимании скрытого сюжета пьесы. Это полное мистических откровений зашифрованное послание автора. Второй и последний выход Гельбаха на кафедру, его символический жест – переворачивание пустой чаши для причастия – эмблематичный символ мира, погрязшего в грехах. Чаша – это, по сути, символ зеркала, которое герой предъявляет собравшейся публике. В этом

смысле сравнения пастора с Ангелом Страшного Суда неслучайны. Тем не менее, за действиями Гельбаха и Андрея должно наступить Преображение мира: на мозаике церкви проступает образ Христа – «Равви». Само название пьесы восходит к обращению учеников Христа к своему Учителю, и «Равви» переводится как «Учитель». В пьесе это слово «Равви» приобретает символическое значение. С одной стороны, это традиционная форма звательного падежа, использованная учениками по отношению к Иисусу Христу: «Они сказали Ему: Равви, – что значит: учитель»[249], «Она обратившись говорит Ему: Раввуни! – что значит: Учитель!»[250]. Такая грамматическая форма слова в Новом Завете зафиксирована только по отношению к Сыну Божьему, причем, как правило, в форме прямого вокатива. С другой стороны, это обозначение духовного статуса пастора Гельбаха, являющегося наставником Агнии и Андрея.

Сюжет этого произведения строится не только вокруг взаимоотношений братьев Лопухиных, завершающихся трагической развязкой – смертью провинциального губернатора. Особое внимание писательница уделила проблематике тайных сообществ и связанных с ним эзотерических знаний. Одной из таких таинственных фигур в пьесе оказывается «Старая теософка». Другой персонаж, Владыка Пётр, бывший светский лев, входит в некое секретное сообщество, связанное с иностранными радикальными службами, а, по сути, он является двойным агентом и поклонником сочинений известного французского политического деятеля Жозефа де Местра. Владыка хвастается своему визави – иностранному разведчику: «Здесь в семинарской библиотеке наткнулся на de Maistre, издание первое. Монсеньор ведь отчаянный коллекционер. Один запах чего стоит – старина» (С. 64).

Но тема тайных сообществ является в произведении не главной, неслучайно центральные персонажи пьесы – Агния, Гельбах и Андрей –

[249]Кн. Бытия. Ин. 1:38.
[250]Кн. Бытия. Ин. 20:16.

далеки от них. Основной конфликт разворачивается между истинной верой и ханжеской церковью: «Агния. Я в церковь не пойду. Мне нездоровится, а там такая духота!» (С. 76). Этот конфликт имеет давнюю историю и связан, прежде всего, с самым крупным произведением дореволюционного творчества О. Форш – с романом «Оглашенные». Именно из этого произведения в пьесу «перешли» герои: пастор Гельбах, пастор Вернер и старик Евменыч. Но если образы обоих пасторов и характер их конфликта были сохранены автором такими же, как в романе, то образ старика Евменыча подвергся видимой трансформации. В «Оглашенных» этот герой является нормальным человеком, практически родственником семьи главных персонажей, в пьесе же он – пациент психиатрической лечебницы доктора Рубахина. В пьесе «Равви» этому герою оставлены значимые фразы и речевые обороты его предшественника из «Оглашенных»: «Невежественная женщина! Ты исказила целое миросозерцание, гляди: повреждено Око, лучи смазаны…» (С. 43). По сути, в «Равви» Евменыч является хранителем мудрости, своеобразным посвящённым: «Пока не вышла луна, пред объявлением манифеста, я хочу поделиться со всеми своей мудростью: том первый – щенок в чулане» (С. 47). Идиоматическое выражение героя «щенок в чулане» обозначает человеческую слепоту в смысле слепоты духовной. Именно о ней Евменыч подробно рассказывает в романе «Оглашенные», где и раскрывается её смысл. Старик детально объясняет слушателям, в чем причина мирового дисбаланса: «Гляньте-ка, гляньте. Око! Око и лучи! Сударыни и сударь! Если бы бренный наш мир был в порядке, то он бы двигался только в этих лучах… Да-с, выходящих из чудесного символа – Око. Лучи: Разум, Красота и Добро» (С. 49). Далее он уточняет: «Я на визитных карточках также значусь: Щенок из чулана. В чулане все топчемся. Каждому хорошо, если один лучик поблескивает, а уж все-то три никому. Мне, к примеру – Добро из слезницы» (С. 50). Евменыч неслучайно указывает на то, что «Око» – это символ. Подобными символами пронизан весь текст пьесы.

С другой стороны, образ этого героя функционально соотносится и с образом «раёшного деда». Он сам заявляет об этом: «Всенепременно. Иду звать помешанных, чтоб от них не отстать, наряжусь лесным дедом. И то сказать: с людьми не поладил» (С. 38). Он постоянно включает шутки-прибаутки в свои потешные выступления, как бы вводит публику в атмосферу действа «Чающего Чуда». Последняя фраза этого героя – «чесночного деда» (С. 31.) функционально тождественна просьбам халдеев, глашатаев и «дураков» «пожертвовать» деньги за выступление: «Так, вспомнил. У меня ни пфенига. Ибо сорок копеек трансформировал в мерзавчик и опрокинул- с! А у купца Чернозубова чернослив преет! расперло бочки, бродит. Облегчил груз, раздал ребяткам» (С. 40). Так О.Форш органично включила в свою пьесу элементы народной драмы.

По иронии судьбы таким же пациентом лечебницы для душевнобольных оказывается и некий молодой человек с символическим именем – «Чающий Чуда». Его свита – «Безмолвники», «Полюба» и «Нелюба» – исполняют символический танец, похожий на ритуал какого-то тайного обряда: «Костёр пылает. Безмолвники, то голубые от луны, то розовые от костра, танцуют. <…>Все ярко освещены. <…> Безмолвники делают тихие движения. Чающий Чуда повернулся лицом к костру. Он пламенный в своём пурпуровом плаще. Подняв руки, говорят все в голос» (С. 51). Действия последователей «Чающего Чуда» сопровождаются песенным аккомпанементом: «Новое сердце – Солнце/Вселенной/ В необзорное/ прокинулись Крылья…» (С. 53). По окончанию символической феерии Пастор Гельбах характеризует её следующим образом: «Новое сердце – это Истина» (С. 53). Следует заметить, что упоминание образа «сердца» и связанных с ним ассоциативных образов неслучайно. Сердце также является сакральным символом. Согласно «Теософскому словарю», это главный и основной центр высшего сознания человека: «Сердце – это солнце организма». Кроме того, этот символ широко использовался и в

произведениях чтимого теософами немецкого мистика Я. Беме[251]. В первой книге «Весы апологетики» Беме описывает значение этого символа следующим образом: «Ведь мы, люди, имеем одну книгу, которая ведёт нас к Богу. У каждого она внутри него, и представляет она бесценное Имя Бога. Её буквы – это пламя Его любви, которую Он в бесценном Имени Иисуса открывает нам в Своем сердце. Читай эти буквы в своём сердце и духе, и с тебя довольно этой книги. Все писания детей Бога направляют тебя к этой книге, потому что в ней заключены все сокровища мудрости... Эта книга – «Христос в тебе»[252].

Кроме того, по учению Бёме, сердце есть средоточие психической энергии, высший концентратор духовных потенций человека, таких его качеств, как сострадание, великодушие, любовь, щедрость, милосердие и т.д. «Сердце» является также одним из центральных понятий учения Агни-Йоги («Живой Этики»). Любопытно, что и имя главной героини пьесы – Агния. Неслучайно Гельбах акцентирует внимание на этом факте: «Агни – огонь, хорошее имя» (С. 25), «Она идёт с хворостом. Агния, Агни – огонь – её верно назвали» (С. 45). «Здравствуйте, огонёк», - приветствует героиню Евменыч (С. 43).

Эпизод с карнавальным представлением в лечебнице для душевнобольных занимает центральное положение в тексте пьесы. Его изображение приходится на второе действие (из трёх имеющихся). В связи с чем можно предположить, что для внутреннего сюжета произведения он является основообразующим. Мистическая феерия «сумасшедших»,

---

[251]В своей книге «Весы апологетики» он так изобразил Тетраграматон: «Тетраграмматон, или четырёхбуквенное Имя Бога, спроектирован в виде тетрактиса внутри перевёрнутого человеческого сердца. Внизу имя Иеговы преобразовано так, что получается Иегошуа, за счёт интерполяции излучающей буквы еврейского алфавита Шин. Рисунок как целое представляет трон Бога и Его иерархии внутри сердца Человека». Подробно см.: *Холл М. П.* Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии // http://www.telesmi.info/holl/ensy014.htm

[252]*Бёме Я.* О Трех Божественных Принципах. Весы апологетики. Киев, 2012. – 368 с.

представленная во втором действии, как бы предваряет воскресную проповедь пастора Гельбаха, изображенную в третьем действии. По сути, события, произошедшие в лютеранской церкви с участием пастора в качестве основного героя, символически соотносятся с мистерией, разыгранной под руководством «Чающего Чуда» в доме сумасшедших. В больнице пастор является зрителем, в кирхе – главным действующим лицом. Всё происходящее в кирхе напоминает театральное представление: «Кистер: (приносит стул из своей квартиры. Агния садится). Скоро уж конец. Пастор Вернер отпустил своих. Он сказал очень почтенную проповедь. Сейчас *выходить* [курсив мой – А.Ч.] пастору Гельбаху. Ждут, что он сегодня окончательно… (крутит пальцем у лба). Поближе б *посмотреть* [курсив мой – А.Ч.] Вы не уйдёте?» (С. 76). Вдобавок зритель – Кистер воспринимает таинство причастия как зрелище, как очередное представление на потеху публике. Атмосфера театральности подтверждается и тем, что Агния с доктором наблюдают за происходящим из раздевалки, как из-за кулис[253].

В состав романа «Оглашенные» также входит глава, в которой изображена последняя проповедь пастора Гельбаха. Если сравнивать варианты изображения одной и той же сюжетной ситуации в романе и в пьесе, то можно найти значимые отличия. Так, в пьесе события в пансионе (сумасшедшие окружают Гельбаха в бесовском хороводе, Король Свободы публично поносит его) предваряют нападки на героя во время воскресного богослужения. В романе отсутствует изображение сумасшедшего дома и его обитателей. В сохранившихся фрагментах одной из последних глав «Оглашенных» («10. Пастор Гельбах») отсутствует большая часть содержания этой главы; нет таких ключевых персонажей, как Агния и Андрей. Тем не менее, в уста героини пьесы Агнии вложена мысль персонажа романа «Оглашенные» Кати Граун о том, что нужно «истратиться

[253]Обратим внимание, что прием «театра в театре» в контексте литературы Серебряного века уже был использован М.С. Шагинян в её первом романе «Своя Судьба» (1916), в котором сумасшедшие также разыгрывали мистерию перед гостями пансиона.

и округлиться»: «Он нашел свое дело, он весь как звук, нет, как шар. Понимаете: округлился! И осталось ему только знание свое передать — словом «истратиться» (С. 46). Женские образы Кати и Агнии практически идентичны: обе – бунтарки и жертвенно относятся к объекту своей любви. В романе Катя остаётся с Гурием, в пьесе Агния – с Андреем. Невеста Гельбаха – Мария – возвещает своим символическим появлением о приходе нового времени. В рукописи романа Гельбах обречён на одиночество, но надеется на исполнение его мечты о приходе «Небесной Невесты». Если сравнивать описание проповеди пастора, то в романе она подробно изложена. В повествование также включено описание всех участвующих сторон конфликта (Гельбаха, Вернера, суперинтенданта и др.). В романе дано объективное авторское описание. В пьесе же как бы показан «театр жестов», зритель не видит и не слышит происходящего внутри церкви, оно показано через рассказ доктора Рубахина, комментирующего действия Гельбаха и других актантов: «Как он бледен. Он стоит и молчит, как будто на что-то решается» (С. 77). Кроме того, в пьесе широко представлено восприятие инцидента с Гельбахом большинством недовольных обывателей. К образу подобных «бюргеров» относятся такие фигуры, как Аптекарша, Минни, Дама, Молодой человек, Почтенный старец, Толстый господин, Старуха и др. И если в романе межконфессиональный конфликт завуалирован или не актуален для автора, то в пьесе он носит открытый характер. Так, Владыка Пётр, позиционирующий себя православным архиереем, не скрывает своих симпатий к католицизму, а на деле является членом одного из тайных европейских сообществ. В связи с этим неоднозначно выглядят такие его признания собрату: « (в гневе) А крест перед атакой! Крест у виселицы! Крест на Суде? На открытое забрало нет пороха. Что ж, пребывайте коммивояжером от религий. Мне же дорога: живая церковь – не розовое измышление Христиан. А та, что действует» (С. 69). По сути, Владыка Пётр является таким же сторонником радикальных действий, как и террорист Андрей Лопухин, но только пострашнее: «По всему, что вы доложите,

монсеньор не может не согласиться, что, оставаясь здесь, я больше двину наше дело, чем присутствуя на конференциях. Я ведь практик. У вас же теоретиками пруд пруди. Пусть выкуют умненькую форму – мы отольём. Ещё раз: монсеньору на интеллигенцию не надо надеяться; успехи Гюисманса, Стриндберга и кое-кого посерьёзней – любовь к щекотке доморощенных эстетов. К тому же интеллигенции не бывать у власти. Нам нужны: помещик, бюрократ и мужичёк» (С. 63)[254].

Таким образом, конфликт в пьесе имеет многогранный характер. С одной стороны – это противостояние последователей религиозных догм, обывателей, таких как пастор Вернер, Лопухин-старший, приверженец идеи обновленчества владыка Пётр,а с другой стороны – «сумасшедших», ищущих путей обновления Христианства: пастора Гельбаха, Лопухина-младшего, старика Евменыча и Агнии. Внутренний сюжет конфликта строится по другой «схеме». Его сутью оказывается авторское ощущение конца времён перед надвигающейся глобальной опасностью. Неслучайно одна прихожанка во время воскресной проповеди Гельбаха осторожно комментирует мнение другой дамы относительно того, что пастор сумасшедший, следующим образом: «Нет, пастор Гельбах не мог укусить. Он стоял такой красивый, бледный, бледный, как *ангел страшного суда*» (С. 78).Как известно, Ангел

[254]Монолог владыки Петра – это реальное отражение политической обстановки первых лет Советской власти. «Живая церковь» была благосклонно встречена большевиками и официально признана как единственная религия, имеющая законный статус организации в советском государстве. Следует заметить, что О.Форш была знакома с обновленцами не понаслышке. Так, Н. Лосский в своих мемуарах о Н. Клюеве зафиксировал следующие факты: «Лето этого года [1922 г. – А.Ч.] наша семья проводила в Царском Селе. В этом городе жил в своем доме писатель Иванов-Разумник (его имя-отчество Разумник Васильевич). Он пригласил Марию Николаевну и меня 15 августа провести у него вечер, говоря, что встретимся у него с поэтом Клюевым и писательницею Ольгою Форш. Клюев прочитал нам свою поэму, живо изображающую крестьянский быт на севере России, а *О. Форш рассказала о том, как она была на антирелигиозном митинге* [курсив мой – А.Ч.]. В защиту религии и бытия Бога выступал на этом митинге священник Александр Введенский. Позади О. Форш сидел какой-то протодиакон с могучим басом. Наблюдая подвижность Введенского, он провозгласил: «Егозлив, аки бес!» (Подробно см.: *Лосский Н.О*. Воспоминания. Мюнхен. 1968. С. 217).В том же году писательница создала рассказ «Живцы», в котором запечатлела образ одного из лидеров «живоцерковников» - А. Введенского.

Страшного Суда приходит в последний час мира, и время это становится особенным. В связи с чем в пьесе «Равви» специальный интерес представляют категории времени и пространства. Рассмотрим их.

В пьесе время как будто пронизано мотивами ожидания. С одной стороны, все (и сторонники, и оппоненты) ожидают воскресной проповеди Гельбаха. Посетители пансиона Рубахина с нетерпением желают увидеть мистерию от «Чающего Чуда», Агния ждёт рокового момента убийства губернатора. Андрей не называет точного времени: «Когда он из собора поедет мимо кирхи. Около часу. Он живёт ведь рядом» (С.71). Ощущение приближающегося рокового срока создаёт эффект все большего давящего ожидания. Сам Гельбах предчувствует приезд своей небесной невесты – Марии. Сторонники пастора воспринимают Его как своего рода мессию и ожидают от него явления чуда.

Время в пьесе выражено при помощи символических ассоциаций из Св. Писания. Так, постоянным мотивом становится много раз упоминаемое в тексте символическое число «12»: «Агния: ну что же, у нас почти 12 часов <…> Андрей: свершим невероятное …<> у нас до полудня 12 часов» (С. 60). Для главных героев пьесы полдень становится знаковой чертой: началом нового или знаком конца времён: «Агния: «Но который час? Уже поздно?». Доктор: «всего лишь 6 утра». Агния: «правда – вот: времени нет, 12 часов – 12 лет <…>. Но вам, доктор, не поверить, ведь вы не хотите выйти из времени…» (С. 72). Таким образом, создаётся впечатление, что в отдельно взятом провинциальном городке наступает Апокалипсис. Эпизод совершаемого пастором обряда первого причастия возводится на уровень мировых событий: «Пастор Гельбах поднял чашу. Он молча перевернул её. Она пустая» (С. 78). После эпизода с пустой чашей раздаётся взрыв: Лопухин-младший убивает губернатора. В этой связи заслуживает внимания следующая ремарка: «Агния окаменела перед часами» (С. 80). В этом авторском комментарии как бы дано символическое обобщение идеи конца – наступления момента, когда «времени больше не будет».

С образом времени тесно связан и мотив ожидания. Так, исследователи справедливо замечают, что «ожидание в символистских драмах имеет «космический» характер: это чаяние гармонии, «Царства Божьего», это надежды на грядущее обновление. По-своему ожидающим является антагонист Гельбаха – Владыка Пётр. Он ожидает смены власти в России. Именно с этим героем, а не с убившим губернатора Андреем, связана тема разрушения, тотального хаоса. Но в пьесе О.Форш это разрушение является многозначным. С одной стороны, пастор Гельбах срывает конфирмацию, губернатора убивают, с другой стороны, смертельно ранен Андрей. Ощущение приближающегося конца возникает у каждого героя. Самое же символически значимое ожидание в пьесе – чаяние явления жены пастора – Марии. Будучи супругой пастора Гельбаха, она является образцом духовности, подобной самой Богородице. Отношение автора к этим героям выражено через их характеристики другими персонажами. По словам экономки фрау Клотильды, жизнь пасторской четы сравнима с жизнью святых: «Пора в церковь, а г.пастор всё молится, и фрау Мари тоже молится. Святые они какие-то» (С. 73). В пьесе образ Марии связан с Высшим миром. Неслучайно у этой героини (как и у Незнакомки в одноимённой пьесе А.Блока) практически нет реплик, кроме последней, но оттого – значимой: «Равви!». В этой связи символично ожидание её приезда: «Дорогие друзья, я жду невесту мою, Марию!» (С. 56).

Супруг Марии пастор Гельбах также представлен почти святым. Тема прижизненной святости открывает мотив Второго Пришествия Христа: на протяжении всей пьесы пастор Гельбах «старается» быть мучеником, точным последователем учения Равви: «Я твёрдо знаю одно: я знаю, как надо исполнять учение моего Учителя. Исполнить Его учение – это не иметь, где склонить голову, как он. Это – быть названным лжецом и безумцем, как Он был назван. Это – быть на Голгофе, как Он» (С. 33). Страшный инцидент, с прошлогодней смертью детей, пастор принимает как испытание – как терновый венец. Отсюда – особенности художественного времени в

произведении. Время как движение порядка вещей перестаёт функционировать в последнем действии, полном символики: пастор Гельбах переворачивает пустую чашу перед конфирмантами, вследствие чего Агния, в буквальном смысле, каменеет, а настенные часы останавливаются. Так,как бы наступает вечность. В этой связи форма будущего становится равной библейскому прошлому: круг смыкается, происходит цикл. Отсюда – мотив ожидания, о котором уже было сказано ранее. Время приобретает эсхатологические черты, то есть становится частью мифа. Пространственные же характеристики раскрываются через понятие «сакральность», которая подчёркивается посредством различных символов-мифологем. В рассматриваемом нами тексте подобными символами-мифологемами будут являться: церковь, лес (как символ встречи, духовного пробуждения) и сумасшедший дом (выполняющий зеркальную функцию социума, отображенного в доме Лопухина)[255].

Как уже было сказано, пьеса осталась практически неизвестной зрителям и критикам. Первый краткий отклик на пьесу дала М. Шагинян в газете «Жизнь Искусства». Текст его таков: «Сценическая, современная, не по-женски умная, написанная в натуралистической манере (уже непривычной нашему уху, воспитанному на условности), она является благодатной пищей для театра, где займёт место рядом с пьесами Мережковского, родными ей по теме и разработке»[256]. Во второй, на этот раз более обширной рецензии, писательница пояснила, в чём связь этой пьесы с драматургией символиста: «Здесь у Форш появляется некоторый трафарет. Выход найден не самостоятельный. Безбожный революционер, делающий Божье дело на земле, канонизирован и пущен в литературное обращение

[255]Так, например, в пьесе Г. Чулкова «Семена бури» (1908) подобным сакральным местом является монастырь, где герои встречают конец времён. У О. Форш все основные события (а именно – ожидание завершения проповеди пастора Гельбаха, убийства губернатора) также завязаны вокруг кирхи, даже губернатор, которого убивает Андрей, живёт напротив этой церкви.

[256]*Самойлов П. <Шагинян М.С.>*. Пьеса «Равви» // Жизнь Искусства. Пг. 1922. № 2. С. 3.

Мережковским»[257]. Здесь рецензент, вероятно, имела в виду т.н. «идеологические пьесы», написанные Д. Мережковским в соавторстве с З. Гиппиус и Д. Философовым («Маков цвет», «Нет и Да» и др.). Далее она пытается разобраться, в чём смысл пьесы, и находит её слишком заумной. В конечном итоге, внутренний сюжет пьесы так и не был понят рецензентом.

Напомним, что пьеса «Равви» создавалась в условиях практики Репертуарной секции ТЕО Наркомпроса. Писательница была вынуждена говорить о героях-революционерах, каким в пьесе был представлен Андрей Лопухин. Тем не менее, именно в этом произведении она закончила сюжетную линию своего творчества, связанную с пастором Гельбахом – героем её главного предреволюционного романа «Оглашенные».

Выводы

В начале XX в. многие писатели Серебряного века обратились к драматургии. В первые пореволюционные годы О.Форш также испытала интерес к этому виду творчества, что было вызвано, во-первых, особенностью времени. Театр был востребован в качестве средства массовой пропаганды новой идеологии. Во-вторых, время кардинальных перемен в России вызвало у самой писательницы потребность выразить их в художественной форме. О.Форш и здесь опиралась на опыт искусства Серебряного века (символистская драма-мистерия, формы народного театра и др.). С одной стороны, драматургию О.Форш революционных лет можно охарактеризовать как продолжение идейных установок нового театра. С другой – в своих пьесах автор продолжила развитие европейской символистской драмы. В них писательница реализовывала свои философско-религиозные идеи. Будучи адептом теософии, О.Форш пыталась синтезировать идеи этого учения с общественной ситуацией постреволюционного времени. Этот факт можно проследить и по архивным

[257] *Шагинян М.С.* Ольга Форш // Россия. № 4. 1922. С. 28 – 29.

материалам к пьесам «Смерть Коперника» и «Град Незримый», и по скрытому сюжету драмы «Равви». В контексте собственного творчества О.Форш начала тему героя-еретика, стремящегося совершить подвиг во имя человечества, в этюде «Смерть Коперника» и фактически закончила её в пьесе «Равви». Также она обратилась к вечному сюжету о граде Китеже, распространённому в литературе и культуре Серебряного века. Кроме того, писательница завершила сюжетную линию, связанную с пастором Гельбахом – героем её дореволюционного романа «Оглашенные». Первый драматургический опыт писательницы (три рассмотренных пьесы) интересен и в жанровом отношении. Так, её первую изданную пьесу («Смерть Коперника») можно квалифицировать не только как драматический этюд (термин О.Форш по отношению к пьесе), но и как стихотворную драму Серебряного века, которая, как известно, утратила свое «прикладное» значение и почти потеряла связь с театром. Вспомним, что А. Блок в рецензии называл её пьесой для чтения.

На данный момент драматургический опыт О. Форш является самой неизученной областью творческого наследия писательницы. Это вполне объяснимо различными причинами. Во-первых, некоторые из драматических произведений отсутствуют в полном объеме. О такой пьесе, как «Луковка-двоехвостка», имеется лишь упоминание самой О.Форш, от пьесы «Ракета бессмертия» сохранились только отрывки и фрагменты. Кроме того, невозможно установить, является ли пьеса «Актёры» завершенным произведением. Во-вторых, – неточность в определении хронологии дошедших пьес. Так, например, сложно установить точное время написания «Равви», т.к. не сохранились рукописи пьесы. В-третьих, – отсутствие профессиональной критики по отношению к драматургии О.Форш со стороны театральных деятелей.

Начало драматургической деятельности О.Форш было прервано работой над романом «Одеты камнем» (1923–1924 гг.), и только в 1929 г. была напечатана её новая пьеса («Причальная мачта»). В одном из писем тех

лет М. Горькому писательница выражала энтузиазм относительно продолжения работы с театром: «Принялась было за роман – но как-то неохота. Драматургический запал еще не разрядился одной пьесой, с разбегу еще хочется работать для театра» [258]. В дальнейшем она создала несколько пьес на историческом материале (включая киносценарий на материале сказок Г. Х. Андерсона), но к жанрам мистерии и символистской драмы автор больше не обращалась.

Глава третья: романы «Сумасшедший корабль» и «Символисты»: этапы прощания с символизмом

3.1. Роман «Сумасшедший корабль»: судьба символистов в революционном Петрограде

3.1.1. О. Форш и петроградский «Дом Искусств»

«Дом Искусств» (ДИСК) располагался в доме № 59 на углу набережной реки Мойки и Невского проспекта. Перед революцией 1917 г. этот особняк принадлежал семье купца С.П. Елисеева. ДИСК был открыт 19 ноября 1919 г. по инициативе К. Чуковского и при поддержке М. Горького. Вскоре он стал общежитием для писателей, художников, учёных. В числе обитателей ДИСК'а были: А. Грин, О. Мандельштам, А. Волынский, Е. Леткова, Н. Гумилев, В. Ходасевич, Вл. Пяст, В. Шкловский, М. Шагинян, Вс. Рождественский, С. Ухтомский, А. Щекотихина, В. Милашевский и др. Творческой интеллигенции были отданы верхние меблированные комнаты.[259] В своих мемуарах Вл. Ходасевич воссоздал яркую атмосферу жизни «Дома

[258]Письмо О. Форш М. Горькому от 26 апреля 1929 г. // Горький и советские писатели: Неизданная переписка // Институт мировой литературы им. А.М.Горького АН СССР. Т. 70. М., 1963. С. 606.

[259] «Квартира была огромная, раскинувшаяся на целых три этажа, с переходами, закоулками, тупиками, отделанная с убийственной рыночной роскошью... Она-то и составляла главный центр «ДИСК`а» (*Ходасевич В.Ф.* Белый коридор. Воспоминания. Нью-Йорк, 1980. С. 122).

Искусств» и – сравнил его с кораблём: «В общем, жизнь была очень достойная, внутренне благородная, главное же - как я уже говорил - проникнутая подлинным духом творчества и труда. Потому-то и стекались к нему люди со всего Петербурга - подышать его чистым воздухом и просто уютом, которого лишены были многие. По вечерам зажигались многочисленные огни в его окнах - некоторые видны были с самой Фонтанки, - и весь он казался *кораблем* [курсив мой – *А.Ч.*], идущим сквозь мрак, метель и ненастье» (С. 133). В главе «ДИСК» писатель нарисовал точные психологические портреты своих соседей по «каютам», среди которых названа и О. Форш, «начавшая литературную деятельность уже в очень позднем возрасте, но с великим усердием, страстная гурманка по части всевозможных идей, которые в ней непрестанно кипели, бурлили и пузырились, как пшенная каша, которую варить она была мастерица. Идеи занимали в ее жизни то место, которое у других женщин порой занимают сплетни: нашептавшись «о последнем» с Ивановым-Разумником, бежала она делиться философскими новостями к Эрбергу, от Эрберга – к Андрею Белому, от Андрея Белого ко мне – и все это совершенно без устали. То ссорила, то мирила она теософов с православными, православных с сектантами, сектантов друг с другом. В особенности любила всякую религиозную экзотику. С упоением рассказывала об одном священнике, впоследствии примкнувшем к так называемой «живой церкви»[260]. Отношения между поэтом и прозаиком оставались дружескими и после эмиграции Вл. Ходасевича [261]. А вот что вспоминала об О. Форш Т.В. Иванова, супруга писателя В.В. Иванова: «В «серапионовские» времена Ольга Дмитриевна жила в «Доме искусств» и шефствовала над «серапионами», собиравшимися там же, в комнате Михаила Слонимского»[262]. В своих мемуарах один из «серапионов», В.А. Рождественский, также подробно воссоздал образ

[260] Подробно см.: *Ходасевич В.Ф.* Диск // Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1997. Т. 4. С.281.

[261] Подробнее см.: *Берберова Н.Н*. Курсив мой. М., 1996. С. 271 – 272.

[262] *Иванова Т.В*. Мои современники, какими я их знала: очерки. М., 1987. С. 302.

коллеги.[263]Не только литераторы, но и художники вспоминали о своей соседке по ДИСК'у. Так, В.А. Милашевский писал: «В «круглую комнату», где зимой 1920-21 года жила Щекотихина, после её отъезда вселилась Ольга Форш. Она прекрасно описала эту комнату. Описала дважды – в романе «Одеты камнем» и в своей капризной книге «Сумасшедший корабль»[264].

Книга оказалась не только «капризной», но и – «взбалмошной», именно так определил её В.Б. Шкловский – учёный, литератор и прототип одного из героев этого романа.[265] «Сумасшедшим» был не только корабль, но и его пассажиры. Характерно, что О. Мандельштам назвал их «полупомешанными» и, в противовес романтическому образу ДИСК´а у В.Б. Шкловского, говорил об этом времени трезво.[266] По свежим впечатлениям был создан очерк поэта – «Шуба» (1922). Спустя годы многими деятелями культуры образ этого «корабля» был зафиксирован не менее ярко. Как заметил К. Чуковский, «в мемуарной литературе «Дом искусств» описывался тысячу раз»[267], но он описал его в «тысяча первый»: «Дом искусств просуществовал около двух лет. Написавшая о нем целую повесть, Ольга Форш назвала его: «Сумасшедший корабль». Этот корабль не раз натыкался

---

[263] *«*В стенах дома искусств, в его зимнем домашнем клубе, то есть в бывшей елисеевской кухне, довелось мне впервые увидеть Ольгу Дмитриевну Форш. <…> На людях она появлялась сравнительно редко и большую часть времени проводила у себя в комнате за рабочим столом. Писала она в то время один из своих первых исторических романов» [«Одеты камнем» - *А.Ч*]*» (Рождественский В.А.* Страницы жизни. М., 1974. С. 303).

[264]*Милашевский В. А*. Вчера, позавчера. Л., 1972. С. 187.

[265]«О тех днях писала взбалмошную книгу тогда еще совсем не старая Ольга Дмитриевна Форш. Писал Александр Грин; вещь его называлась «Крысолов». Вещь Ольги Дмитриевны – «Сумасшедший корабль». <…> Блок жил отдельно. Может быть, ему было бы легче с людьми даже на нашем «сумасшедшем корабле», потому что мы плыли, разговаривая, мы были молоды» (*Шкловский В.Б.* Жили-были: Воспоминания. Мемуарные записи. Повести о времени: с конца XIX в. по 1964. М., 1966. С. 155 – 156).

[266] «Жили мы в убогой роскоши Дома Искусств, в Елисеевском доме, что выходит на Морскую, Невский и на Мойку, поэты, художники, ученые, странной семьей, полупомешанные на пайках, одичалые и сонные. Не за что было нас кормить государству, и ничего мы не делали» (*Мандельштам О.Э*. Стихотворения. Проза. Статьи. М., 1998. С. 443).

[267]*Чуковский К.И.* В Доме искусств // Чуковский К.И. Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 184.

на подводные скалы и в 1922 году затонул окончательно, едва только Горький уехал из России».[268]

3.1.2. История создания романа «Сумасшедший корабль»

Замысел романа «Сумасшедший корабль» (далее: *СК*), предположительно, мог возникнуть в интервале 1923 – 1928 гг. : между годом закрытия ДИСК´а и датой, зафиксированной в дневниковой записи К. Чуковского от 14 мая 1928 г. : «Форш хочет написать хронику «Дома Искусств» «Ледяной Корабль[269]». Вероятно, зафиксированный критиком эпитет «ледяной» был связан с атмосферой разрушения прежнего быта, с утратой иллюзий. Для литературы того времени образ умирающего холодного мира был характерен. «Ледяной корабль» - это символ застывшей, опустошенной потрясениями страны. «Роковая страна, ледяная»[270], - писал А. Белый много ранее. Об этом же, по свидетельству З. Гиппиус, говорил К. Победоносцев: «Да знаете ли, что такое Россия? Ледяная пустыня, а по ней ходит лихой человек».[271]

Первым подходом О.Форш к созданию образов писателей-современников, населявших ДИСК, стал написанный по свежим впечатлениям от жизни в «Доме Искусств» рассказ «Без сигары» (1924).[272] В этом произведении уже был заложен комплекс мотивов, получивших развитие в *СК*. Герой рассказа (поэт Клест) «жил в общежитии с коридорной системой, где в номерах развелись сплошь прозаики и поэты» (С. 518). Образ этого общежития практически идентичен образу ДИСК`а с его причудливой сетью коридоров и геометрически неправильными помещениями. Автор

---

[268] Там же. С. 184.

[269] *Чуковский К.И.* Дневник. 1901 – 1969 В 2 т. М., 2003. Т. 1. Дневник. 1901 – 1929. С. 525.

[270] *Белый А.* Родина // А. Белый. Полное собрание стихотворений. М., 2005. С. 135.

[271] *Гиппиус З.Н.* Дмитрий Мережковский // Гиппиус З. Живые лица. Воспоминания. Тбилиси, 1991. Т. 1. С. 230 – 231.

[272] *Форш О.Д.* Без сигары // Форш О.Д. Летошний снег. М., 1990. С. 515 – 526. Далее текст рассказа цитируется по этому изданию с указанием номера страницы.

иронически повествовал о злоключениях незадачливых литераторов. Тем не менее, опыт проживания в ДИСК´е оказался для писательницы богат жизненным материалом. О. Форш осознавала катастрофичность ситуации, сложившейся в русской литературе. Вместе с А. Блоком умерла целая эпоха, а надежды, связанные с М. Горьким, не оправдались. Во время своей поездки в Берлин в 1927 г. писательница признавалась своему другу А. Штейнбергу: «Видите ли, теперь я еду к Горькому, чтобы постараться доказать, что он должен измениться к лучшему. Тогда ведь, может быть, и вся русская литература будет спасена. Горький должен избавиться от своего тщеславия. Я ему это прямо выскажу, он это поймет. Он же необыкновенно честолюбив. Подумайте только, что он делает? Он хочет прибрать к рукам все, и прежде всего литературу; как Ленин правил Россией, так Горький старается править литературой».[273] Очевидно, что к концу 1920-х г. О. Форш ясно осознала разрушительность большевистской власти. Следовательно, для неё (как для литератора) оставался единственный выход – внести свою лепту в сохранение культуры, запечатлев образы её творцов в своих произведениях. Но перед началом работы над *СК* ей было жизненно необходимо посетить свои прежние европейские адреса. При поддержке М. Горького «Ольге Дмитриевне, как это ни странно, в 1927-ом году дали заграничный паспорт на целый год» (А. Штейнберг. С. 200). Впечатления от разницы между большевистской Россией и цивилизованной Европой явились, в том числе, дополнительным стимулом к написанию романа. Неслучайно писательница признавалась коллеге по Вольфиле: «Если большевистская Россия есть ад, то Дом искусств – ад в аду. Столько взаимного подсиживания, столько тщеславия, столько честолюбия, готовности предать людей, чтобы самому заслужить чин или орден, было там, что человеческому уму невозможно даже представить» (А. Штейнберг. С. 201). Сравнения с адом неслучайны. Автор играл с литературным контекстом. Центральный символ романа –

[273]*Штейнберг А.З.* Литературный архипелаг // Штейнберг А.З. Острый глаз Ольги Форш. М., 2009. С. 199. Далее текст мемуаров цитируется по этому изданию с указанием номера страницы.

корабль с писателями – является аллюзией на образ судна, несущего Вергилия и Данте. Сравнение огромной железной печи с псом в конце коридора, у подножия которой спал писатель Копильский, – это отсылка к мифическому Церберу. Как и автор «Божественной комедии», писательница упоминает в последней главе о волшебном транспортном средстве аргонавтов. Теперь же адом оказалась новая действительность, а ДИСК – спасительным ковчегом для творцов искусства, товарищей О. Форш.

Итак, документальных свидетельств, в том числе авторских признаний, и других доказательств, подтверждающих точное начало работы над *СК,* не обнаружено. Приблизительным временем начала создания произведения можно считать 1928 г., год, указанный в дневниках К.И. Чуковского. Примерно в это же время писательница вернулась из Европы. Атмосферу пребывания в ней она запечатлела в *СК*. Во время своего путешествия в 1927 г. О. Форш посетила М. Горького на Капри. Воспоминанием об этом может быть «итальянский след» в *СК.* Тем не менее, главным толчком для создания романа был факт реального проживания О. Форш в «Доме Искусств».

3.1.3. Фабула и сюжет романа «Сумасшедший корабль»

«Сумасшедший корабль» - это второе значительное произведение О. Форш в области нового для неё жанра романа (после «Оглашенных»). Несмотря на присутствие в *СК* автобиографического начала (реальная жизнь писательницы в «Доме Искусств», прототипичность определённых персонажей, места действия и отдельных бытовых деталей), она настойчиво отрицала факт совпадения её героев с реальными людьми: «Прежде чем перейти к повествованию, торопимся сделать оговорку: пусть читатель не ищет здесь личностей: личностей нет» (№ 2. С. 49)[274]. Общая беда сблизила

[274]*Форш О. Д.* Сумасшедший корабль // Звезда. 1930. № 6. С. 132. // Форш О.Д. Сумасшедший корабль. 1930. № 2 (С. 49-76), 3 (С. 52-62), 4 (С. 47-60), 6 (С. 120-132), 12 (С. 25-64). Далее текст романа цитируется по этому изданию с указанием номера журнала и номера страницы.

друг с другом представителей ранее разных лагерей творческой интеллигенции. Обстоятельства культурной и обыденной жизни петроградского «Дома Искусств» стали общими для его обитателей. Неслучайно О. Форш отождествляла события собственной жизни с событиями ДИСК'а: так, например, в фабулу произведения включена история с осмыслением сюжета известных картин в Эрмитаже её сыном Дмитрием. В архитектонику романа органично включены многие приемы, использованные автором в ранних текстах. В его ткань также инкорпорированы «чужие» (стихи А. Блока и Ф. Сологуба) и собственные тексты (фрагменты статей «Пропетый Гербарий» и «О Прекрасной Даме»).

Основная фабула романа строится вокруг истории дома, когда-то принадлежавшего купцу Елисееву. Как писала О. Форш, «родословная здания возводилась ко времени правления Елизаветы и «чуть ли не Бирона» (№ 2. С. 49). Уже с первой страницы своего произведения писательница отмечала, что главный герой её повествования не человек, а «Дом Искусств», символизирующий не просто ушедшую эпоху, но – гоголевский период русской культуры. Здесь автор следовала традиции А. Белого. Как известно, главным героем его одноимённого романа был город. Произведение А. Белого начиналось со слов «Что есть Русская Империя наша?»[275]. Поэт возводил родословную Аполлона Николаевича к хану Аблеуху, О. Форш – ко временам императрицы Анны Иоанновны. Отметим, что автор неслучайно акцентировала своё внимание на фигуре временщика Бирона, а не Анны Иоанновны. В концепции произведения образ этого вельможи как бы перекликается с образом Талейрана. Оба являлись временщиками и плутами при дворах нескольких королевских особ.

Главы романа названы «волнами». Первая волна начинается с юмористического описания быта обитателей ДИСК'а, затем показаны их аресты, убийства, а заканчивается повествование сдачей «корабля» управлению Делового клуба, по сути – описанием окончания «плавания»

[275] *Белый А.* Петербург: роман в восьми главах с прологом и эпилогом. Пг., 1916. С. 3.

«Литературного Ковчега». Подобно персонажам «Петербурга», второстепенные герои (прозаики, поэты, критики, художники и др.) являются стаффажем в картине, где в центре – главный герой – Сумасшедший корабль. Сам автор романа и его Alter-ego (прозаик Долива) – лишь частицы огромной культурной мозаики тех лет, включённые в общую жизнь «Дома Искусств». С учётом этих данных следует говорить о нечёткой, дискретной структуре фабулы. Её графически можно представить в виде разветвлённого дерева, стволом которого является история любви учителя-словесника Сохатого к двум паннам из кафе «Варшавянка». Эта история как бы «задаёт» движение развитию действия. Подобная авантюрная любовная история была обязательной для поэтики произведений некоторых из «Серапионовых братьев», с которыми была дружна О. Форш. Например, для Л. Лунца, отталкивавшегося от поэтики романов А. Дюма. В *СК* можно также отметить черты «шпионского романа» и романа приключений. Эти черты связаны с историей «польских панн». Вставные элементы от главного сюжета – это воспоминания героя о вечерах символистов, его споры с представителем нового поколения (Жуканцем) о месте и роли прежнего искусства в большевистской России. С другой стороны, сюжет *СК* одновременно является «внефабульным». Его можно обозначить как движение «авторского сознания». Последнее находится одновременно в начале века (присутствие автора на вечере чтения А. Блока и др.) и в 1920-х гг. Взгляды автора выражены в речах филолога Сохатого, в образе прозаика Доливы. Сознание как бы «отрывается» от автора и перемещается во времени и пространстве (влияние поэтики А. Белого). О. Форш даже прямо цитирует текст «Петербурга»: «Сознание Николая Аполлоновича, отделяясь от его тела непосредственно, соединяется с электрической лампочкой письменного стола» (№ 12. С. 47).

Итак, первые пять волн составляют «внешнюю» фабулу произведения. В них изображен быт «обдисков». Эти «главы-волны» посвящены описанию: 1.Творческой игры (Геня Чорн разыгрывает представление, которое состоит

из построения в фигуры, изображающие флотилии Антония и построение Ноева Ковчега), 2. Театрализованного действа («излюбленный публикой номер – «Фамильный бриллиант пролетарского писателя Фомы Жанова») (№ 2. С. 69).Мистериальный характер этой части фабулы подчёркивается описанием кружка «Серапионовых братьев», которые, «в особенности юноша-фавн Вова (Лев Лунц) и Геня Чорн (Евгений Шварц), воплощают начало смеховое, от них Форш заражается стихией розыгрышей и комических зрелищ»[276]. Одновременно в романе представлены сюжетные эпизоды, являющиеся сконцентрированными авантюрными сюжетами (например, рассказ о неверной жене и её любовнике: история с поэтом Олькиным, выслушавшим поэму М. Лермонтова, прячась в шкафу возлюбленной), зарисовки и впечатления рассказчика от поездок во Францию, исторические экскурсы (вставные новеллы из жизни европейцев). Такой же «авантюрной» оказывается история любви Сохатого к панне Ванде, оказавшейся в действительности иностранной шпионкой. Последняя сюжетная линия, или как образно говорит автор – «фабула Сохатого», возможно, перекликается с сюжетами ранних советских авантюрных романов 20-х годов, в которых действовали персонажи-шпионы, в частности – с романом-комплексом М. Шагинян – «КиК» (1928). Отметим, что сама автор этого романа выведена в «Сумасшедшем корабле» в образе глухой писательницы Ариосты.

Вторая часть романа (шестая – девятая волны) посвящена крупным фигурам Серебряного века – А. Блоку, Ф. Сологубу, А. Белому, М. Горькому и Н. Клюеву. В произведении им соответствуют вымышленные герои – Гаэтан, Старик-поэт, Инопланетный Гастролёр, Еруслан и Микула. Эти персонажи не являются пассажирами «корабля», жителями «Дома Искусств», но имеют к нему самое прямое отношение. Так, шестая волна посвящена воспоминаниям автора о последнем выступлении Гаэтана (А. Блока) и связанной с ним эпохе

[276] *Иванов В.В.* Избранные труды по семиотике и истории культуры: В 3 т. Т. 2. Статьи о русской литературе. М., 2000. С. 619.

символизма. В создании образа поэта О. Форш опиралась на свои воспоминания о двух ярких эпизодах из своего соприкосновения с А. Блоком. Это память о присутствии на его творческом вечере и на его похоронах. Вот как она описывает влияние героя на аудиторию: «Гаэтану был зрительный зал чудесно резонирующим инструментом в ответ на абсолютно взятые ноты. А зал приведен был в восхищение, как себе удивившийся рояль, вдруг вообразивший, что на нем не играют, а он звучит сам» (№6. С. 122). Как и многие современники, О. Форш отметила музыкальную природу дарования поэта и эффект, оказываемый им на слушателей. В этой связи будет уместным процитировать А. Ремизова, подтверждавшего этот феномен: «Блок читал старые свои стихи. А читал он изумительно: только он один и передавал свою музыку. И когда на вечерах брались актеры, было неловко слушать»[277]. У О. Форш эпизод с похоронами А. Блока стилизован под описание прощания с благородным рыцарем.[278]

Вторая часть шестой волны посвящена созданию психологического портрета Старика-поэта (Ф. Сологуба). Автор изображает его как «певца смерти», выбирая в качестве характерного эпизода историю с дамой, покончившей с собой после циничного замечания этого героя относительно

---

[277]*Ремизов А.М.* К звёздам. Памяти А.А. Блока // Ремизов А.М. Собр. соч: В 10 т. Т. 5. Взвихрённая Русь. М., 2000. С. 390.

[278]«Окаменевший профиль поэта был как бы высечен в горном хребте на синеве неба. Шли обычным медленным шагом, а странно запомнилось, будто – стремительно. Будто впряглись в колесницу и мчались. А сзади вслед реяли золотые ленты. Так запомнилось. Остановились автомобили вдруг. И кони, и люди. Золото парчи отливало на солнце металлом. Поэт мнился рыцарем, высоко вознесенным на щитах» (№ 6. С. 125). Е. Замятин также запечатлел рыцарский образ певца «Прекрасной Дамы». Наряду с О. Форш, прозаик отметил неестественность лица А. Блока, его посмертную маску Дон Кихота: «Синий, жаркий день 10-го августа. Синий ладанный дым в тесной комнатке. Чужое, длинное, с колючими усами, с острой бородкой лицо – похожее на лицо Дон Кихота. И легче от того, что это не Блок, и сегодня зароют – не Блока» (*Замятин Е.И.* Воспоминания о Блоке // Русский современник. 1924. № 3. С. 194). В своих мемуарах М. Добужинский также зафиксировал искажённое лицо поэта и его схожесть с молодым Гёте. (*Добужинский М.В*. Блок // Добужинский М.В. Воспоминания. М., 1987. С. 279). Н. Павлович (в романе – поэтесса Элан) отметила его символическое сходство с Данте: «В своём синем капюшоне он до ужаса был похож на Данте». (*Павлович Н. А.* Воспоминания об Александре Блоке / вступ. заметка З.Г. Минц, коммент. З.Г. Минц и И. Чернова // Блоковский сб. (1): Тр. науч. конф., посвящ. изучению жизни и творчества А.А. Блока, май 1962 г. / отв. ред. Ю. Лотман. Тарту. 1964. С. 449).

обывателей, которые «когда сочтут себя бесполезными, то берут и вешаются» (№ 6. С. 132). Его образ противопоставлен образу А. Блока, но прямого противопоставления в тексте нет. В пределах одной главы писательница изобразила похороны (читай – смерть) молодого поэта и день рождения «старого поэта». Как поминая гибель близких ему людей (самоубийство жены, внезапные смерти друзей), Старик-поэт замечает: «вокруг меня смерть» (№ 6. С. 132). В этом заключается своеобразный парадокс этого противопоставления: Гаэтан – певец света и жизни – умирает молодым, оставляя своих родных и близких. Старик-поэт – певец смерти – переживает всех и остаётся существовать в одиночестве.[279] Отметим, что в рукописи романа была обнаружена следующая запись: «Кто знает, быть может, жить – значит, умереть, а умереть – жить». Еврипид» (Л. 34)[280].

Седьмая волна посвящена Еруслану (М. Горькому). У О. Форш отношение к нему было сложное. С одной стороны, «она понимала, что Алексей Максимович Горький играет роль собирателя российской культуры. Этого не понимали ни Блок, ни Белый, ни Разумник Васильевич. Ольга Дмитревна считала эту мысль своим открытием» (А. Штейнберг. С. 191). Для неё этот писатель – «рабочий и вместе интеллигент. И ещё: он пришёл не как отдельный человек, а как синтез» (№ 12. С. 25). В рукописи романа Еруслан назван Васькой Буслаевым. Для автора его образ также сопоставим с фигурой Уолта Уитмена. Свидетельством этого является такое указание в рукописи: «Волна седьмая. Васька Буслаев – Уолт Уитмен» (Л. 19).[281]

---

[279]Мистическую связь между Ф. Сологубом и А. Блоком описал А. Ремизов в своём «литературном сне»: «Сологуб лежит под Блоком – квартира Блока наверху, а Сологуба внизу – зашли сначала к Блоку. И вместе к Сологубу» (Подробно см.: *Ремизов А.М.* Мои сны. Литературные. Сологуб // Ремизов А.М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 7. Ахру. М., 2002. С. 601).

[280]*Форш О.Д.* Сумасшедший корабль // РО ИРЛИ. Ф.732. Оп. 1. Ед. Хр. 3. – 123 л. Л. 77. Далее текст рукописи цитируется с указанием номера листа.

[281] Вероятно, подобным основанием для сопоставления явился факт присутствия ярко выраженных антропоцентрических мотивов в творчестве обоих писателей. Отметим, что приезд М. Горького в СССР (1928) совпал со временем работы О. Форш над «Сумасшедшим кораблём». Она понимала значение миссии М. Горького как посредника между новой властью и интеллигенцией, его роль в спасении деятелей культуры в революционном Петрограде, но, с другой стороны, писательница настороженно

Восьмая волна посвящена размышлениям Сохатого относительно проблемы гибели русского интеллигента на примере разбора «Романа итогов». Именно так герой назвал роман А. Белого «Петербург». Свои размышления Сохатый оформил как краткие тезисы. Девятая волна (последняя глава романа) является продолжением своеобразного диалога автора с читателем, начатого ещё в предисловии к роману: «Надо заканчивать, и страшно. «Что ж это за произведение? – скажет читатель. – К какому роду его отнести? Как назвать? И, главное, с позволения спросить, для ка-ко-го оно читателя?»(№ 12. С. 50). Заключительная часть этой главы является описанием психологического портрета народного поэта Микулы (Н. Клюева): «Он вызывал и восхищение, и почти физическую тошноту <…>. Микула любил вязать чулок, печь в русской печке хлебы, несказанно и любовно произносить имена разнообразнейших Богородиц и, как женщина, любил с женщиной-подругой поплакать. В восторге же стиха пребывал непрестанно. О чём песенно заявлял» (№ 12. С. 62–63). Образ поэта построен на противопоставлении с «Молодыми»: « <…> мужицкий гений Микулы принёс молодым своё русское древнее слово <…> Окончил Микула стихи свои плача. *Молодые* [курсив мой – *А.Ч.]* кто здесь, кто там, смотрели внимательно вежливо, и глаза их были сухи. <…> Весь пафос Микулы, который целиком зачался и рос, и ветвился славянской вязью, был для них таким же прошлым, каким земля на трёх китах. Чем мог он задеть молодых? Они ведь только отталкивались от этого прошлого для дня сегодняшнего» (№ 12. С. 64).

Таким образом, структура романа имеет 2 уровня. Первый включает в

относилась к всё усиливающимся контактам М. Горького и власти в конце 20-х г. В приватном разговоре с А. Штейнбергом О. Форш выразилась относительно М. Горького более конкретно: «Я должна определить, что общего может быть у меня с Алексеем Максимовичем. Но я прошу вас, сохраните, покуда все это в тайне. Я бы хотела короновать Алексея Максимовича на литературное царство и объяснить ему, что сделать это может только женщина-мать, которая относится к будущему, как если бы оно уже было у нее в руках. Если Горький понимает, что он является только орудием других, если он не стремится к власти и не одержим дьявольским честолюбием, а будет действовать во имя будущего, во имя свободы, тогда я готова благословить его» (А. Штейнберг. С. 202).

себя описание быта творческой интеллигенции в «Доме искусств». Это – уровень реальных обитателей ДИСК'а («внешняя» фабула). Второй уровень составляют главы, посвящённые пяти крупным писателям, жившим вне локуса «Дома Искусств» и одновременно знаменующим прошлое и настоящее русской литературы, «пережившей» эпоху символизма. Отметим, что каждой волне соответствует «своя» фабула или история, связанная с каждым из четырёх «знаковых» персонажей. Образы А. Блока и Ф. Сологуба олицетворяют прошлое, фигуры М. Горького и А. Белого – настоящее. Н. Клюев символизирует связь с землёй, с фольклорными истоками русской культуры, а также – с хлыстовством. Они – главные в системе персонажей романа. Неслучайно автор отводит каждому из них по целой главе. Об этом писательница прямо говорит в предпоследней волне. Несколько особняком находится фигура учителя Сохатого (прототип этого героя – Е. Замятин). Он является как бы посредником между уровнями, а заодно – «лицом собирательным». С одной стороны, в его уста вложены авторские мысли, с другой – он как бы соединяет основную историю (события жизни «Дома Искусств») с отдельными частными историями Гаэтана, Микулы и др.

В связи с этим создаётся впечатление, что сюжет романа как бы потерян в обилии фабульных линий, в описании множества событий из жизни обитателей ДИСК´а. Тем не менее, фабульная первооснова подчинена вечному мифу о конце времён (взятому на вооружение символистами) и мифу о спасительном ковчеге. Отметим, что писательница понимала этот вечный сюжет в эзотерическом контексте. Образ «корабля» мог восходить к известной в кругах теософов легенде о космическом корабле Гермеса Трисмегиста. Согласно древней легенде, после разрушения Атлантиды Гермес собрал на свой «ковчег» бессмертных Белых Братьев и летописи затонувшего материка.[282] По ощущению же современников, постреволюционная атмосфера в Петрограде была близка предчувствию

[282] *Богуцкий К*. Изумрудная скрижаль / перевод и коммент. К. Богуцкого // Гермес Трисмегист и герметическая традиция Запада. Киев-М., 1998. С. 243.

кончины прежнего мира. Неслучайно для теософов хаос представлял собой отсутствие в нём Логоса. Скупая на детали, О. Форш обмолвилась об этом в последней главе: «Космос, не просветленный Логосом, есть предтеча антихриста» (№ 12. С. 60). В эзотерической литературе хаос традиционно был представлен образом бесконечных водных пространств. С символикой романа и связана тема воды. Согласно художественной системе произведения, корабль как бы несется по мировому океану. Посвящённая в тайные знания, О. Форш, безусловно, была знакома с теорией сотворения мира из водной стихии. Роль этого символа в романе «Сумасшедший корабль» можно рассматривать и как образ-архетип воды – первоосновы всего сущего – и как конец этого сущего. Таким образом, символ «воды» несет в себе и разрушительное значение. Стихия «воды» оказывается гибельной для героев О. Форш. «Круг смерти» сужается: Петербург гибнет в мировом океане потрясений, жена Старика-поэта умирает, утонув в Неве (автор описывает несколько эпизодов с подобной смертью), француженка Барб Кайе кидается в маленькую реку Пику, а соседский мальчик топит крыс в ведре. Так автором был использован прием нисходящей градации. Одновременно эти истории были основаны на реальных фактах: наводнение (1924 г.) в Петрограде, самоубийство жены Ф. Сологуба, вычитанное О. Форш в газетах сообщение о загадочной смерти француженки. Таким образом, сюжет *СК* – это внутренний, эзотерический сюжет.

Отметим, что путь ковчега творцов искусства заранее обречён на провал. С первой же главы автор описывает гибель различных людей, причастных к судьбе ДИСК´а. По мере развития повествования количество смертей увеличивается. Описание самоубийства жены Старого поэта и смерти возлюбленной Сохатого – своего рода ложные кульминации сюжета. Возрастающее количество жертв (в каждой главе можно фиксировать по несколько описаний человеческих утрат) как бы подготавливает читателя к фатальной катастрофе. Девятая волна является подлинной кульминацией произведения. В ней «корабль дураков» как бы терпит крушение. Будучи

частью «петербургского текста», романа посвящён не только гибели «Дома Искусств», но и предчувствию гибели самой северной столицы.

Кроме того, сложность рассматриваемого произведения состоит и в том, что развитие сюжета подчинено движению авторского повествования от одной главы к другой. Каждая из волн посвящена той или иной частной истории, тому или иному персонажу, а значит, главы имеют как бы автономный характер. Тем не менее, все «волны» соединены между собой единым стилем повествования рассказчика-героя, как бы предчувствующего конец всего сущего. Таким образом, можно отметить как ослабление сюжетных линий, так и их связь на основе центрального символа романа («корабль») и на основе образа автора. В этой связи последний довольно статичен на фоне развития основного сюжета. Иначе: движение «корабля» по океану революционных потрясений созвучно движению страны. Оно происходит сквозь время и пространство. Автор как бы наблюдает это движение, его взору доступно и прошлое, и настоящее.

В целом, развитие сюжета – это встреча авторского сознания (в лице Сохатого, в лице прозаика Доливы, в лице рассказчика) с пассажирами «Сумасшедшего корабля» и со знаковыми фигурами эпохи символизма (Блок, Сологуб, Врубель и др.). Отметим, что это встреча с «призраками», образами из прошлого, с людьми, которых уже нет.

3.1.4. Символика названия романа «Сумасшедший корабль»

Название романа, с одной стороны, является парафразой названия одноимённой картины И. Босха (1490) «Корабль дураков» – ёмкий символ, возникший ещё в Средние века.[283] По словам М. Фуко, «если глупость

[283] Средневековый «Праздник дураков» включал в себя шутовские процессии, проводившиеся на Масляную неделю, перед Великим постом. Он предусматривал смену социальных ролей низших и высших классов. В дальнейшем праздник был осмыслен как образ безумного человечества, которое плывет без руля и без ветрил, не зная цели своего путешествия. В средневековой культуре статус сумасшедших был связан с метафорой плавания и с символом переходного статуса, пограничного положения в целом. К тому же

ввергает каждого в какое-то ослепление, когда человек теряет самого себя, то дурак, напротив, возвращает его к правде о себе самом; <…> на своем дурацком, якобы бессмысленном языке он ведет разумные речи...».[284] В романе О. Форш такими изгнанными безумцами становятся представители творческой интеллигенции. Помещённые в нищенское пространство «Дома искусств», некоторые из этих «дураков» верили, что еще возможна реализация идеи создания прекрасного человека, о котором многие из них мечтали ещё в прежнюю эпоху. Таким образом, дав название своему произведению, писательница стремилась подчеркнуть значимость настоящего момента в истории России, которая оказалась морем, колеблемым волнами безудержной стихии нового времени. Как следствие – органичное деление романа на «волны». Их количество доходит до девяти. Как известно, «девятый вал» - самая сильная волна на море во время шторма. Отметим, что именно на «девятой волне» «Дом искусств» прекращает своё существование. «Сумасшедший корабль» - это символ старой культуры, которая «падает» с «девятым валом революции». Кроме того, «9» – это особое число. Согласно теории пифагорейцев, оно «называется числом человека, из-за девяти месяцев его эмбрионального развития. Среди его ключевых слов – «*океан» и «горизонт»* [курсив мой – *А.Ч.*], потому что для древних они были безграничными. Эннеада есть безграничное число, потому что ничего нет за ним, кроме бесконечного числа 10»[285]. Верная доминирующей в романе «морской» символике (ковчег, корабль, океан, пассажиры), писательница сравнила вестника закрытия ДИСК'а с адмиралом. Кроме того, она как бы включила в свой символистский текст образы кораблей из произведений современников (например, образы из пьесы А.

в европейской традиции стихия воды соединялась с состоянием безумия, а само море «выступало» как образ этого безумия или бессознательного. Существует представление о том, что вода очищает человека, то есть, как бы уносит сумасшедшего за пределы чуждого ему пространства.

[284] *Фуко М.* История безумия в классическую эпоху. СПб., 1997. С. 34.

[285] *Холл П.М.* Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. СПБ., 1994. С. 587.

Блока «Незнакомка», корабль аргонавтов из стихотворного цикла А. Белого)[286].

Название романа также могло возникнуть из образа «корабля» избранных = «корабля» хлыстов, из книги В.В. Розанова «Апокалиптическая секта»: «Зачем миру существовать, зачем жить людям, в грехе, в слабости, еще в рождениях, бесконечных рождениях... для голода, для нужды, пустых забот и страданий: собрались бы они лучше все в один мировой «корабль» и, не дожидаясь, пока земля столкнется с планетой или сгорит в солнце – лучше бы натанцевавшись («радение»), налюбовавшись, нацеловавшись – скушали бы все сладко друг друга и перешли прямо в Вечную Жизнь, Вечное Сновидение и Видения». [287] Эта цитата является перефразированными словами хлыстов, и потому она дана в сочинении В.В. Розанова в кавычках. По наблюдению А. Эткинда, «Апокалиптическая секта» «содержит важную попытку понимания хлыстовского опыта. Как всегда у этого острого и быстрого журналиста [В.В. Розанова – *А.Ч.*], попытка вполне соответствовала духу момента – бурной и загадочной славе Распутина, слухам о близости интеллектуалов с хлыстами, всеобщему в это предреволюционное время интересу к сектам. Книга состоит из отдельных глав очень разных жанров. Мы находим здесь живые очерки о посещениях автором хлыстовского *корабля* [курсив мой – *А.Ч.*] и о его знакомстве с поклонниками Распутина».[288] В своей статье учёный указывает на посещения писателем общины хлыстов (т.н. «корабля») под Петербургом: «Розанову нравится хлыстовское название общины «корабль», которое он понимает как «выражающее чувство разобщения с морем остальных людей» (Эткинд А. С. 190). В картине мира О. Форш «корабль» также понимается как нечто

[286]О волнах, как о единицах времени и как о смысле определения грядущего нового человека, рассуждают и герои романа О.Форш. Так, говоря о будущем, представитель дореволюционного поколения Сохатый спрашивает у юного Жуканца, что в новом обществе будет с индивидуальностью человека. Тот отвечает: «Разрешим, Сохатый! Один в такой мере будет напитан всеми, что станет как в море, волна среди волн. Набегает вал на скалу, разбивается – и опять безущербное целое» (№ 6. С. 126).

[287]*Розанов В.В.* Апокалипсическая секта. Хлысты и скопцы. СПб., 1914. С. 179.

[288]*Эткинд А.* Хлыст. Секты, литература и революция. М., 1998. С. 180.

инородное, чуждое для остального мира. Помимо этого центрального символа, в *СК* тема хлыстовства связана с образом «народного поэта» Микулы (Н. Клюева). Писательница также сравнивает его с Г. Распутиным. Тем не менее, генезис названия произведения О. Форш не исчерпывается образом хлыстовского «корабля»[289].

Этот символ гораздо глубже тех толкований, которые лежат на поверхности его коннотативной части. Будучи адептом теософии, О. Форш могла осмыслить «корабль» в мистическом ключе. В этой связи любопытно, как интерпретировала этот символ Е.П. Блаватская: «Корабль, или же лодкообразная форма полумесяца, соединяющая в себе все те обычные символы Корабля жизни, подобные Ковчегу Ноя, Иони индусов и Ковчега Завета, являются женским символом Всемирной «Матери Богов» и теперь встречается в каждой церкви под Христианским символом в виде корабля».[290] В понимании основательницы теософии всемирный потоп, разрушивший цивилизацию атлантов, «относился к событиям, как духовным и физическим, так и космическим и земным; как наверху, так и внизу» (Е.П. Блаватская. С. 177). Последняя часть предложения является цитатой из изумрудной скрижали Гермеса Трисмегиста, основополагающей для адептов

[289]Творческие контакты О. Форш и В. Розанова имеют давнюю историю. Последний высоко оценил один из первых рассказов писательницы «За Жар-Птицей». Биограф О. Форш отмечала: «Рассказ понравился не одному Розанову, но и такому взыскательному редактору, как И.Ф. Анненский: прочитав «За жар-птицей» в рукописи, он просил отдать рассказ в журнал «Аполлон», в редактировании которого тогда участвовал. Форш отвечала в 1909 году на это приглашение: «За жар-птицей» я прислать не могу, она взята «Русской мыслью», к тому же вряд ли подходит к требованиям «Аполлона». Надеюсь прислать получше ее. Лозы критики жажду, ибо без таковой хорошо писать не научиться, а я хочу. «Дым отечества» подлежит лишь интимно-сердечным переживаниям, а на люди давно пора выпускать только слово, ставшее плотью» (*Тамарченко А.В.* Ольга Форш. Жизнь, личность, творчество. Л., 1974. С. 71). Между писателями велась переписка: Письма О. Форш к Розанову обширны, в них, главным образом, затрагиваются религиозные темы (*Ломоносов А. В.* Корреспонденты В. В. Розанова: (Биобиблиографические комментарии к записям В. В. Розанова на письмах, хранящихся в НИОР РГБ) // Записки отдела рукописей <Российской государственной библиотеки>. М., 2004. Вып. 52. С. 470).В своих разговорах с А. Штейнбергом именно она передала последнему подробности кончины Розанова в Троице-Сергиевской лавре (*Штейнберг А.З.* Литературный архипелаг. М., 2009. С. 306).

[290]*Блаватская Е.П.* Тайная доктрина: В 3 т. М., 2004. Т. 2. Антропогенезис. С. 581. Далее текст «Тайной доктрины» цитируется по этому изданию с указанием номера страницы.

теософии. В свою очередь, символ «верха и низа» является сквозным для первого романа О. Форш «Рыцарь из Нюренберга». Кроме того, эти слова взяты в качестве эпиграфа к указанному произведению.

Итак, символика названия произведения могла быть трактована культурным контекстом нескольких эпох (глубокое прошлое (легендарный Тот Трисмегист), «ветхозаветное» время (Ной и его ковчег), Средневековье («Корабль дураков» И. Босха) и, наконец, современность, уподобленная океану мировых потрясений. С одной стороны, семантика названия *СК* аккумулировала мотив движения, пути и, в принципе, должна была предвещать удачное окончание плавания (аллюзии на корабль аргонавтов и ковчег Ноя). С другой стороны, это движение изначально было подчинено Року: деление книги на девять волн, описание гиперболизированного количества смертей (их большая часть была связана со стихией воды). И, наконец, сам Корабль – это символ града Петрова, рождённого в стихии воды (и на водных просторах), города, который должен погибнуть в потопе. Так достигался эффект некоторого движения центрального образа по замкнутой траектории (отсюда – «замкнутость» повествования), сам образ-символ был локализован и функционировал в соответствующей системе мифов о Петербурге.[291]

3.1.5. Текстологическая история романа

В личном архиве О. Форш находятся черновые рукописи *СК*. Они представлены комплексом следующих материалов: подготовительные материалы к роману, разрозненныелисты разных глав[292]. Общий объём

---

[291]Подробно о мифологической гибели Петербурга см.: *Тульчинский Г.* Город-испытание // Метафизика Петербурга. Т. 1. СПб., 1993. С. 151; *Ауслендер С.* Хвала Петербургу. 1918 // Труды по знаковым системам. Т. 18. Тарту, 1984. С. 118; *Лотман Ю.М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Там же. С. 32–44.

[292]На обложке дела с материалами рукописи *СК* указано следующее: «Черновые наброски, выписки из разных печатных источников и др. Здесь же: выписки О. Форш из статьи Котляра «Безотрадное плавание» и возражения на эту статью. Черновой автограф и

сохранившихся рукописей составляет 123 листа, из них 14 представлено в печатном виде (машинопись с незначительной правкой автора: отрывки, содержащие споры Сохатого и Жуканца (Л. 12-18.), частично первая глава (Л. 118)). Это – т.н. «первый блок» материалов. В настоящее время имеются: 1. Опубликованные статьи, фрагменты которых вошли в текст «Сумасшедшего корабля». 2. Основной текст романа – авторская рукопись (Л. 12-18.). 3. Архивные материалы, состоящие из планов романа, черновик автографов отдельных глав (3 тонкие тетради и блокнот). Таким образом, на основе имеющихся источников попробуем сопоставить рукопись произведения и первую журнальную редакцию романа.

За время работы над рукописью рассматриваемого произведения замысел автора претерпевал некоторые изменения. Вместе с ним трансформировались содержание и поэтика *СК*. О подобных изменениях можно судить по сохранившимся автографам: из девяти глав, вошедших в первую («журнальную») редакцию, в рукописи представлено всего три. Отметим, что ни одна из них не имеет более или менее оконченного вида. Черновики глав и планы к произведению расположены в одной тетради, зачастую – на одном листе.Условно говоря, указанные «тетради» можно обозначить как частично сохранившиеся первоначальные наброски текста *СК*. Тем не менее, реконструировать первоначальную композицию и сюжетную канву произведения возможно, несмотря на то, что ни одна из имеющихся «тетрадей» не содержит полного текста произведения. В этой связи любопытно рассмотреть общий или основной план к роману, представленный в тетради № 1 (Л.13 – 30.). На Л.15 составлен краткий список действующих лиц и перечень главных событий произведения: «Сумасшедший к<орабль>. Горький. Приезд Уэллса. Селедки. О Женщине. Блок. *Преимущество воображения над его отсутствием («Полдень» П<етров>-В<одкин>.). «Дон-Карлос» / Жорж Борман / Памятник Петра /*

машинопись. Часть – в трёх тетрадях (1929 – 1930 гг.)» (*Форш О.Д*. Сумасшедший корабль // РО ИРЛИ. Ф. 732. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 1).

кот<орого> чел<овек>не видал, проходя ежедн<евно> мимо. Балы Д<ома>И<скусств>. Балы Парижа. Получки. Чехо-Словаки. *Смерть А. Чебот<аревской>*. *Вольфила-Госиздат.* Блок. Клюев / у Joаннитов / Белый. Ремизов. Петров-Водкин» (Л. 15). Отметим, что общий план отражает основную фабулу романа, но намеченный образ Ремизова не был включён О. Форш в итоговую систему персонажей. Тема «Иоаннитов»[293] также не была отражена в первой журнальной редакции, что является свидетельством принадлежности этого плана к раннему авторскому замыслу.

Первоначально фабула *СК* была намечена в стилистике социально-бытовых зарисовок картин новой действительности, и, возможно, само произведение должно было быть, хотя и с долей иронии, откорректировано в рамках требований «нового социалистического искусства». Неслучайно в рукописи произведения было обнаружено предисловие, в котором писательница изложила свои взгляды на подобные ограничения. В том числе ими она и руководствовалась, приступая к работе над *СК*: «Мне это заглавие нравится потому, что оно выражает, как повсеместно теперь говорят и при разнообразнейших случаях говорят – «задание». Это задание таково: уходя из этой жизни закрепить на бумаге [возможно] всё, что её, именно этой жизни от меня принадлежит. Хотя с современными условиями [нашей жизни] и с «историческим материализмом» (чей будто бы теперь полный час) запрещено ощущение не только этой жизни, но настаиваю (а может, находясь в полном уме и твёрдой памяти, [что] всеми сознательными клетками…» (Л. 4). Несомненно, писательница противилась рамкам, установленным официальной критикой (её причислили в лагерь «попутнической литературы»). В данном предисловии выражен протест. В связи с этим ей приходилось придумывать эпизоды на «советскую» тему. Так, на обратной стороне одного листа дана краткая экспозиция истории, связанной с поэтом Ольхеном и его чтением «Демона». Этот эпизод обозначен автором как

[293]Возможно, речь идёт о православной секте начала XX в., связанной с поклонением протоиерею Иоанну Кронштадтскому (в миру: Иван Ильич Сергиев (1829 – 1908 г.)). В 20-е годы это течение подверглось жёстким гонениям.

«СовБоккачио» (Л. 15). А на Л. 19 контурно намечен краткий план 3-х последних «волн», соответствующий общему плану на Л. 15. Отметим, что центральное место в этом плане занимает схема, отражающая противопоставление интеллигенции и рабоче-крестьянского класса: «Мы (инт.) и Мы (раб.-кр.)». Тем не менее, в журнальную версию это противопоставление вошло в смягчённой форме, а строка («В революционном же течении дней – встреча рабочего и интеллигента выражена временем истребления последнего» (Л. 75)) вообще была снята автором.

Основной корпус событий *СК* можно «увидеть» уже в кратких предварительных планах к роману: «XVII. Васька Буслаев. Жуканцева схема. XVIII. А. Белый. Гибель Интеллигента. Петербург. IX. Кронштадт. Клюев. Конец Д<ома> И<скусств>» (Л. 21. Тетрадь № 2). Данный план отражает основные события, описанные в указанных «волнах». Фрагмент с упоминанием подавления Кронштадтского мятежа как бы «рифмуется» с окончанием существования ДИСК'а. По сути, в этих кратких записях номинативного типа сосредоточен главный конфликт произведения: противостояние между представителями культуры Серебряного века и новыми людьми постреволюционной действительности: ««Глава девятая. Русь кондовая и интернационал. Серапионы – Клюев. Цер<ковные> книги» (Л. 100).

В конечном счёте, тема «противостояния» двух культур должна была воплотиться в драматическом произведении одного из героев романа «Ракета Бессмертия». Согласно ранней авторской концепции, его автором был Жуканец, увлечённый идеями построения нового общества (иначе – «жуканцева схема»). Отметим, что в журнальной редакции этот герой только упоминает о своём литературном труде. Тем не менее, в рукописи на Л. 21-25 расположен подробный план этого неопубликованного произведения. Его замысел сводился к реализации идеи появления нового человека, лишённого каких-либо личных симпатий и субъективных переживаний, чьим главным

защитником и ориентиром должно было стать государство [294]. В рукописи *СК* планы к этой пьесе расписаны подробно. Авторские ремарки трансформированы в новое жанровое образование – план как бы превращается в повествование, становится маленьким рассказом. Писательница даже определила его как «кино-бал<ет>» (Л. 21). В последующей работе над *СК* автор исключила сюжетную линию, связанную с созданием «Ракеты Бессмертия». Возможно, что впоследствии этот замысел должен был приобрести самостоятельное значение.

Таким образом, произведение О. Форш должно было стать не просто «романом в романе». Весь смысловой акцент как бы смещался в другую сторону, и внутренний сюжет был посвящён совсем иной проблеме. Возможно, это было связано с цензурными опасениями. Как показало время, О. Форш действительно стоило опасаться «рапповской» критики. После выхода произведения появилась публикация А. Котляра, посвящённая *СК* (статья «Безотрадное плавание»). Её автор обвинил О. Форш в том, что она, «производя реакционное искажение действительности, искажает перспективы искусства у нас, в СССР»[295]. В архиве О. Форш сохранился неопубликованный текст ответа писательницы критикам романа: «Автор,

---

[294]Идею губительности тоталитарной власти и «человека-винтика» О. Форш могла почерпнуть у Е.И. Замятина. На данный момент установлено, что она была слушателем авторского чтения отрывков из романа «Мы» (1919). «На этом Евгений Иванович кончил читать. Осмотрел всех серыми пристальными глазами. Вздох и шепот прошли по рядам.Сидевшие на ковре передвинулись, меняя позу.— Кто желает высказаться? — поблескивая в свете заката стеклами пенсне, спросил Разумник Васильевич. Тогда вышел милиционер Миша — чернявый юноша с красной повязкой народной милиции на рукаве.— Позвольте, Евгений Иванович! — сказал он.— Ведь это насмешка над будущим государством! Вы отрицаете государство? А Карл Маркс учил: без государства нельзя построить социализм. Мы строим правильно организованное социалистическое общество. Зачем же вы смеетесь над этим? — он негодующе огляделся, но не встретил активной поддержки. Ольга Дмитриевна Форш смотрела живыми глазами и улыбалась. Низким глуховатым голосом она сказала: «Нельзя же, товарищ Миша, быть так непосредственно прямолинейным! Ведь сатира направлена не на современность, а на идею гипертрофированной государственности, уничтожающей личное творчество. Это не критика, это предупреждение об опасности государственного абсолютизма» (*Гаген-Торн Н. И.* Memoria. М., 1994. С. 40).

[295]*Котляр А.* Безотрадное плаванье // Литературная газета. 1931. 18 декабря. № 68. С. 10.

синтезируя в лице Жуканца и других юношей проснувшийся к мысли и власти новый класс, пытается по мере сил передать ему весь запас культуры и опыта профессионального и жизненного, которыми обладает. Я думаю, эта доброжелательная готовность с достаточной ясностью проступает во всех принципиальных местах. Истолковать их превратно может только критик, охваченный рецидивом средневековья» (Л. 115). Однако в итоге О. Форш так и не решилась опубликовать свой едкий, по форме и по сути, ответ. Предположим, что это было связано с тем, что она не желала усугублять ситуацию и остаться в сознании читателя «врагом», ведь именно так её представляли критики РАПП'а: «Форш охаяна главным образом потому, что она – попутчик. Будь она писательницей пролетарской, к её пьесе [«Причальная мачта» - *А.Ч.*] отнеслись бы иначе», - утверждал М. Козаков в 1929 г.[296]

Итак, рукописные материалы *СК* находятся в трёх тетрадях. Первая представляет собой рабочий блокнот. С 26 по 29 л. – это записи О. Форш о событиях 20-х годов. Например: «1922. Смерть Короленки» (Л. 26). «8 июня. Суд над церковниками» (Л. 28). «Голод. Суд над матерью, которая съела мертвяка-сына. Муж съел жену» (Л. 27). Работа над *СК* почти не отражена. Преимущественно использован один вид чернил, но также присутствуют незначительные пометки карандашом. В основном, содержание этой тетради представлено «погодными» записями, краткой фиксацией постановлений партии. Подавляющее количество листов не использовано.Подготовительные материалы к пятой и седьмой «волнам» составили вторую тетрадь (тетрадь № 2), исписанную с разных концов. При этом записи, касающиеся пятой главы, расположены всего на трёх листах (Л. 31 – 33). Их «содержание» – выписки из разных источников, цитаты. В дальнейшем только одна из них не вошла в текст романа: «Древняя эпиграмма: «все напились пьяными, трезвым остался один Акиндин. Его-то и сочли пьяным» (Л. 32). По сути, представленные в этой тетради цитаты не идентичны цитатам текста пятой волны, черновик

[296]*Козаков М.* Вокруг «Причальной мачты» // Жизнь искусства. 1929. № 45. С. 12.

которой, вероятно, не сохранился. Таким образом, эта глава представлена только подготовительными материалами к ней.[297]

Третья тетрадь (по форме – блокнот) содержат материалы, посвящённые описанию событий «седьмой волны» (всего 12 листов). Здесь отличия от журнальной редакции имеют фактологический характер: так, например, Еруслан назван Васькой Буслаевым. Фрагмент со словами «Он дал р<усской> л<итературе> очень многое» (Л. 67) зачеркнут коричневым карандашом.

В целом, рукопись «Сумасшедшего корабля» представлена несколькими, практически ничем не отличающимися друг от друга планами. Из девяти журнальных глав обнаружены два практически идентичных варианта «Седьмой волны» и беловой автограф первой главы. Все указанные главы не дописаны. Рукопись рассматриваемого произведения – частично беловой, но в основном черновой автограф. Авторский почерк – небрежный.

---

[297]Помимо планов глав в данный комплекс документов входят и так называемые вспомогательные материалы, представленные цитатами из произведений писателей и философов. Например: «Какое определение Бога у Фёдорова: «Бог есть Единство [коллектив?] самостоятельных бессмертных личностей во всей полноте чувствующих и сознающих своё неразрываемое смертью, исключающее смерть Единство. Требование превращения слепой смертоносной силы в разумную…. Исполнение этого <1<нрзб> и составляет дело рук человеческих (Фёдоров)» (Л. 33). Данная цитата и авторские комментарии к ней (восхищение – «какое определение Бога у Фёдорова», вопрошение – «коллектив?») касаются личности и деятельности знаменитого философа рубежа веков Н.Ф. Фёдорова (1829 – 1903) – создателя труда «Философия общего дела». Цитата, выписанная О. Форш, вероятно укладывалась в одну из концепций её романа об общем творческом труде. Неслучайно сам религиозный мыслитель видел будущее человечества в объединении и служении одним задачам. В этой связи характерным является факт использования большевиками учения Н.Ф. Фёдорова в своих целях. Следует отметить, что О. Форш не просто была восхищена этим философом, она ставила его выше Вл. Соловьёва. Свидетельством тому являются признания писательницы в одном из писем к М. Горькому: «Впрочем, об этом в двух словах не скажешь, как и о Федорове, о котором удивительно, что вы помянули. Как раз читаю его том II (других не знаю). Есть вещи неприемлемые, но зато есть нечто поражающее, как жизнь,— чего никогда не встретишь у Вл. Соловьева. Тот рядом с Федоровым — просвещеннейший гид по «святым местам», никак не участник и разоблачитель творческих сил, еще не опознаваемых нашим дневным сознанием. Потому нелепое у Фед<орова> волнует больше самого разумного соловьевского. Если вам интересно – напишу подробнее об этих вещах» (Подробнее см.: Письмо О. Форш М. Горькому от 20 сентября 1926 г. // Лит. наследство. Переписка М. Горького с советскими писателями. Т. 70. М., 1963. С. 587).

Возможно, это связано с тем, что на тот момент О. Форш не собиралась отдавать рукопись в печать, а значит, представленные в ее архиве материалы по *СК* - только некоторая часть произведения. Отметим, что подробный план задуманной пьесы «Ракета бессмертия», напротив, выполнен каллиграфическим ясным почерком и занимает центральное место в тетради № 1. На неокончательный характер текста *СК* указывает и изменение имён некоторых героев, и следующие, например, за общим списком наброски неиспользованных вставных новелл (например, описание пьесы Фавна «Испанская поэма»). Все эти «вставные конструкции» имеют обрывочный характер, намеченный практически пунктирно. В связи с этим довольно трудно ставить вопрос о редакциях рукописи. По сути, журнальная редакция *СК* (1930) и является первой. Отметим, что в сопоставлении с последующей (1931 г.) первая редакция разночтений не имеет.

3.1.6. Жанровые параметры «Сумасшедшего корабля»

Как и многие современники, писательница воспринимала начало XX в. как время потрясений. В *повести* «Сумасшедший корабль» (таково авторское определение жанра произведения) изложение событий дано преимущественно в форме прямой речи – от лица обитательницы ДИСК´а и современницы своих героев. Подобным образом достигается достоверность описываемых событий, непосредственность личного участия в них. В произведении рассказчица трактует события начала века в категориях, привычных для сознания современника. Образ корабля, несущегося в океане мировых потрясений – это Россия, а «Дом искусств» – проекция современного государства. Неслучайно в «волнах» (главах) описано так много смертей. Ощущение приближающегося апокалипсиса ёмко выражено в одном предложении: «Все жили в том доме как на краю гибели» (№ 2. С.43).

В некоторых публикациях *СК*обозначен как повесть. В американском издании 1964 г. он назван таким же образом. [298]

Авторское определение жанра своего произведения как «повесть» неслучайно. Как известно, указанный жанр «находится» в пограничном состоянии между романом и рассказом. Старинное значение термина – «весть о каком-то событии» – указывает на то, что этот жанр вбирал в себя устные рассказы, события, виденные или слышанные рассказчиком. Признавая, что книга – странная, автор стремилась придать ей оригинальную форму. Вероятно, в этом желании О. Форш следовала своему учителю – Н.В. Гоголю, намеренно назвавшему «Мёртвые души» поэмой.[299] В «повести» отношение автора (или рассказчика) к изображаемому более явно, чем в романе или новелле. Повесть может быть «украшена» гротеском («Петербургские повести» Н. Гоголя). Гротеск в произведении О. Форш – один из основных приёмов. Кроме того, в повести «нет и широкого развития сюжета, при котором повествование сосредоточивается не на одном центральном событии, но на целом ряде событий, переживаемых одним или несколькими персонажами»[300]. В *СК* нет «центральных событий», но – множество героев. Как повесть, в противовес роману, книга О. Форш «охватывает определенную цепь эпизодов, роман же создает всестороннюю картину жизненного уклада»[301](В. Кожинов). Автору была близка поэтика новелл Э. Гофмана: писательница утверждала, что её произведение «оформлено в гофмановских тонах намечающейся романтики, в далирующей [от «даль» - *А.Ч.*] недавнее близкое, но уже ставшее достоянием истории»[302].

---

[298]*Филиппов Б.А.* «Дом Искусств» и «Сумасшедший корабль» // Форш О.Д. Сумасшедший корабль. Повесть. Вашингтон. 1964. – 236 с. Ср.: *Форш О.Д.* Сумасшедший корабль. Литерат. повесть. 1964. – 236 с. // Каталог русских книг зарубежных изданий. Париж, 1970. С. 11.

[299]В «Красной газете» от 1 декабря 1929 г. «Сумасшедший корабль» был назван поэмой. Подробнее: *Форш О.Д.* Отрывок из поэмы, отображающей быт писателей в годы военного коммунизма // Красная газета (Веч.вып.). 1929. 1 дек.. № 302. С. 7.

[300]*Петровский М.* Повесть // Словарь литературных терминов: В 2 т. Т. 2. Стлб. С. 598.

[301]*Кожинов В.* Повесть // Словарь литературоведческих терминов. С. 271 – 272.

[302]*Форш О.Д.* Сумасшедший корабль // РО ИРЛИ. Ф. 732. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 77.

Прямое указание на историю неслучайно. К. Чуковский называл *СК* «романом-хроникой». Как известно, первоначально О. Форш публиковала свой текст частями в номерах ж. «Звезда». В итоге создавалось ощущение передачи хроникальных событий. Определение, указывавшее на хроникальную природу повествования, одновременно отсылало к «текстам-хроникам» мемуарного характера о творческой интеллигенции. Одновременно границы мемуарной литературы соприкасались с жанром текста-коллажа. Так, например, рассматривая «Взвихрённую Русь» А.М. Ремизова, А.В. Лавров указывал, что это, в определённом смысле, «сверхповесть».[303] Исследователь отметил, что писатель ранее публиковал отдельные части своей книги, которые составляли как бы автономные тексты. Некоторые фрагменты произведения О. Форш ранее также входили в статьи и рассказы.

Рассуждая о жанре *СК*, не следует забывать, что он создавался во многом как воплощение темы ностальгии по Серебряному веку, по свежим впечатлениям от недавнего прошлого. Книга О. Форш – это посвящение символизму. В этой связи можно рассматривать эту авторскую «повесть» как «постсимволистское» произведение. В своем творчестве 1920-х г. писательница во многом опиралась на авторитет ушедшего художественного течения. Обращение к опыту символистов как к художественному материалу стало естественным для автора. Связь между современным литературным процессом и ушедшей эпохой Серебряного века О. Форш не просто видела и осознавала, она отстаивала свою точку зрения в течение всей жизни[304]. Таким

---

[303] *Лавров А.В.* «Взвихрённая Русь» Алексея Ремизова: символистский роман-коллаж // *А.М. Ремизов.* Собр.соч: В 10 т. Т. 5. Взвихрённая Русь. М, 2000. С. 549.

[304] В этом смысле характерной является реакция О. Форш на позицию её друга А.Л. Дымшица, зафиксированная в воспоминаниях последнего: «В довоенные годы я не раз выслушивал различные суждения Ольги Дмитриевны по литературным вопросам. Однажды у нас был очень интересный для меня разговор, связанный с её романом «Сумасшедший корабль», с её отношением к символистам. Форш хорошо понимала, что в символизме выразилось отступление от великих реалистических принципов классиков, которые были ей так дороги. Но она утверждала, - и не без оснований и аргументов, - что в символизме существовала и линия, связующая его лучших художников с русской

образом, защищая символизм как явление культурной жизни, О. Форш становилась его апологетом, как следствие – создание книги о символистах. Неслучайно В.В. Иванов утверждал, что изображаемое ею в *СК* описание жизни ДИСК'а, а не просто запись впечатлений. Форш оставалась последовательницей русских символистов[305]. В книге рисуется мистическая картина явления искусства среди всех немыслимых невзгод революционных лет».[306] В.И. Тюпа отмечал: «В основе постсимволизма – при всей разноголосице его субпарадигмальных проявлений – обнаруживается открытие и освоения коммуникативной природы искусства»[307]. Как известно, тема искусства являлась магистральной для многих символистов. Эта тема – одна из центральных в романе О. Форш, поэтому диалог с поэтикой символизма в структуре *СК* так очевиден. С другой стороны, в этом произведении можно наблюдать «не возвращение к символистским канонам, а их обогащение на ином уровне»[308](О. Клинг): например, экспрессивность образа, близкая к футуризму и абстракционизму в живописи. Тем не менее, в *СК* наблюдается и такая тенденция, присущая постсимволизму, как

реалистической классикой. Она говорила, прежде всего, о Блоке, творчество которого любила преданнейше» (*Дымшиц А. Л.* Звенья памяти. М., 1968. С. 75).

[305] В своём романе О. Форш выступает сразу в нескольких ипостасях: как автор-критик и одновременно как последовательница этого художественного метода, и как персонаж своего произведения. Критические суждения писательницы оформлены в высказываниях филолога Сохатого, в его спорах с представителем нового поколения – Жуканцем. Так, например, разбирая «Петербург» А. Белого, герой отмечает мастерство других писателей-символистов: «Разложение провинциальное выражено и закреплено в классическом мастерстве «Мелкого беса» и в символике Евгения Замятина «Уездное» (№ 12. С. 44). По сути, всё содержание «восьмой волны» является квинтэссенцией взглядов О. Форш на современную литературу. Анализируя творчество собратьев по перу, писательница рассматривает стиль художников-символистов. В частности, она так охарактеризовала эскизы художника А. Иванова, которого О. Форш считала одним из предтеч символизма в русском изобразительном искусстве: «при отсутствии жеста, при внешней застылости, потрясает в «Пророках» сверхчеловеческое напряжение сил» (№ 3. С. 59). Сравнивая творчество В. Серова и К. Петрова-Водкина, она отдаёт преимущество автору «Купания Красного коня». Кроме того, ею сделан яркий психологический портрет М. Врубеля («восьмая волна»).

[306] *Иванов В.В.* Там же. С. 620.

[307] *Тюпа В.И.* Статус художественного произведения в постсимволизме // Постсимволизм как явление культуры. М., 2001. Вып. 3. С. 4.

[308] *Клинг О.* Эволюция и латентное существование символизма после Октября // Вопр. лит. М., 1999. № 4. С. 7.

«устремлённость к реалистической символике»[309]. В этой связи для автора открывается путь «к исторической прогностике, к определённым философемам» (Л.А. Колобаева. С. 53). Так, О. Форш плавно подводит читателя к размышлениям о судьбе культуры и страны в целом (лирические отступления, разговор с читателем, первая и последняя «волны»). Как ни парадоксально, принадлежность *СК* к литературе постсимволизма проявляется и в скрытой критике символизма(в романе эту позицию «хулителя» занимает молодой прозаик Жуканец (прототип В. Шкловского)),«но, в то же время, критическое отношение не отменяет эстетически-художественную рецепцию и использование писательницей зародившихся в лоне символизма, тем и образов»[310].

Таким образом, будучи определённым изводом символистской прозы, произведение О. Форш не является символистким романом. В этой связи уместно апеллировать к классическому определению С.П. Ильёва: «Модернистский роман можно назвать символистским только при условии, что в его системе фундаментальное место принадлежит категории символа и диалектически связанной с нею категории мифа. Модернистских романов много больше, чем символистских. Кроме того, не все романы Федора Сологуба, Валерия Брюсова и Андрея Белого можно признать символистскими. Но для того, чтобы установить, какие же из них символистские, необходимо подвергнуть анализу их композицию и структуру с точки зрения символа и мифа»[311]. Безусловно, в структуре *СК* присутствует указанные категории. Более того, некоторые главы практически полностью посвящены символизму и символистам, то есть – погружают читателя в эпоху Серебряного века.Согласно мнению С.П. Ильёва, последний – «это художественное произведение о познании или философский роман (или

[309]*Колобаева Л.А.* Постсимволисткие тенденции в поэтике позднего А. Белого (романы о Москве) // Постсимволизм как явление культуры: матер. междун. научн. конф. Вып. 4. Москва, 5—7 марта 2003 г. М., 2003. С. 53.

[310]*Золотухина Н.* Поэтика новелл Н.С. Гумилева 1907-1909 годов / Н. Золотухина. http://gumilev. ги

[311]*Ильёв С.П.* Русский символистский роман: аспекты поэтики. Киев. 1991. С. 5.

повесть <…>) о познании, или антироман по отношению к традиционному жанру «исторического» романа»[312]. В этой связи было бы интересно рассмотреть *СК* с позиций «принципа биографизма». Так, по наблюдению многих исследователей, поздняя проза А. Белого и других современников далеко не укладывалась в рамки символизма. Неслучайно в 1920-30-е гг. многие писатели начали интенсивно использовать жанр воспоминаний.Так, характеризуя произведения А. Белого начала 1930-х г., А.В. Лавров указал на то, что для писателя «не существовало принципиальной разницы между собственно художественной прозой и мемуаристикой».[313] Отметим, что и творческая эволюция О. Форш времен работы над *СК* была близка поздним исканиям автора «Петербурга». В *СК* события реальной жизни писательницы и её товарищей по искусству, наконец, сами прообразы героев как бы инкорпорированы в художественную ткань произведения. По мнению А.В. Лаврова, «в хитросплетениях интриги (в романах «Серебряный голубь», «Петербург», «Москва») узнаются события, сыгравшие явную или скрытую, прямую или косвенную роль в биографии Белого»[314].

В конце 1920-х – начале 1930-х гг. О. Форш, как и А. Белому, пришлось столкнуться с проблемами автоцензуры. Отсюда – в её произведениях такое обилие различных сатирических приёмов, эзопов язык, травестийность, пародия, гротеск и др. В этой связи А.В. Лавров отмечал: «Преодолеть все эти сциллы и харибды Белый попытался путем повсеместного изменения мемуарного стиля – в том направлении, в каком он уже заметно преобразил свою писательскую манеру в романе «Москва», сделав преобладающими приемы гротеска и шаржа» [315].

Отметим, что художественное своеобразие *СК* было также «родственно» исканиям А. Ремизова. С поэтикой последнего О. Форш связывало

---

[312]*Ильёв С.П.* Там же. С. 15.

[313]*Лавров А.В.* О Блоке и о других: мемуарная трилогия и мемуарный жанр у Андрея Белого // Лавров А.В. Андрей Белый. Разыскания и этюды. М., 2007. С. 223.

[314]*Лавров А.В.* Там же. С. 222.

[315]*Лавров А.В*. Там же. С. 253.

«смешение вымысла и факта»[316]. Известно, что писатель создал заметку «Памятник погибшим анархистам», находясь в эмиграции в Европе. По мнению Е. Обатниной, в том числе и сам этот факт явился катализатором к написанию заметки. Отметим, что и О. Форш обратилась к работе над *СК* также после поездки в Германию. В текстах обоих писателей «авторские аллюзии тесно связывают петроградский локус и берлинскую реальность»[317].

Как следствие, само время как будто бы диктовало О. Форш тему произведения. Основная тема *СК* - тема памяти, воспоминания об эпохе Серебряного века – специфика произведений нового времени. В нём писательница обращается, прежде всего, к символистскому претексту. Отсюда – элементы пародии, травестирования, гротеска и др. В этой связи характерно, что В.В. Иванов отметил тяготение писательницы к технике монтажа и другим приёмам М. Пруста. Он указал на «<…> задуманный Форш ассоциативный монтаж эпизодов на «Сумасшедшем корабле» и впечатлений от посещений Франции и Италии».[318]Неслучайно писательница предполагала «взрывать пограничные столбы времени» и протекать мысленно в настоящем, прошедшем и будущем, связывая события лишь одной перекличкой персонажей и субъективной адекватностью ощущений» (№ 2.С.54). В другом фрагменте она открыто и иронично признаётся в использовании приема ассоциаций: «Автору вдруг неловко за им выбранный метод изложения по принципу ассоциаций. Он боится, чтобы, как в «дедке за репку», не впасть в дурную бесконечность» (№ 2. С. 63).

3.1.7.«Сумасшедший корабль» в зеркале литературной критики

[316]*Обатнина Е.* Художник и история, или как сделан «Памятник погибшим анархистам» // Нов. лит. обозрение. 2013. № 4. С. 198.

[317]*Обатнина Е.* Там же. С. 204.

[318]*Иванов В.В.* Избранные труды по семиотике и истории культуры: В 3 т. Т. 2. Статьи о русской литературе. Соотношение исторической прозы и документального романа с ключом «Сумасшедший корабль» Ольги Форш и её «Современники». М., 2000. С. 207).

После публикации в ж. «Звезда» «Сумасшедший корабль» сразу же стал явлением культурной жизни России, как в СССР, так и за рубежом. С одной стороны, он вызвал осуждение со стороны «пролетарской» критики. В рецензии «Куда идёт корабль?» (1931) Б. Рюриков настаивал на том, что «Форш реставрирует теории старого, классово враждебного нам искусства, <…> писательница ничего не может понять в окружающей действительности <…> симпатии Форш на стороне буржуазного запада».[319] В анонимном «коллективном» письме в газету «Рабочий и театр» утверждалось, что эта «вещь <…> проникнута идеалистическими тенденциями и носит враждебный ленинской культурной революции характер». [320] Критик А. Камегулов же сетовал на то, что писательница «долго не могла понять, что эту культуру [«идеалистическая культура символистов» – *А.Ч.*] пролетариат берет только с жестоким критическим отбором, отбрасывая в мусорный ящик истории мистическое, кликушеское ядро символисткой культуры. Из этого непонимания выросло её ошибочное произведение «Сумасшедший корабль», где она пыталась защищать безоговорочное принятие пролетариатом символисткой культуры». [321]

В конечном счёте, наряду с романом В. Каверина («Художник неизвестен»), повестью Б. Пастернака («Охранная грамота») произведение О. Форш было определено советской критикой как «буржуазное реставраторство». Неоднозначным было отношение к *СК* эмигрантской критики. Делая обзор современной литературы, Г. Адамович бездоказательно утверждал, что роман О. Форш уступает в художественном отношении произведениям В. Каверина и Б. Пастернака.[322] Следует заметить, что

---

[319]*Рюриков Б.* Куда идет корабль // На лит.посту. М., 1932. № 3. С. 18 – 19.

[320]Из резолюции фракции ВКП (б) ФОСП́а // Рабочий и театр. 1932. № 1. С. 5.

[321]*Камегулов А*. Прощание с темой // Лит. Ленинград. 1934. 8 авг. № 37. С. 7.

[322]«Больше всего было разговоров о «Сумасшедшем корабле». В художественном отношении это самое слабое из трех названных произведений: едва ли кто-нибудь станет это отрицать. Но зато книга Ольги Форш проще и доступнее книг Каверина и Пастернака. Она легче поддается анализу. Поэтому-то, вероятно, ей и придали в советской критике значение, которого она не имеет» (*Адамович Г.* Литературные заметки // Последние новости. 1938. 17 нояб. № 6444. С. 3).

отношение автора к книге О. Форш было отношением, прежде всего, как к деятелю *советской* культуры. Для Г. Адамовича, к тому времени уже прожившего почти десять лет в эмиграции, О. Форш и другие писатели, близкие к группе М. Горького, являлись «ремесленниками», выразителями воли партии.[323] Тем не менее, не все эмигранты предвзято отнеслись к произведению О. Форш. Так, в своём «Письме о литературе» от 7 октября 1933 г. А. Бем назвал книгу О. Форш, наряду с романом В. Каверина «Художник неизвестен», «последней песней» уходящей эпохи.[324] В одном из своих интервью эмигрантского периода Е. Замятин также высоко оценил профессиональное мастерство «писателей-попутчиков»: «За последний год появилось несколько чрезвычайно интересных работ... Из них особенное внимание на себя обратили четыре книги: «Охранная грамота» — повесть Пастернака, «Художник неизвестен» — повесть Каверина, «Сумасшедший корабль» — роман Форш и «Записки Занда» Олеши. Авторы этих книг — одни из наиболее талантливых в группе так называемых «попутчиков». В своих работах они разошлись с ортодоксальной марксистской теорией творчества, так что «внимание», о котором я только что говорил, звучало скорее как увесистые шлепки, чем как аплодисменты»[325].

Современники отмечали жизненность, соответствие текста *СК* бытовым реалиям Петрограда 20-х годов. В своих позднейших расшифровках к роману график В. Милашевский писал: «Делаю эти

---

[323]Так, например, в суждениях критика характерна едкая ирония относительно образа главного пролетарского писателя страны: «В «Звезде» продолжается роман «Сумасшедший корабль»… <…> В последней части романа выведен Горький, почему-то величаемый Ерусланом. Характеристика его у Ольги Форш довольно странная: Горький, видите ли, «не только личность, но и синтез… порукой нам его ноздри»… Озадаченному читателю г-жа Форш тут же сообщает, что видела у тысяч и тысяч рабочих точь-в-точь такие же, как у Горького». Критик не заметил связи названия романа с картиной И. Босха «Корабль дураков», не понял наименование глав волнами: «Ольга Форш делит свою повесть на «волны» вместо глав – рассчитывая, очевидно, что так читателю будет легче вообразить себя в океане» (*Адамович Г.* Сомнения и надежды. М., 2002. С. 375).

[324] «Производственные темы стали обязательны. Писатель, если он вообще хотел печататься, должен был отказаться от свободы выбора тематики. Последними песнями были «Художник неизвестен» В. Каверина и «Сумасшедший корабль» О. Форш» (*Бем А.Л.* Письма о литературе. М., 2001. С. 382).

[325]*Замятин Е.И.* Я боюсь. М., 1999. С. 247.

примечания потому, что считаю «Сумасшедший корабль» <…> одним из крупнейших памятников быта первых лет революции, и льщу себя надеждой, что после этих расшифровок читать его будет ещё интересней»[326].

Этот «крупнейший памятник быта» заинтересовал творческую интеллигенцию сразу же после его публикации. В этой связи характерна переписка между Д.С. Усовым и известным библиографом Е.Я. Архиповым. В письме от 1 января 1932 г. последний осведомлялся: «Хорош ли «Сумасшедший корабль» Форш? Вера [жена – *А.Ч.*] почему-то очень заинтересована такими книгами, как «Корабль» и «Художник неизвестен»[327]. В ответном письме от 26 января 1932 г. Д.С. Усов отметил «внелитературную ценность» романа.[328]

Но далеко не все поняли или хотели увидеть трагический подтекст произведения. Даже близкими друзьями, вчерашними «Серапионовыми братьями», роман был прочитан поверхностно. Так, например, Вс. Рождественский отметил в нём лишь присутствие комического.[329] Симпатии писательницы, как выразился Вс. Рождественский, «были не только на стороне свежих ростков». Так, например, большие и важные фрагменты были посвящены Н. Клюеву, из-за чего Н. Тихонов советовал не включать этот роман в собрание сочинений О. Форш.[330]

---

[326]*Милашевский В. А*. Вчера, позавчера. Л., 1972. С.190.

[327]*Нешумова Т.Ф.* Хранитель. Е.Я. Архипов. Письма к Д.С. Усову // Волга. 2009. № 9 – 10. С. 173.

[328] ««Сумасшедший корабль», о котором Вы писали, прочел в ряде №№ «Звезды». Вероятно, там многое очень точно и очень напоминает петербуржцам всё, что было действительно – но тогда ценность произведения, мне кажется, внелитературная. Просто вещь не складывается ни во что целое, а дробится и распадается на кубики с кусками разных картин. Форш просто «не очень замечательный» художник, хотя бытописание даже больше в её силах, чем что-либо» (*Нешумова Т.Ф.* Хранитель. Е.Я. Архипов. Письма к Д.С.Усову // Волга. 2009. № 9 – 10. С. 165).

[329]«Сатирические стороны её дарования нашли себе яркое воплощение в ироническом памфлете-романе «Сумасшедший корабль». <…> Острым глазом художника Форш подмечала все достойное осмеяния. Ее симпатии естественно были на стороне свежих ростков литературной жизни» (*Рождественский В.А.* Ольга Форш. Страницы жизни. Воспоминания. М., 1974. С. 303 – 304).

[330]«Ваши страницы эти не поддаются действию времени. Они точны самой строгой точностью – художественного припечатывания действительно бывшего. Но сегодня столько подымется на тень Клюева вопросов, что уж лучше пусть она себе покоится, где

В скором времени произведение О. Форш перестало являться объектом литературной критики, о нём забыли, и только в 1988 г. книга вновь была переиздана. В предисловии к ней С.И. Тимина акцентировала внимание на связи образа «корабля» в романе О. Форш с образами из произведений современников (например, в «Мамае» Е. Замятина Петроград представлен как дом-корабль, а в «Мистерии-буфф» В. Маяковского создан образ страны-корабля).[331] Отметим, что в 2001 г. в печати появилась монография С.И. Тиминой, специально посвящённая «Дому Искусств». [332] В её книге были собраны редкие материалы дневникового характера, воссоздающие атмосферу времени существования ДИСК'а.

В 1991 г. вышла публикация Л.И. Кузьминой под названием «Куда же плыл корабль?» В ней автор лишь определила жанр рассматриваемого произведения как роман.[333] А статья А.И. Михайлова («Николай Клюев и «Серапионовы братья»,1997)[334] только косвенно касалась имени О. Форш. Тем не менее, литературовед ошибался, указывая, что «за грань существования ДИСК'а повествование не выходит» (Михайлов А. С. 114). Как уже отмечалось, О. Форш начала работать над *СК* после своего заграничного путешествия 1927 г., впечатления от которого она описала в романе.

В конце 1990-х годов был издан трёхтомник избранных трудов по семиотике истории и культуры В.В. Иванова. Среди прочих работ во второй том была включена статья, посвящённая крупным прозаическим жанрам О. Форш: «Соотношение исторической прозы и документального романа с

нашла приют. <…>Я бы очень хотел видеть её [книгу] в собрании сочинений, но не могу не высказать своих сомнений» (*Тихонов Н.* Большая душа // Тамарченко Е.Г. Ольга Форш в воспоминаниях современников. Л., 1974. С. 13 – 14).

[331]*Тимина С.И.* Ольга Форш и современность // Форш О.Д. Сумасшедший корабль: роман. Рассказы. Л., 1988. С. 3-32.

[332]*Тимина С.И.* Культурный Петербург: ДИСК. 1920-е годы. СПб., 2001. – 451 с.

[333]*Кузьмина Л.И.* Куда же плыл корабль? // Нева. СПб., 1991. № 8. С. 24.

[334]*Михайлов А.И.* Николай Клюев и «Серапионовы братья» // Рус. лит. 1997. № 4. С. 114 – 119.

ключом. «Сумасшедший корабль» Ольги Форш и её «Современники»[335]. В ней автор провёл аналогию между отрицанием героями О. Форш (Жуканцем, по сути – В.Б. Шкловским и формалистами) символисткой поэтики А. Блока и А. Белого и неприятием этих писателей поколением И. Бродского. По мнению В.В. Иванова, писательница «не без оснований считала себя продолжательницей символистских новшеств, с её точки зрения, недооцененных формалистами и футуристами, чьи нововведения были на самом деле вторичными. Прозу Форш можно считать образцом постсимволистского письма, продолжавшего начатое символистами»[336].

На современном этапе изучения произведению посвящено всего несколько работ. Так, например, в статье Т.М. Колядич был рассмотрен образ «корабля» в русле проблемы глобальных потрясений первой четверти XX в.[337] Автор истолковала значение этого образа односложно – в контексте библейских архетипов, не углубляясь в тонкости его символической «полисемии». Жанр этого произведения определен как «воспоминание». Тем самым исследовательница как бы отказала роману в оригинальности и, более того, поставила его в один ряд с мемуарами Тэффи и В. Шефнера. Статья другого автора (Е.В. Юденкова) носит описательный характер[338]. По сути, в ней только подробно пересказана фабула произведения и, к сожалению, допущена фактологическая ошибка: прообразом героя Сохатого назван М.М. Зощенко, а не Е.И. Замятин: «Например, в анекдотическом ключе разворачивается сюжет влюбленности Сохатого (М. Зощенко) <…>».[339]

---

[335]*Иванов В.В.* Соотношение исторической прозы и документального романа с ключом «Сумасшедший корабль» Ольги Форш и её «Современники» // Иванов В.В. Избранные труды по семиотике и истории культуры: В 3 т. Т. 2. Статьи о русской литературе. М., 2000. С. 615 – 625.

[336]Там же. С. 617.

[337]*Колядич Т.М.* Архетипическая семантика в воспоминаниях писателей XX века. Статья первая: образ корабля // Античность и Христианство в литературах России и запада: матер. VII междун. конф. «Художественный текст и культура». Владимир. 2008. С. 244 – 246.

[338]*Юденкова Е.В.* Модификации жанра романа в русской литературе // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2014. № 3. С. 95 – 99.

[339]Там же. С. 96.

Итак, поэтика и семантика *СК* неоднократно переосмыслялась критиками и исследователями. В свете «социологических» установок О. Форш обвинялась в том, что не писала «под марксистским углом» и что реставрировала дореволюционное искусство. Писатели-эмигранты также неоднозначно отнеслись к произведению (были как положительные, так и негативные отзывы). В 1990-е г. существенный вклад в исследование этого текста внесли С.И. Тимина и В.В. Иванов. На современном витке интереса к роману учёные рассматривают *СК* в парадигме мемуарной прозы современников писательницы, при этом игнорируют его связь с символизмом, не учитывая уникальные составляющие этого произведения, либо односложно определяют его в рамках «романа с ключом».[340] Подобный подход является неактуальным. Отметим, что, в целом, внимание исследователей и ныне было сосредоточено на деталях (образ корабля, анализ быта, революционный контекст), а не на основных жанровых параметрах произведения.

Выводы

«Сумасшедший корабль» создавался как произведение нового типа – нового жанра. С одной стороны, это был как бы личный «ответ» на жанровые поиски формалистов (они были соседями О. Форш по ДИСК'у и прототипами героев *СК*). Эти поиски были связаны, например, с жанром «биографии писателя» (игра с читателем у В.Б. Шкловского, «скрещивание» художественного текста с филологическими исследованиями у Б.М. Эйхенбаума и др.).[341] В одной из рукописей произведения писательница прямо указывала на этот аспект вопроса: «Талейран нашёл себя до конца и

[340]*Скобелев Д.А.* Эстетическая рефлексия Ю.П. Анненкова: на материале художественных и публицистических произведений: автореф. дис…канд. филол. наук: 10.01.01. Воронеж. 2009. С. 7.

[341]Подробнее: *Разумова А*. Путь формалистов к художественной прозе // Вопр. лит. 2004. № 3. С. 141.

это *биография*» (Л. 3). С другой стороны, документально-художественная проза современников О. Форш восходила к традиции В. Розанова. В этом признавался и В.Б. Шкловский, по мнению которого, на месте романадолжен быть сформирован восходящий к прозе В. Розанова новый жанр – из дневников, писем, газетных статей и фельетонов.[342] Отметим, что писательница также указывала на связь своего произведения с жанром «Опавших листьев»: «Сум<асшедший> Кор<абль>» – это короб осколков и листьев, как в коробе что с чем, что <1 нрзб> и чего не по рассуждению как подвернётся, как туже уложится, утрясётся, чтобы только пронести, донести» (Л. 50).О. Форш осознавала и видела под собой прежнюю почву — культуру, которую она впитала. В процессе работы над романом «Современники» писательница признавалась: «Сейчас, когда мы из натурализма окончательно переходим в эпоху нового реализма, изложением «сюжета» уже много не сказать. К тому же задача всех задуманных мною работ, несмотря на их заглавия исторические, не «история», а подлинная современность»[343]. Безусловно, под «новым реализмом» автор понимала не классовую литературу, но продолжение традиций литературы Серебряного века. Принципы «нового реализма» (в том смысле, как его понимала О. Форш) были применены ею в «Сумасшедшем корабле». Неслучайно «изложение сюжета» в нём уступает авторским размышлениям, лирическим монологам и др. Рассказчик иронично замечает: «Однако, довольно пейзажных экскурсов. Перед издательством обязательство взято нами главным делом на фабулу» (№

[342]«Три разбираемых его книги представляют жанр совершенно новый, «измену» чрезвычайную. В эти книги вошли целые литературные, публицистические статьи, разбитые и перебивающие друг друга, биография Розанова, сцены из его жизни, фотографические карточки и т. д. Эти книги — не нечто совсем бесформенное, так как мы видим в них какое-то постоянство приема их сложения. Для меня эти книги являются новым жанром, более всего подобным роману пародийного типа, со слабо выраженной обрамляющей новеллой (главным сюжетом) и без комической окраски <…> Книга Розанова была героической попыткой уйти из литературы, «сказаться без слов, без формы» — и книга вышла прекрасной, потому что создала новую литературу, новую форму» (*Шкловский В.Б.* Литература. Розанов // Шкловский В.Б. Гамбургский счёт: Статьи. Воспоминания. Эссе. М., 1990. С. 125).

[343]*Форш О.Д.* Писатели о себе // РО ИРЛИ. 1924. Ф. 732. Оп. 1. Ед. хр. 82. Л. 1.

4. С.48). Именно «не история, а подлинная современность» - объект изображения в «Сумасшедшем корабле». В творческом сознании автора одновременно существуют две эпохи (до и после Революции). Своим новым «романом» О. Форш стремилась создать «новую лучшую реальность»: «Наше время я ощущаю в центре и по «сердцевинным лучам», издалека, из прошлого, хочу вобрать в него всё, что живо нам сейчас, что должно обогатить наш быт, углубить мысль, обострить волю к жизни – словом, создать новую лучшую реальность» (Л. 1). Писательница не отделяла гоголевский период петербургской культуры от Серебряного века. Для неё это – одна «Духовно-интеллектуальная семья». О. Форш утверждала: «В пространственной действительности нового реализма, заменившей картинную плоскость нового реализма – время взорвано, пограничные столбы сметены, и «Современники» [философский роман О. Форш о Н. Гоголе и А. Иванове – *А.Ч.*] не принудительно или случайно существующие люди, а одна Духовно-интеллектуальная семья. Это так называемые сердцевинные лучи в разрезе огромного дерева истории, которые пересекают своими радиусами от наружной коры к центру все замкнутые круги хозяйственных «годичных слоев» (Л. 1). Показательно, что автор отводит центральное место в истории русской культуры двум деятелям – Н. Гоголю и А. Иванову. Таким образом, «Сумасшедший корабль» явился как бы дополнением к «Современникам» – второй ступенью воплощения авторского мифа о Н. Гоголе – о родоначальнике новой культуры.

Тем не менее, это произведение было не только данью уважения к классикам, но и средством полемики с современниками. Прежде всего, это был спор с А. Белым, именно поэтому автор включила в роман крупные фрагменты из своей ранней статьи «Пропетый гербарий» (1919 – 1925). В ней (равно как и в «Восьмой волне») писательница апологетизировала образ Петра Великого в противовес карикатурному изображению основателя столицы в «Петербурге». Семантическое поле лексемы «памятник» у О. Форш расширяется посредством включения в него «литературных»

коннотаций: памятники Жорж Занд, Горького, бюст Верлена и др. («Пятая волна»). Этот мотив использован автором в ироническом ключе. Вероятно, подобное скептическое отношение к прижизненным памятникам сформировалось у О. Форш в связи с одним эпизодом из её жизни: «Будучи в Базеле, я поехала в Дорнах на лекцию доктора Штейнера. И что же я вижу? Стоит этот самый доктор Штейнер, а против него у противоположной стены - бюст из мрамора. Я обернулась. И что же? Это бюст самого Рудольфа Штейнера! Подумайте! Человек стоит и говорит о себе самом, о своем учении, развивает его, глядя на свое собственное изображение в мраморе. Это же значит все вверх дном поставить! Ведь ни один русский человек не сможет с этим примириться» (А. Штейнберг. С. 199).

Книга О. Форш – это произведение о литераторах, главные герои которого – писатели-современники автора. Это – портретные зарисовки уже сложившихся творческих личностей разного объёма дарования (от Ф. Сологуба до Н. Тихонова). Вместе с тем исследуемое произведение – не мемуарная проза в классическом понимании термина. Автобиографическое пространство *СК* крайне мало: узнаваемые черты и события жизни О. Форш «расплываются» в трёх образах (прозаик Долива, филолог Сохатый и рассказчик). Вместе с тем портретные характеристики современников писательницы – выразительны и реалистичны. Это – текст с неустойчивой пограничной жанровой природой. Отсюда – разногласия в определении: «роман» или «повесть».

3.2. Роман «Символисты»: Вечноженственное contra «теории стакана воды»

3.2.1. История создания произведения

Работа над романом «Символисты» началась, предположительно, с конца 20-х годов. Произведение было опубликовано в нескольких номерах ж.

«Звезда»[344]. Через год писательница изменила название заглавия, что было связано с публикацией романа отдельной книгой[345]. А.В. Тамарченко комментирует это следующим образом: «К работе над романом «Символисты» Форш вернулась сразу после заграничного путешествия ещё в 1928 г.».[346] Вероятно, исследовательница опиралась на записи дневникового характера самой писательницы. Текст их таков: «Временно оставляю начатый роман «Символисты» (продолжение «Горячего цеха»), чтобы перейти к работе для театра…»[347]. Из этого краткого авторского свидетельства можно сделать следующие выводы. Работа над романом «Символисты» была начата ранее, чем работа над романом «Сумасшедший корабль» (1929 – 1930 г.)[348]. В дальнейшем оба произведения могли создаваться одновременно. По идейному замыслу «Символисты» являлись продолжением тетралогии, начатой романом «Горячий цех» (произведение о событиях 1905 – 1907 г.).

Доказательством этому могут служить признания О. Форш в письме к М. Горькому: «Хочется сказать вам о том, что намечено мною как ближайшее – прежде всего «Горячий цех» в пяти тетрадях: 1) «Солдаты» (печатается), 2) «Печь Мартена», 3) «Символисты», 4) «Лазареты», 5) «Советы». Время от 1905—1920 гг. Здесь о всех, кто «ковал», и о трагедии разрыва между всеми»[349]. Как оказалось, из намеченных планов писательницы были

---

[344]*Форш О.Д.* Символисты // Звезда. 1933. № 1. С. 3 – 42; № 5. С. 18 – 42; № 9. С. 3 – 35; № 10. С. 41 – 63. Далее текст романа в диссертационной работе цитируется по этому изданию с указанием номера журнала и номера страницы.

[345]*Форш О.Д.* Ворон. Л., 1934. – 148 с.

[346]*Тамарченко А.В.* Ольга Форш. Жизнь, личность, творчество. С. 263.

[347]*Форш О.Д.* Запись от 6 октября 1928 г. // РО ИМЛИ. Ф.137. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 1.

[348]Есть основания предполагать, что замысел романа мог возникнуть в 1925 г. Друг О. Форш во времена жизни в «Доме Искусств» М. Слонимский вспоминал: «А уже 12 февраля 1925 года она писала мне: «Есть тема: две могилы (Гоголь и Иванов). Была у Гоголя вДаниловом монастыре и диву далась: совершенный двор Ивана Никифоровича, сушится на заборе разный дрязг, бабы, куры, вперлась жизнь, как ни бежал...» (*Слонимский М.* Здесь живет и работает Ольга Форш // Слонимский М. Завтра. Проза. Воспоминания. Л., 1987. С. 412). Эта история была «дословно» воспроизведена в первой главе «Символистов» («Антик»). В ней герой Лагода исследует кладбище «Данилова монастыря» в поисках могилы Гоголя и делает вывод о невероятной схожести этого места с двором упомянутого Ивана Никифоровича.

[349] Письмо О. Форш к М. Горькому от 20 сентября 1926 г. // Лит. наследство. Переписка М. Горького с советскими писателями. Т. 70. М., 1963. С. 587.

реализованы лишь два: написаны романы «Горячий цех» с подзаголовком «Печь мартена» (1927 г.) и «Символисты» (1933 г.). В публикации произведения, посвящённого эпохе Серебряного века, не было указания на то, что оно представляет собой вторую часть эпопеи «Горячий цех». Образы революционеров, представленные в «Символистах», имеют сатирический характер. Они резко отличаются от образов героев «Горячего цеха». В связи с чем можно предположить, что роман «Символисты» не является продолжением «Горячего цеха». В 1930 г. во втором номере ж. «Звезда», в котором уже были опубликованы первые главы «Сумасшедшего корабля», на форзаце журнала в общем списке авторов возможных публикаций имя О. Форш указано в следующем контексте: «В 1930 г. в журнале будут напечатаны романы и повести: <…> Ольга Форш – Символисты. Роман. – Сумасшедший корабль. Повесть. – Гостиный двор. Повесть»[350]. Таким образом, роман, вероятно, уже был написан, и вопрос состоял лишь в его публикации. Более того, данный анонс был продублирован в конце номера в сноске под статьёй о творчестве писательницы: «В одном из ближайших номеров «Звезды» будет напечатана статья о романе О. Форш «Символисты»[351]. В связи с этим уверенное заявление редакции журнала о предстоящей публикации отзыва на произведение может являться доказательством того, что роман «Символисты» к 1930 г. уже был сдан в печать. Тем не менее, после публикации 1933 г. название «Символисты» было изменено на «Ворон». Он вышел отдельной книгой в 1934 г.

Итак, работа над романом продолжалась примерно с 1928 г. по 1933 г. – год начала его публикации в ж. «Звезда». Писательница неоднократно прерывала создание произведения в связи с работой над пьесой «Причальная мачта» (1929) и романом «Сумасшедший корабль» (1930).

3.2.2. Поэтика романа «Символисты»

[350] *Редакция журнала «Звезда».* Анонс // Звезда. 1930. № 2.
[351] *Немировская О.* Путь Ольги Форш // Звезда. 1930. № 2. С. 205.

Фабулу рассматриваемого романа составляет изображение жизни двух поколений: представителей молодой послереволюционной интеллигенции (Нина Каданова и её друзья) и поколения «отцов» (мать Нины, учитель Лагода, Таманин). В основное повествование включены миниатюрные новеллы – «записки о былой жизни» дворянина Таманина. В них рассказчиком воссозданы портреты поэтов и писателей начала XX в. – современников старшего поколения, в основном – «символистов». Под вымышленными именами в романе изображены: Вяч. Иванов (Мэтр), А. Белый (Лагода), А. Добролюбов (Сапфирный юноша), В. Розанов (Философ). А. Ремизов (Чародей)[352] и др. Так роман «Символисты» приобретал жанровые черты «романа с ключом». В работе над образами своих героев автор использовала узнаваемые коды поведения, характерные «штрихи».[353]
Основные герои произведения – Тихон Рубцов и Анечка – молодые провинциалы. Их история дана через призму восприятия эмигранта Таманина, написавшего об их любви «романтическую» повесть о двух влюблённых. Тихон пытается познать смысл жизни и ищет его в среде творческой интеллигенции Петербурга. В основе его мировоззрения философия воли А. Шопенгауэра и ницшеанские идеи. Своей непохожестью на других (равно, как и на рассказчика Таманина) он заинтересовывает Анечку и «заражает её бациллой finde siecle». История их отношений - как бы иллюстрация к эпохе Серебряного века, которая больше не вернётся.

---

[352]См.: *Филатова А.И.* Ольга Форш // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: В 3 т. Т. 3. М., 2005. С. 592.

[353]*Форш О.Д.* Ворон. Л., 1934. С. 99. Так, например, в создании образа Чародея писательница апеллировала к фактам из жизни А. Ремизова: «Про чародея слыхал я немало от близких знакомых, от одного удивительного себялюбца, которого Чародей, однако, сумел поработить себе на потребу. Кроме того, ходит по городу слух, что правит он людьми, изобретает собственную геральдику, выдает грамоты из «зверовой палаты», то повышает в званиях, то лишает сана. И курьезно, ведь добился того, что люди гордились его грамотой с непристойной печатью и соревновались в «рабстве» его дому. Ставили ему самовар, кололи дрова, таскали тяжести и мало ли что» (№ 9. С. 18).Указание на «зверовую палату» («Обезьянья Великая и Вольная Палата») акцентировано автором намеренно: О.Форш рассчитывала на узнавание современниками знаменитого канцеляриуса Обезьяньей Великой и Вольной Палаты А. Ремизова, выдававшего грамоты от имени никем не виденного царя Асыки.

Неслучайно повествование ведётся от лица прямого участника тех событий – дворянина Таманина, чем достигается эффект исторической достоверности изображенных событий.

Другими главными героями романа являются персонажи из другой эпохи — филолог Лагода и аспирантка Нина Каданова. Первый – «отставной отец», человек прошлого, на глазах которого была разрушена прежняя дореволюционная Россия, пытается приспособиться к новому окружающему миру. Вторая – дитя этого мира. Она входит в группу молодых комсомольцев («САМАКРИТ»), чья жизненная позиция определена рамками «теории стакана воды». В Советском Союзе эта теория обрела пик популярности в 20-е годы (то время, которое описывает О. Форш). Её сторонники отрицали традиционную мораль и манифестировали свободную любовь — отношения между мужчиной и женщиной, трактуемое как удовлетворение инстинктивной сексуальной потребности, которая должна находить удовлетворение без всяких «условностей», так же просто, как утоление жажды, как «выпить стакан воды»). Этой теории были посвящены статьи и комсомольские диспуты. В «Символистах» подобной концепции придерживается Маврик – молодой человек Нины.

Сюжет романа строится на воплощении темы поиска «человеком из прошлого» (Лагодой) своего места в новой действительности. Он обретает свою дочь – Нину Каданову, но, в мистическом смысле, через неё он вновь соприкасается с образом Прекрасной Дамы, олицетворяющей Серебряный век. Именно такой представлена Анечка – мать Нины. Для героя эпоха Серебряного века безвозвратно утеряна, но часть её как бы живёт внутри дочери героя. Неслучайно в конце произведения она сильно смягчает свою позицию по отношению к прежним традиционным ценностям и впервые по-настоящему понимает свою мать.

Система сюжетных лейтмотивов рассматриваемого произведения многогранна. По сути, таковым является «тема поиска»: Лагода ищет могилу своего духовного учителя Н. Гоголя, Тихон Рубцов – смысл жизни, Таманин

– свою любовь. Все они – как бы затерянные во времени. Таманин и Лагода – живы, но, как призраки, вынуждены существовать вне дома, в вечной эмиграции, внутренней и внешней. Тихон пытается стать «символистом» (так, как это понимает он), посещает литературные кружки и салоны Петербурга, но, разочаровавшись в позёрах и эстетах (согласно его мнению), заканчивает жизнь самоубийством. Анечка, мама Нины Кадановой, после смерти Тихона продолжает искать свою любовь и, в конечном счёте, находит «свой корень в материнстве». Нина, несмотря на принадлежность к генерации новых людей, ощущает себя одинокой, т.к. подсознательно чувствует свою связь с ушедшей эпохой («Надо досмотреть до конца» - сквозная фраза романа). Эта связь закреплена генетически. Как следствие, в романе лейтмотивным становится и образ «Женщины». Он – полисемантичен. Таманин относится к Анечке как рыцарь к Прекрасной Даме, Нина Каданова – сначала, как к пережитку и «атавизму» прошлого, затем – как к матери. Автор же видит в этом образе один из главных символов Серебряного века.

Лейтмотивной является и тема писателя. В этом смысле «Символисты» – это роман о *писателях-символистах*. Второстепенные герои, реальные узнаваемые лица, загримированные криптонимами, литературными масками и др., главные герои – филолог Лагода (чей прототип – А. Белый), Тихон Рубцов и даже Таманин – всё это, по сути, символисты. Этот лейтмотив как бы подкреплён образом Н. Гоголя («подлинного отца символизма», по мнению Лагоды). В этой связи этот герой ищет не просто место захоронения классика, чтобы продолжить свой филологический труд, но чтобы обрести символическое воссоединение с утраченной культурой, с духом ушедшего времени.

Сквозь весь роман О. Форш проходит лейтмотивный образ-символ «ворона». Так, во второй главе (друг Нины и Маврика) поэт Критов и Лагода становятся свидетелями появления одноимённой мистической птицы: «Форточка была приоткрыта. И в ней клюв. Огромный, - почудилось Лагоде,

- серый, каменный. Клюв стукнул по железу раз, потто по окну, потто по белому крашенному подоконнику. За клювом острожный выглянул глаз, и, запахивая крылья, как полы вицмундира с фрачным хвостом, выступил ворон. – Гоголь, - сказал Лагода» (№ 1. С. 12). Фактически же эта сцена была основана на реальном случае из жизни самой писательницы. Прообразом Критова мог быть Н. Тихонов, в начале 1920-х г. живший вместе с О. Форш в «Доме искусств». Позднее поэт вспоминал: «ворон, который, ударив клювом в стекло, отогнул голову назад, подобрал, как полы фрака, свои крылья, и вошёл. Мы смотрели, ничего не понимая. Гоголь! Всё это длилось одно мгновение. Потом гость стукнул клювом <…> - Не, правда, Коля, - сказала Ольга Дмитриевна, - это было?- Я подошёл к окну.- Это было, - сказал я. – Ворон сидел на противоположной крыше и нацелился схватить кусок масла»[354]. Отметим, что подобное фантастическое описание образа Н. Гоголя было дано писательницей ещё в романе «Современники» (1926): «В памяти осталось одно: раскрытая дверь храма, охваченная пламенем несметных свечей, кровавыми пятнами лампад, и – Гоголь, в темной шинели, отлитый из чугуна, с головой непокрытой, далеко выклюнув из воротника длинным носом».[355] Таким образом, появление этого образа возникло на основе «контаминации» мифа и бытовой биографической реалии. Этот принцип, лежащий в основе полисемантического значения символа «ворон», является одним из основополагающих для поэтики всего произведения. Миф о Гоголе, как о родоначальнике литературы нового времени, превратился в символическую метафору о значимости писателя уровня Гомера и Данте. Роман О. Форш, посвящённый классику русской литературы, по сути, оказался продолжением той великой «гоголианы» рубежа веков, которую начали писатели-символисты[356].

---

[354]*Тихонов Н.С.* Писатель и Эпоха. М., 1974. С. 545.

[355]*Форш О.Д.* Современники // Форш О.Д. Одеты камнем. Современники. М., 1983. С. 368.

[356]Отметим, что практически одновременно с романом О. Форш (1933 – 1934) создавалась книга А. Белого «Мастерство Гоголя» (1934).

С другой стороны, романный лейтмотив — образ = символ «ворона» олицетворяет для писательницы ушедшую эпоху Серебряного века – эпоху, которая больше не вернётся. Строка из стихотворения Э. По «Ворон»: «Каркнул Ворон: «Nevermore!» была интерпретирована автором как прощание с эпохой Серебряного века. Вспомним, что это стихотворение американского романтика было популярно в эпоху символизма. Его переводили В. Брюсов, К. Бальмонт, Д. Мережковский и др. По словам О.Н. Владимирова, «в творчестве русских символистов – переводчиков этой баллады, а затем и на протяжении всего XX в. актуализируется значимая для американского романтика идея единства любви и смерти»[357]. У Ф. Сологуба птица заклинает лирического героя: «Так надо, так надо, - мне вещий ваш ворон твердит»[358]. В разных повестях и в «Мелком бесе» над героями кружат вороны, предвещая трагический конец. В «Предсимфонии» А. Белого эта птица – символ «песни погибшего человечества». В «Символистах» эмигрант Таманин цитирует А. Блока: «И пусть над нашим смертным ложем взовьётся с криком вороньё» (№ 1. С. 27). В устах представителя культуры Серебряного века это стихотворение звучит как своеобразный реквием. Следует заметить, что оно было посвящено З. Гиппиус, у которой было тематически похожее произведение – «Родина». К герою–рыцарю, томящемуся за решеткой (отсылка к «Узнику» А. Пушкина), прилетает ворон и рассказывает о иной, неземной жизни. Строки «Тревогою сердце забилось, //И рыцарю мнится –// С недоброю вестью явилась// Недобрая птица»[359] являются реминисценцией к хрестоматийной фразе американского романтика «Черный Ворон - вестник бед»[360]. Но если у З. Гиппиус в центре стихотворения оппозиция «свобода – несвобода» (в духе сологубовской эстетизации смерти), то в стихотворении А. Блока возвещается о «Новом

[357]*Владимиров О.Н.* «По Эдгару По»: ворон и его «никогда» в русской поэзии XX-XXI веков // Сюжетология и сюжетография. 2013. № 2. С. 80.

[358]*Сологуб Ф.К.* Стихотворения. Л., 1975. С. 264.

[359]*Гиппиус З.Н.* Стихотворения. Проза. Л., 1991. С. 66.

[360]*По Э.А.* Избранное. М., 1958. С. 21.

Граде и новых Небесах»: «И пусть над нашим смертным ложем // Взовьется с криком воронье, //Те, кто достойней, Боже, Боже, //Да узрят царствие твое!»[361] В контексте «Символистов» тема ностальгии по ушедшей эпохе переходит в тему памяти.

Развитие сюжета произведения – это, по сути, серия когда-то бывших встреч рассказчика - Таманина с представителями культуры Серебряного века. Тихон сопровождает его то к Философу, то к Чародею. Вместе с Анечкой они посещают лекции Мэтра. Тем не менее, в романе два временных плана как будто сосуществуют: здесь же и события недавнего прошлого, и тут же Лагода совершает путь из Москвы в Ленинград. На самом деле это – символический мученический путь героя. Он был начат ещё в Российской Империи, до революции, а оканчивается в Советской России — тоталитарном государстве. Внутреннему взору героя доступно и прошлое, и настоящее. Последняя глава романа названа «Новый город» и связана отнюдь не с переименованием Петербурга. «Новый город» - это как бы Небесный Иерусалим «наоборот», «рай чувственный» или новый Вавилон. Неслучайно идиома «Новый Город» ассоциативно связана с понятием «нового человека»[362]. Финал книги О. Форш – изображение «бездушных» человеческих масс. В конце романа абсолютно обезволенный, обезличенный человек нового времени «ударял себя в грудь и вопрошал то ли с гордостью, то ли с недоумением: «Я – царь, я – раб, я – червь, я – Бог?» (№ 10. С. 63). Тем не менее, Лагода обретает куда более важную ценность – свою дочь. Так, символически, автор примиряет представителей двух эпох и поколений.

Идейно-сюжетная концепция романа строится на переплетении тем прошлого и настоящего. Это – романтическое двоемирие или «двоевременье» О. Форш. С одной стороны, образно-стилевое воплощение

---

[361]*Блок А.А.* «Рожденные вгода глухие»… // Блок А.А. Поэзия, драмы, проза. М., 2001. С. 256.

[362]Кроме того, «Новый город» это и отсылка к неосуществлённому замыслу А. Белого (прототипа героя) – «Град Невидимый». Так автор одновременно дал дополнительный код к расшифровке прототипа Лагоды.

оппозиции двух эпох оформлено в малом дневниковом жанре произведения. «Записки из погребца», «блокнот Анечки» инкорпорированы в авторское повествование, они занимают срединное положение в структуре произведения. Рассказы о былой жизни оформлены в романтическую повесть о двух влюблённых. С другой стороны, миру прошлого и миру настоящего суждено слиться в образе Нины Кадановой. Неслучайно героиня мучительно выбирает между двумя эпохами.

Двоемирие («двоевременье») как основной приём прозы О. Форш уже встречался в её первом «историческом» романе «Одеты камнем» (1924). Его герой (Сергей Русанин) излагал историю о прежней дореволюционной жизни, ведя повествование с позиций жителя Советской России. Как и гоголевский Поприщин, в своем сознании он путал два мира и, в конечном итоге, сходил с ума. В свою очередь, в «Символистах» писательница повторила схему любовной коллизии романа «Одеты камнем»: рассказчик, влюблённый в девушку своего антагониста, является их другом.

Тем не менее, основная идейно-сюжетная концепция произведения состояла в парадоксальном утверждении того, что современные молодые люди («комсомольцы» и др.) повторяли ошибки своих «отцов». Об этом говорит белоэмигрант Таманин: «Так у нас и пойдет и пойдет, если этой несчастной икре человечьей [новому молодому поколению – *А.Ч.*] не скажут о человеке. А сказать вам, выходит, и сейчас всё некогда» (№ 1. С. 26). Лагода напрямую проводит генезис современного психологического типа: «Самих же символистов Лагода мудрено как-то связывал, вообразите, с комсомолом, с молодыми» (№ 1. С. 14).

Символика названия романа не просто указывает на конкретных героев произведения, она характеризует определенную культурную эпоху как время символизма. С одной стороны, это название воскрешало в памяти читателя схожие по названию произведения современников писательницы: «Русские символисты» (альманах), «Символизм как миропонимание», «Символизм» (А. Белый), «Преодолевшие символизм» (В. Жирмунский) и многие др. С

другой стороны, в предисловии к роману автор отметила, что её произведение посвящено «изображению псевдо-симв<олизма> и эстетизма <3 слова нрзб> после рев<(олюции> пятого года. Этим настроениям, нашедшим себе благополучное разрешение и эстетствующем быте, противопоставляет автор символизм иной, понятый как поведение, а не лит<ературная> школа» (Л. 91). Кроме того, выбор подобного заглавия объяснялся не только его чёткостью, точным указанием на объект изображения. Использование такого названия было одновременно эстетической установкой автора, декламировавшего личную позицию по отношению к существующей ситуации в культурной жизни страны.

В основе архитектоники романа лежит последовательно проведённый циклический принцип. Его композиция является не просто кольцевой, она представляет собой как бы тройное «обрамление» сюжета.

С «первым кольцом» связан образ учителя Лагоды. Он появляется в начале и конце повествования: «Учитель Лагода развернул план Москвы и, тычась очками в Камер-коллежский вал, набрёл, наконец, на то, что ему было нужно: Данилова слобода, Данилова застава…» (№ 1. С. 3). «Далеко на окраине Лагоду поразило здание изумительной архитектуры <…>. «Последний индивидуалист», - подумал Лагода» (№ 10. С. 63.). В первом и в последних эпизодах он изучает город: В Москве рассматривает карту новой столицы. В Ленинграде изучает его окрестности.

Со вторым композиционном кольцом связан «мотив кладбища». В Москве после изучения карты герой отправляется на поиски могилы Н. Гоголя. В предпоследнем же эпизоде (в символически названной главе «Ворон») он вновь оказывается на кладбище, в полубессознательном состоянии, в сопровождении «мертвых душ», которые разворовывают могилу классика.

Третье кольцо образует сюжетная линия Нины. В начале повествования – это воспоминания о её взаимоотношениях с умершей матерью, в конце – её взаимоотношения с живым отцом — Лагодой. Центральной частью романной

композиции являются записки Таманина, которые, в свою очередь, обрамляют автобиографичную повесть Анечки. Таким образом, композиция произведения является симметрично выстроенной. Изображение событий современности как бы обрамляют картины событий недавнего прошлого, в центре которых – рассказанная Анечкой (Зоей Павловной) история её жизни. Внешняя композиция произведения оригинальна. Текст разбит на сегменты, которые не пронумерованы, а разбиты на эпизоды, озаглавленные ключевыми словами. К примеру, история с «простецами», в гостях у которых оказываются Таманин и Тихон, названа «Ананас». С целью испытать «простецов» Рубцов предлагает оставить у них бомбу, которая оказывается обыкновенным заморским фруктом. Таким образом, бомба не просто не взрывается, она оказывается фикцией (нет сомнения, что данный эпизод является прямой аллюзией на эпизод с не взорвавшейся бомбой в «Петербурге» А. Белого). С этим же сюжетом связана и целая система разработанных русскими символистами приёмов и техник романа-«мифа».

Подобный жанр символистской литературы строится на взаимодействии двух основных смысловых рядов: символического изображения современной автору действительности и обращенности автора к различным литературным традициям. Вводимые О. Форш отсылки к произведениям мировой литературы являются, по сути, своеобразными «ключами» к пониманию сюжета романа. Так, например, центральными персонажами романа являются мать и дочь. Автор описывает их отношения как отношения между Аблеуховым-старшим и Аблеуховым-младшим. Но если в произведении А. Белого мужские персонажи как бы являются собирательным архетипом «Отца», то в романе О. Форш главный герой – «Женщина». Каданов оказывается мнимым родителем девушки, Таманин – временным опекуном, «нянькой», по выражению самой Нины. Настоящий отец – филолог Лагода.

Итак, поэтика романа «Символисты» связана с функционированием двоемирия («двувременья»). Истоки этого «двувременья» связаны с

религиозно-эстетической позицией автора. О. Форш – человек культуры Серебряного века. Подобно персонажу «Символистов» — Лагоде, она вынуждена оглядываться назад, рефлексировать и искать потерянную связь времён. Находясь в постоянной оппозиции, прошлое и настоящее как бы «сливаются» в главных героях её произведения. Так было с образом Сергея Русанина, рассказчика и центрального персонажа романа «Одеты камнем» (1924). В «Сумасшедшем корабле» автор-герой существует одновременно и в мире Серебряного века, и в России 1920-х гг. (присутствие на собраниях формалистов), тем самым как бы связывая собой обе эпохи. Но в романе «Символисты» прошлое и настоящее разделены непреодолимым барьером. Неслучайно рассказ о былых днях белоэмигранта Таманина оформлен в романтическую повесть об эпохе символизма. Это – эпоха, которой не суждено больше вернуться. Постоянный приём противопоставления в творчестве О. Форш позволяет говорить о бинарных структурах, включающих в себя систему лейтмотивов и констант.

3.2.3.Текстологическая история произведения

В личном архиве О. Форш в Рукописном отделе ИРЛИ РАН существуют два комплекса материалов, относящихся к роману «Символисты». Обработчиками архива писательницы они обозначены как «Ворон»[363]. Таким образом, мы имеем дело не с редакцией «Символистов», но с редакцией романа «Ворон».

Первая единица хранения обозначена как «Дело № 16. Ворон. Подготовительные материалы к роману» (всего: 108 л.). Она датирована 1920-1930 гг. и включает в себя черновые наброски, выписки из разных печатных источников. Эти материалы являются, по сути, черновыми автографами. Указанная «папка» - самая ранняя по времени создания произведения. Объединение материалов в «подборку» скорей всего можно

[363]*Форш О.Д.* Ворон // РО ИРЛИ. Ф. 732. Оп. 1. Ед. хр. 15. Л. 106.

датировать временем середины 20-х г. По сути, это – варианты текста и план к нему. Текст сохранившегося плана таков: «III глава. 1) Лагода и Зоя Павловна. 2) на выставке. Дневник. 3) Послесловие Таманина (с водки о Любви) [Там<анин>. Про Зою П<авловну> и Ребиха. Смерть] Сергей, Зоя П<авловна>. Ребих. Он её подуськивал спасти Р<ебиха>. Дневник прибавлен в 1920 г. Зоя Павловна о Ребихе. Моя дочь не его. [Нина в обморок. Лагода [1нрзб]. Он Ребиха боится. Чудесная встреча. Куст буксуса]» (Л. 106). Содержание этого плана доказывает, что замысел романа был связан с развитием темы Прекрасной Дамы, заявленной в первом дореволюционном романе О. Форш – «Рыцаре из Нюренберга» (1908). Согласно плану, в новом романе должен был действовать герой, известный по первому роману О. Форш (художник Ребих), которого должна была спасти «Возвышенная Жена» – Зоя Павловна. [364] В первой журнальной редакции имя героя «Ребих» было заменено на «Вадим». По сути, этот герой по характеру противоположен «нюренбергскому рыцарю».

Как показал анализ сохранившегося подготовительного плана одной из глав романа, О. Форш сразу же наметила продолжение сюжетной первоосновы своего первого романа – истории о взаимоотношениях между одержимым художником и «Девой-Спасительницей». Отсюда следует, что для понимания сюжета «Ворона» (1933) роман «Рыцарь из Нюренберга» (1908) является «ключом» - смыслообразующим произведением. По словам Г.П. Турчиной, «много важных тем перетекло в этот небольшой роман из предыдущих произведений писательницы. <…> Тема возвышенной женщины и влияние женщины на жизнь общества переходит из повести в роман»[365]. Структура любовной коллизии в «Вороне» практически идентична той, что была в «Рыцаре из Нюренберга»: Таманин очарован Анечкой (она же – Зоя Павловна), Аня влюблена в Тихона, которого волнуют «вопросы жизни и смерти». Вспомним взаимоотношения героев «Рыцаря из

[364]Там же. Л. 106.

[365]*Турчина Г.* Тайный дар и духовная свобода // Форш О. Д. Летошний снег. М., 1990. С. 5 – 14.

Нюренберга»: Вавилов питает чувства к Вере, которая околдована Ребихом, последний находится в состоянии депрессии. Предположим, автор умышленно не изобразила Веру как Прекрасную Даму. В «Рыцаре из Нюренберга» тема «возвышенной женщины» материализуется в образе Марьи Ивановны, в «Вороне» – в образе Анечки. С образом этой героини, вероятно, и связана запись О. Форш на полях рукописи «Символистов» - цитата из стихотворения А. Блока: «так вонзай же, мой Ангел вчерашний, в сердце острый французский каблук» (Л. 65). Эта строка как бы атрибутирует отношения между Прекрасной Дамой (Анечкой) и Тихоном. «Никогда ещё не нашёл я женщины, от которой хочу иметь детей, - потому что я люблю тебя, о, вечность» (С. 326), - так герой отвечает девушке на её вопрос, когда они поженятся.

Но если в первом романе О. Форш главным героем был художник Ребих, то в «Символистах» герой такого типа «отошёл на второй план». Одним из основных персонажей стал учёный, филолог Лагода, прототипом которого был А.Белый. Свидетельством этому можно считать сведения, зафиксированные в сохранившемся плане к первой главе «Символистов»: «Глава Отец. I. Лагода. Сергей. Зоя. Таманин. Мысли Лагоды: «на двух ощущениях нахв<осте> Гоголя построены все символисты – и странно. Почему строя на его пафосе своё Творчество (самый замечательный роман «Серебряный голубь») – его, оплеванного Белинским и Ко – не восприняли<?>или между тем на его положениях, сказанных просто, расцвели они» (Л. 105). В этом фрагменте писательница ясно даёт понять, что прототип Лагоды – это А. Белый.

Вторая единица хранения обозначена как «Дело № 15. «Ворон. Роман». Она содержит 56 листа. В неё входят: 1. Глава «Записки из погребца» (2 редакции). 2. Разрозненные листы из главы «Духи Датура» (машинописные листки с авторской правкой). На обложке этой единицы хранения материалы датированы 1933 г. Глава «Неудавшийся Гёте» занимает листы с 1 по 23 (машинописный вариант). Листы с 24 по 32 включают

описание бреда Лагоды о персонажах Гоголя (рукопись), на 33 – 38 л. – машинописная версия бреда этого героя. На Л. 39 – 55 изображено посещение Ниной «своего» названного отца-эмигранта Каданова.

Наибольший научный интерес представляет глава под названием «Ворон», появляющаяся в бредовых видениях Лагоды. Она является ключевой для понимания сюжета. Её события изложены автором в трагикомическом, гротескном стиле. Находясь в пограничном состоянии сна и яви, учитель Лагода оказывается свидетелем эксгумации останков Н. Гоголя, сопровождаемой демоническими действами: «кресты были сняты, из окон и дверей валила какая-то бесовская мелкота. Она же свергалась с крыш и дерев и сигала из дымоходов. – Гоголя роют, не дороются! – кричала мелкота. – Гоголь сквозь землю прошёл!» (Л. 26). Очевидно, что текст О. Форш построен на образах финальной сцены торжества бесовских сил в повести Н. Гоголя «Вий». Как персонаж, которому известно прошлое и ясно будущее, Лагода, подобно Хоме Бруту, оказался в своеобразном Аду: «все мёртвые души уселись в пустой грузовик, куда втянули с собой и Лагоду» (Л. 26).

Участники эксгумации носят имена героев Н. Гоголя: «Ноздрев», «Собакевич», «Хлестаков» и «Манилов». Надругательство, осквернение праха классика (Ноздрёв крадёт ребро писателя, Собакевич предлагает построить на месте кладбища баню, а Хлестаков – сделать из черепа люстру) – и другие проявления вандализма являются, фактически, печатной авторской оценкой поведения реальных участников эксгумации — советских писателей. Известно, что один из них, писатель В. Лидин, не скрывал, что «позволил себе взять кусочек сюртука Гоголя, который впоследствии искусный переплётчик вделал в футляр первого издания «Мёртвых душ». Интервьюировавший писателя в 1980-х г. Ю. Алёхин предположил, что В. Лидин утаил другие факты воровства. По словам журналиста, «из гроба,

кроме куска материи, стащили серебро, берцовую кость и один сапог»[366]. Знакомый с другими свидетелями эксгумации останков классика, писатель Вяч. Полонский зафиксировал в своём дневнике следующие факты: «Один отрезал кусочек сюртука Гоголя (Малышкин), другой – кусок позумента с гроба, который сохранился. А Стенич *украл ребро Гоголя* [курсив мой – *А.Ч.*] – просто взял и сунул себе в карман»[367].

Описанная О. Форш фантасмагорическая картина является, по сути, трагической. В этой связи символична сцена, в которой уборщица обращается к «поручику Пирогову»: «Я как уборщица в археологическом, а вы, конечно, писатель, я вас в буфете видела, так узнайте – мы копать будем Гоголя и весь их кладбищенский коллектив <…> заступились бы вы за отдельный прах Гоголя, как он замечательный был весельчак, вроде Зощенки» (Л. 25). Общеизвестно, что для представителей Серебряного века «смех Гоголя» был смехом трагическим: «смех сквозь слёзы», «горький смех» и т.д. (Ср.: «Горьким смехом моим посмеются»). Приведённый фрагмент показателен тем, что обыватель 1920-х гг. уравнивает популярного в то время М. Зощенко с Н. Гоголем. [368]

В канонический текст романа не были включены не только полный текст главы «Ворон», но и другие материалы. За пределами окончательной редакции осталась значительная часть рукописных фрагментов. В первую

---

[366]*Алёхин Ю.* Осквернители праха. Интервью // Русский Дом. 2000. № 4. С. 7.

[367]*ПолонскийВяч.* Моя борьба на литературном фронте // Полонский В.П. Дневник. Май 1920 – январь 1932. (Подгот. текста, публ. и коммент. С. В. Шумихина) // Новый мир. 2008. № 5. С. 144 – 159.

[368]Факт эксгумации останков Н. Гоголя потряс О. Форш. Писательница много раз говорила о перезахоронении останков классика. Слушатель этих историй и давний друг О. Форш во времена их встреч в общежитии «Дома искусств», Н. Тихонов рассказывал следующее: «Еще до войны производилась эксгумация гоголевского праха на Новодевичьем кладбище. Был уже вечер, когда вскрыли склеп Гоголя, гроб был пуст, опрокинут, и все завалено кирпичным мусором. «Вот,- сказала она – гоголевские штучки. Взял да и ушел из-под носа». Но времена были суровые, без мистики, и Гоголя нашли. Оказалось, что, когда в свое время делали новый памятник в 1909 г. (к столетию со дня рождения), для укрепления грунта насыпали в склеп кирпичей и первые же упавшие кирпичи перевернули гроб, выбросили тело на бок и сбили голову. При эксгумации все нашли и переложили в новый гроб, но Ольга Дмитриевна долго говорила: «Он, - намекая на Николая Васильевича,- любит шутить по-всякому» (*Н. Тихонов* // Ольга Форш в воспоминаниях современников. Л., 1974. С. 21).

очередь это касается эпизода с описанием «Дела Имяславцев». После очередного посещения литературного салона Таманин ведёт Тихона к «простецам» - представителям Живой церкви. В журнальной редакции и в редакции 1934 г. О. Форш исключила подробности изложения прошлого одного из «простецов» - Дмитрия. В рукописи данный фрагмент представлен так: «Дмитрий, афонский столярничай <…> Дмитрий, убежавший из Афонского м<онастыря> после замечательного дела Имяславцев. Заключалось оно в том, [что] на Афоне началось движение очень любопытное вокруг имени Иисусова. Иноки-домоседы, безвольно жившие на горе, не имевшие с миром общения даже при <1 нрзб>, жили в труде, созерцании великолепия природы, в исполнении правил и углубления чтения Св. Отцов. Это углубление и было причиной так наз<ываемой> «ереси» (Л. 97 – 98). Далее шёл эпизод с отступлением — историческим экскурсом, посвящённым изложению т.н. «Дела Имяславцев». Вероятно, с этим фрагментом была тематически связана история с пастором Ято. Неслучайно О.Форш сделала пометку на одном из листов рукописи «Символистов» (Л. 102) «дело пастора Ято».

В окончательную редакцию также не вошёл диалог между Мавриком и Таманиным: «Маврик: Для нас человек ценен не тем, что он переживает о том, что он делает. А что делали они? Это ваше поколение символистов? – Бывают годы, когда переживание и есть дело. М<аврик> (иронически): у вас был заказ на «вечность». Там<анин>: Однако, нельзя же голословно» (Л. 102). Также была исключена часть диалога между аббатом и Ниной на «эмигрантском» собрании «Звонарей Духа»: «Аббат: Нет, пусть она скажет нам, как сейчас у них по-новому определяют, что есть человек? – Био-социальный продукт своей эпохи» (Л. 48).

К комплексу материалов романа «Ворон» также относятся листы с т.н. «фактологическими изменениями». Они немногочисленны и касаются лишь отдельных слов и предложений. Например, в главе «Духи Датура» на интеллектуальном собрании барон Жорж называет Нину «Советской

друидессой!» (Л. 45), в окончательной же редакции – «Советская амазонка. Шарманте» (№ 1. С. 38.). Отметим, что термин «друидесса» обозначал жрицу древних кельтов, а потому был неуместен по отношению к современникам. К тому же «друидессой» в романе уже была названа Аглая Бреннер. В том же споре с аббатом в окончательном тексте Нина заявляла: «Новое входит в мир!» (№ 1. С. 40), а в рукописном варианте – «Комсомол входит в мир» (Л. 51). К данной группе примеров также можно отнести факты текстологических расхождений, связанных с изменением имён героев: «Вместе с нами был на этой лекции приехавший из того же города, что и Анечка [Серёжа] Тихон Ребров, писатель» (Л. 14). Окончательный вариант имени этого героя — Тихон Рубцов. В рукописи фамилия «отца» Нины — «Кадамов» (Л. 39), в некоторых местах – «Кашкадамов», в итоге герой стал «Кадановым».

Другую часть материалов к роману «Ворон» представляют собой подготовительные материалы. Это – разрозненные цитаты, выписанные автором и расположенные на разных листах рукописи: «Чернышевский «Эстетические отношения искусства к действительности». «Искусство и общ<ественная><естественная> жизнь. Плеханов. «Кто считает возможным <игно>рировать форму «для идеи», тот перестаёт быть художником, если и был им прежде» (Л. 103). «Я. Бёме: «Чтобы текстура огня могла соединиться с текстурой света, текстура огня должна прокалиться и остаться при одном чистейшем пламени» (Л. 104). «В символизме реальная связь за пределами видимости» (Л. 51). «А. Белый: Индивидуализм ведёт либо к смерти, либо к возрождению во втором случае, в глуби личного открывается сверхличное» (Л. 54).

Также отметим, что существуют значительные различия между журнальной публикацией «Символистов» (1933) и отдельным изданием романа 1934 г. под названием «Ворон». Роман «Символисты» является первой печатной редакцией произведения, «Ворон» - второй. В книге основную смысловую нагрузку несёт акцент образ Н. Гоголя. Он предстаёт

как «отец» русского символизма, произведение О. Форш в целом посвящено Н. Гоголю. В журнальном варианте роман предваряет эпиграф из Ф.М. Достоевского: «Я согласен, что дважды два четыре – превосходная вещь, но… и дважды два пять – премилая иногда вещица» (№ 1. С.3). Эта цитата принадлежит рассказчику «Записок из подполья». В основе своей она была вырвана из контекста многолетней полемики между писателем и Н.Н. Страховым. Первый был убеждён в существовании нескольких путей к познанию Истины[369]. О. Форш, безусловно, знала о философском контексте этой переписки. В её романе позиция Н.Н. Страхова, убеждённого рационалиста и последователя логических доводов, спроецирована на убеждения героев, представляющих молодое поколение. Отсюда – многофункциональность указанного эпиграфа: он носит не только идейно-тематический характер, но углубляет намеченный конфликт между поколениями отцов и детей, которым «не звучит другая эпоха». Отметим, что в отдельном издании 1934 г. писательница была вынуждена «снять» эту цитату по цензурным соображениям.

Изменения коснулись и названий некоторых ключевых глав. В книге первая глава обозначена как «Антик», в журнале носит название «Ворон». Напомним, что в рукописи предпоследняя глава имела одноимённое название. Таким образом, достигался эффект кольцевой композиции: глава первая «Ворон» – глава двадцать вторая «Ворон». Далее: глава «Аспирантка за границей» вошла в «Ворон» в усечённой форме: она оканчивалась вопросом Нины, то есть, по сути, была оборвана. В журнальном варианте диалог молодой героини с Таманиным был продолжен. Суть их разговора сводилась к рассказу «Дяди Тома» о том, как он пережил революционный бунт, находясь в госпитале в Детском селе. В конце своего монолога герой выносил приговор поколению Нины: «На меня нашел ужас, мне почудилось – *это символ*. Так у нас и пойдет и пойдет, если этой несчастной икре

[369]Подробно см.: *Захаров В.Н.* Сколько будет дважды два, или неочевидность очевидного в поэтике Достоевского // Вопр. философии. 2011. № 4. С. 109 – 114.

человечьей [новому молодому поколению – *А.Ч.*] не скажут о человеке. А сказать вам, выходит, и сейчас всё некогда» (№ 1. С. 26). Отметим, что данный фрагмент, как и описание истории обороны больницы, уже не мог быть включен в издание 1934 г.[370]

Таким образом, можно сделать вывод о том, что, представленные в папках двух архивных единиц (№ 15 и № 16), материалы нельзя назвать сохранившимися ранними редакциями произведения. Скорей всего, это варианты нескольких глав. Первая редакция романа («журнальная») является наиболее полной. Вторая – «книжная» – была издана с авторскими правками, ориентированными на цензуру[371]. Тем не менее, уже в первую редакцию романа глава «Ворон» вошла в усечённом виде. По сути, сохранившиеся материалы романа представляют собой варианты всего нескольких глав: «Записки из погребца» (2 варианта), разрозненные листы из главы «Духи Датура», «Неудавшийся Гете» (2 редакции) (Л. 1 – 23), глава с описанием бреда Лагоды (Л. 24 – 32) машинопись: Л. 33 – 39), глава с описанием заграничного путешествия Нины, её посещение «отца» Каданова (Л. 39 – 55). Как и в случае анализа рукописей *СК*, сложность рассмотрения рукописей «Ворона» состоит в отсутствии полных текстов черновых редакций и белового автографа основного текста произведения.

3.2.4. Роман «Символисты» в литературной критике и литературоведении

Реакция официальной критики на публикацию в ж. «Звезда» романа «Символисты» была предсказуемой. Так, например, О. Войтинская

[370]Во второй печатной редакции записки Таманина начинаются с главы «Друидесса», в журнале – с главы «Ведьмесса». Последний вариант идентичен рукописному. «Ведьмесса» - это прозвище известной оккультистки Анны Минцловой. В нём – и личное отношение автора к этой женщине. Отметим, что в пьесе «Равви» и в «Вороне» А. Минцлова является сатирическим персонажем.

[371]При стилистической правке сохранившихся глав можно говорить о замене эмоционально окрашенных слов на нейтральные (например, «новое» - вместо «комсомол»).

«однобоко» рассмотрела в романе «трагедию лишних людей: Лагоды, Таманина и др.», историю нового человека, уделом которого является «сухой рационализм, отрешение от чувств, от радостей»: «Таков, по Ольге Форш, единственный удел сокращенного историей человека с его чувствами и страстями. Человек или коллектив: право творить, любить и чувствовать – или сухой рационализм». [372] Изменив по цензурным соображениям название своего произведения с «Символистов» на «Ворон», О. Форш навлекла на себя «большой» гнев со стороны рапповской критики. Отзывы на переработанный текст увеличились практически в геометрической прогрессии. И, несмотря на смену заголовка, «рецензенты» продолжали «смаковать»раскрытую в романе тему символизма.

Так, по мнению Г. Татулова, писательница продемонстрировала «отвратительное лицо юродства» своих былых коллег по цеху, «болото гниющее», которое могло бы трансформироваться в «фашизм». Он утверждал, что «характеристика дается не символистам как живым личностям, а схеме их мировоззрения»[373]. В. Десницкий отметил схематизм построения произведения О. Форш и его «надуманный» символистский подтекст, связанный с личностью Н. Гоголя: «<…> о символистской «поэтической» схеме написана в наши дни повесть С. Сергеева-Ценского «Гоголь уходит в ночь» (М., 1933); символистский же «гений» Гоголя одухотворил и роман О. Форш «Ворон» (Л., 1934; в первоначальной редакции «Символисты») [374.] Е. Книпович указывала на маргинальность этого художественного течения: «...неправильна трактовка символизма как некоего массового и широкого социального явления. <…> Не надо забывать и того, что в годы реакции круг символистов смыкается с «мародерскими» кругами, <…> для всех символистов подлинных художников <…>

---

[372]*Войтинская О.* Заметки о молодом герое советской литературы // Октябрь. 1933. № 12. С. 222.

[373]*Татулов Г.* Символизм и символисты. О новом романе Ольги Форш // Литературная газета. 1934. № 56. С. 12.

[374]*Десницкий В.А.* «Ворон» О. Форш (рец.) // Ленингр. правда. 1934. 27 июл. № 174. С. 4.

философия и мироощущение символизма были бедой, социальной болезнью, источником большой личной и творческой трагедии»[375].В другой статье она высмеивала видных представителей символизма: «На том основании, что мы не склонны «сбрасывать с корабля современности» «умного идеалиста» Гегеля, нам вдруг преподносят, к примеру, Ф. Сологуба или Вячеслава Иванова – тоже, мол, умные и тоже идеалисты. Мемуары Чулкова, Пяста, Перцова, и особенно тонкие, злые, умные мемуары Белого, в сущности, преследуют одну и ту же цель – счесться родней между Октябрьской революцией и так называемым русским символизмом <…>. Легенда об идейной революционности символизма оказала некоторое влияние и на работы многих советских литературоведов и на отдельные произведения советских писателей. Так, например, образы символистов, которые даны в романе Ольги Форш «Горячий цех», несомненно, связаны с этой легендой»[376]. Далее Е. Книпович замечала: «Ольга Форш проявила большое историко-литературное чутье, когда в качестве объекта, «на материале» которого разоблачается «символизм как школа», она взяла Вячеслава Иванова, схоласта, догматика, законченного «александрийца» русского символизма»[377]. В указании Главлита от 30 марта 1933 г. утверждалось: «Обращаем Ваше внимание на напечатанный в «Звезде» роман Ольги Форш «Символисты»; судя по отрывку, вещь эта напоминает «Сумасшедший корабль» и содержит элементы искажения советской действительности». [378] Критик, скрывшийся под инициалами «А.В.» был раздосадован авторским непониманием нового советского поколения: «Не слишком ли просто подходит Ольга Форш к этому поколению? <…> Обобщающий символ – ворон – Гоголь, этот похититель живой жизни всего земного, выглядит слишком «умственным». Символ – не шарада. У Ольги Форш символы

[375]*Книпович Е.* Символизм и современность // Худож. лит. 1934. № 10. С. 8 – 11.

[376]*Книпович Е.* Сопротивление материала (о романе Ольги Форш «Ворон») // Красная новь. 1935. № 3. С. 229.

[377]*Книпович Е.* Там же. С. 229.

[378]*Главлит.* Указание к ж. Звезда // ЦГАЛИ СПб. Ф. 281. Оп. 1. Ед. хр. 43. Л. 56.

напоминают именно шарады[379].А. Камегулов был рад тому, что «с большим художественным темпераментом О. Форш сбрасывает белую мистическую тунику с символистических радений»[380]. В. Александров посчитал «наиболее удачными страницами этого произведения» «главы романа, сдержанно, но ядовито повествующие о быте нынешних русских эмигрантов, об их душевной опустошенности. Значительно менее удались автору образы нашей сегодняшней действительности». В целом же О. Форш «рисует картины жуткого идейного разброда, в каком очутилась русская интеллигенция в эпоху жесткой реакции после революционного взрыва в 1905 году[381].

Вчерашние друзья, бывшие коллеги также не приняли итоговое произведение О. Форш. В этой связи характерным является содержание частного письма Р.В. Иванова-Разумника, до конца своей жизни уверенного в том, что писательница была обязана ему своим вхождением в литературу. Отношения между критиком и О. Форш длительное время оставались напряжёнными. Ср. её оценку Иванова-Разумника в изложении А. Штейнберга: «Вы думаете, что Разумник Васильевич любит литературу, поклоняется Белому, открыл Замятина, выступает за Шестова - и это все? Все это верно, но Разумник Васильевич, как и все другие, пытается навязать свое мнение другим, он не признает Горького, только потому, что Горький не признал его» (А. Штейнберг. С. 187). В том же 1934 г. Иванов-Разумник резко оценил роман «Символисты» в письме к А. Горнфельду: «Цели у нее благие: обливая помоями (в которых сама купалась) символизм, она хотела (по ее словам) объяснить малым сим, 1) какое это было замечательное течение, в котором-де 2) было много глупого и смешного. Не дочитав романа, не могу утверждать, но уверен, что первое ей не удалось, а второе расписано всеми красками. Но что же из этого? Сама себя раба бьет. Не по «Символистам» будут изучать символистов, а что вскормленная

[379] *А.В.* Ольга Форш. Ворон // Известия ЦИК и ВЦИК СССР. 1934. 14 авг. № 188. С. 14.

[380] *Камегулов А*. Прощание с темой // Лит. Ленинград. 1934. 8 авг. №. 37. С. 7.

[381] *Александров В.* Ворон // Красная газета (веч. вып). 1934. 8 авг. № 181. С. 11.

символистами Ольга Форш на старости лет, задрав юбку (извините), «сходила на час» на могилу своей кормилицы – кому в этом убыток, кроме самой Ольги Форш? Запрезирать свое прошлое и потому обливать его помоями – вполне законно; а если удивляться, что сами запрезиравшие не становятся под помойный душ, то это значит требовать от людей слишком многого».[382]

Другой её знакомый, «серапионов брат» К.А. Федин отметил, что главной задачей автора романа было «изобразить преемственную смену двух культур и одновременный решительный разрыв между ними, который внесла революция<…> история символистов превратилась в историю с одним, может быть, не слишком значительным символистом. А роман «Символисты» стал «Вороном»».[383] В произведении бывшей «соседки» по «Дому Искусств» собрат по перу увидел, главным образом, его биографическую составляющую и верность в изображении современников, скрытых под узнаваемыми масками.

Неоцененность и критическое отношение к роману «Ворон» сохранились и у исследователей творчества О. Форш. В 1955 г. вышел очерк Р. Мессер «Ольга Форш». К сожалению, и в этой критической работе творчество писательницы было рассмотрено с жёстких советских идеологических позиций: «...отвергая уродства и крайности символизма, автор тщетно пыталась отыскать в нем рациональное зерно <…> писательница исходила из заблуждения, из иллюзии, ее позиция в этом вопросе была ошибкой, самообманом…». [384] Подобную точку зрения высказал и А. Лебеденко[385]. В 1966 г. А.В. Тамарченко в разделе своей монографии, посвящённом изложению раннего этапа жизни писательницы,

---

[382] Письмо Р.В. Иванова-Разумника А.А. Горнфельду от 8 мая 1934 года // Письма «нераскаявшегося оптимиста»: Р. В. Иванов-Разумник – А. Г. Горнфельду / публикация В. Г. Белоуса и Ж. Шерона. Предисл. и прим. В.Г. Белоуса // НЛО. 1998. № 31. С. 233.

[383] *Федин К.* Художественная проза ленинградских писателей // Лит. критик. 1934. № 9. С. 96.

[384] *Мессер Р.* Ольга Форш. Л., 1955. С. 120.

[385] *Лебеденко А*. На славном пути // Звезда. 1958. № 7. С. 180 – 181.

скупо отметила, что О. Форш «посещает пресловутые «среды» Вячеслава Иванова».[386] Биограф также идеологически чётко прокомментировала время создания романа: «К работе над романом «Символисты» Форш вернулась сразу после заграничного путешествия ещё в 1928 г. <…> В рукописи, относящейся к 1928 году, глава о заграничной поездке Нины Кашкадамовой (в окончательном враианте Нина Каданова) и о её отце-эмигранте называлась «Бывший рыцарь из Нюренберга» и включала в себя ироническое переосмысление сюжета первой повести Форш». [387]

Не переиздававшийся почти пятьдесят с лишним лет, роман «Символисты» был вновь опубликован в 1990 г. в редакции 1934 г. под названием «Ворон»[388]. С тех пор исследователи постоянно обращались только ко второй (книжной) редакции этого произведения, а не к первой журнальной (1933). В своём предисловии к сборнику произведений О. Форш «Летошний снег» (в который вошёл и «Сумасшедший корабль») Г.П. Турчина резюмировала: «Именно в этом романе окончательно развеивалась идея создания прекрасного «грядущего гармонического человека», о котором мечтали символисты»[389].

В 1999 г. вышла монография Л.А. Сугай «Гоголь и символисты»,[390] а в 2000 г. ею была защищена докторская диссертация «Гоголь и русский символизм».[391] В этой работе, в частности, несколько слов было сказано и о романе «Ворон» в контексте его связи с именем Н. Гоголя. Диссертант сетовала на то, что писательница трактовала личность Н. Гоголя с социологических позиций: «Некогда придуманный Форш Лагода намеревался пересмотреть «то обстоятельство, что по линии общественной Белинский расправился с Гоголем, пустив ему «подлеца»». С таких же

---

[386] *Тамарченко А.* Ольга Форш. Жизнь, личность, творчество. Л., 1966. С. 82.

[387] Там же. С. 262.

[388] *Форш О. Д.* Летошний снег. М., 1990. С. 69 – 193.

[389] *Турчина Г.* Тайный дар и духовная свобода // Форш О. Д. Летошний снег. М., 1990. С. 13.

[390] *Сугай Л.А.* Гоголь и символисты. М., 1999. – 376 с.

[391] *Сугай Л.А.* Гоголь и русский символизм: автореф. дис…канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2000. – 36 с.

примерно позиций подходила сама Форш к переписке Белинского и Гоголя в историческом романе «Современники» (1926). Теперь же она пеняла Гоголю, что тот «ничего не понял и увидел в пламенной, уничтожающей статье Белинского его личное оскорбление»[392]. К сожалению, книга О. Форш была воспринята диссертантом только как идеологически ангажированное произведение советского писателя.

В 2010 г. О.О. Осовским была защищена кандидатская диссертация, посвящённая «метапрозе» советских писателей 1920-х г. Исходя из принципа «автобиографизма», автор дал поверхностный анализ романов «Сумасшедший корабль» и «Ворон». О.О. Осовский отметил очевидные, известные всем факты: «Предлагая новую трактовку жизни литературного Петербурга 1910-х годов, она [О. Форш – *А.Ч.*] создает схему, почти аналогичную использованной в «Сумасшедшем корабле». В романе сочетаются различные временные пласты, присутствуют узнаваемые персонажи с легко восстанавливаемыми прототипами, в текст вводятся фрагменты иных литературных жанров, персонажи наделяются элементами авторской биографии, по-прежнему сохраняется интерес к литературной игре, иронии и сатире. В то же время Форш стремится редуцировать уровень метапрозаизации своего романа и усилить в нем элемент художественного вымысла в ущерб его автобиографичности». [393] На материале диссертации автор написал ряд статей. [394]В 2013 г. была опубликована статья

---

[392]Там же. С. 3.

[393]*Осовский О.О.* Художественное своеобразие отечественной метапрозы 1920-х – начала 1930-х годов: автореф. дис…канд. филол. наук: 10.01.01. Саранск. 2012. С. 7.

[394] Подробно см.: *Осовский О.О*. «Дом-корабль» и «дом-башня» в метапрозе О. Форш начала 1930-х годов / О.О. Осовский // Коды русской классики: «дом», «домашнее» как смысл, ценность и код: матер. II междун. науч.-практ. конф.: в 2 ч. Ч. 2. – Самара: «СНЦ РАН», 2010. С. 46-50. *Осовский О.О.* Узнаваемая личность как пародийный герой в «прозе для своих» (на материале метапрозы В. Каверина, К. Вагинова и О. Форш) / О.О. Осовский // Проблемы литературного пародирования: матер. междун. науч. конф. «Поэтика пародирования: серьезное / смешное». – Вып. 2. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2011. С. 37-42. *Осовский О.О*. Виктор Шкловский как реальность и вымысел литературной жизни Ленинграда 1920-х гг.: на материале метапрозы В. Каверина и О. Форш / О.О. Осовский // Синтез документального и художественного в литературе и

Е.П.Князевой «Гоголевское в романе О.Д. Форш «Ворон». В исследуемом произведении автор рассмотрела функционирование «гоголевских» мотивов. «В «Вороне» прослеживаются мотивы гоголевского творчества, например, мотив души», - заявляла автор. [395] Отметим, что эта работа ценна изменением оценки позиции писательницы: «Главной задачей Форш было показать не «уродливое лицо символизма», как уверяли некоторые критики, а изобразить поиски способа существования в «распадающейся», теряющей свою цельность жизни, стремление сохранить себя в ней, не размышляя о сложности мира».[396]

Итак, на разных этапах изучения «Символистов» («Ворона») роман был осмыслен критиками по-разному. В свете «социологических» установок О. Форш обвинялась в том, что она «имела симпатии к символизму». Другие критики упорно желали разделить изображенные писательницей дореволюционный и последующий периоды русской истории как периоды, не имеющие между собой ничего общего. Как справедливо заметила А.В. Тамарченко, «Ворон» - последний роман Форш, где она еще пытается в самой композиции воплотить связь времён» (С. 272). В этой связи оценка романа со стороны А.В. Тамарченко, Р.Д. Мессер и К. Федина была «смягчённой», что, возможно, объяснялось их личным знакомством с автором и дружескими отношениями с ней. На современном же этапе изучения произведения оно рассматривалось комплексно, либо в рамках метатекстов 20-30-х гг. в отрыве от анализа его связей с предшествующим творчеством О. Форш.

Выводы

По отражению событий жизни О. Форш роман «Символисты» является

искусстве: сб. ст. и матер. III междун. науч. конф. – Казань: ЮНИВЕРСУМ, 2011. С. 229-233.

[395] *Князева Е.П.* Гоголевское в романе О.Д. Форш «Ворон» (опыт нового осмысления) // Известия Саратовского ун-та. Серия: Филология. Журналистика. 2013. Т. 13. Вып. 4. С. 57.

[396] Там же. С.58.

своеобразным продолжением *СК*. В этом произведении была развита идейная концепция *СК*. Как «повесть о «Доме Искусств», этот роман не имел читательского успеха. «Символисты» - это последнее крупное произведение писательницы, посвящённое эпохе Серебряного века и включающее в себя проблематику символистских текстов. Своеобразной художественной матрицей для него послужила идейно-художественная концепция «Рыцаря из Нюренберга» (1908). Процесс создания романа «Символисты» продолжался с середины 1920-х г. вплоть до 1934 г. И если первое название («Символисты») было реалистически-точным (указание на конкретных героев-писателей-символистов), то второе – окончательное («Ворон») – имело обобщенно-символический характер. Рассматриваемое произведение является ещё одним доказательством продолжения работы О. Форш над своим вариантом «петербургского текста». Типичный для «петербургского текста» мотив карьеры воплощён в истории судьбы приехавшего в Петербург провинциала Тихона Рубцова. Его жизнь и смерть подчинены романтическому канону, что и было оформлено автором в отдельную вставную новеллу («Дневник Таманина»). Этот «дневник» был обрамлён изложением событий современности, герои которой – тоже писатели, но уже из другой наступившей эпохи. По мысли О. Форш, любое поколение рано или поздно обращается к постоянным константам своей культуры: в «Символистах» такую роль исполнили личность и творчество Н. Гоголя. Для старшего поколения «отцов», как заклинания, звучат стихи А. Блока и А. Пушкина. Так, например, эмигрант Таманин вновь и вновь повторяет хрестоматийные строки «И пусть над нашим смертным ложем взовьётся с криком вороньё». Для молодых героев романа (Маврика, Сани Птаховой, Критова) Серебряный век ушёл в забвение, равносильное смерти. Вспомним, что образ смерти – это центральный образ в романе *СК*. В «Символистах» же он обернулся многозначным символом – «вороном», обозначающим и ушедшую эпоху, и гений Гоголя, и память, и, по сути, всё тот же вечный атрибут «Смерти».

Итоги

Для русской литературы конец 1920-х – начало 1930-х гг. было временем переосмысления завершившейся эпохи символизма. Усвоение художественного опыта символистов происходило по-разному и на разных этапах. В романах О. Форш (*СК* и «Символисты») звучала не просто тема ностальгии по Серебряному веку. В них символизм был показан, пользуясь характеристикой Н.Ю. Грякаловой, «как литературное явление, несущее энергию «переоценки ценностей».[397]Основной конфликт в романах О. Форш был основан на столкновении двух типов культурного сознания (человек «прошлого» – «новый» человек:Сохатый – Жуканец, Лагода – Маврик и др.). Символисткое «двоемирие» символизма трансформировалось в «двувременье», и следствием этого в романах О. Форш оказалось формирование двух временных планов повествования. Её герои тщетно пытаются объединить прошлое и настоящее: вспомним попытки Сохатого «обосновать» современную литературу в контексте русской классики и Серебряного века (*СК*), усилия кружка эмигрантов сохранить основы русской культуры заграницей («Символисты») встречают неприятие и насмешки со стороны *новых людей* — детей советской эпохи.

Для подобного типа конфликта нужна была адекватная жанровая форма. Писатели, анализирующие эпоху символизма, сами были её составляющими, поэтому в их произведениях, естественно, значительное место занимает мемуарная составляющая. О. Форш понимала, что раскрыть такого типа конфликт в рамках проблематики «отцов и детей» было бы упрощённо, поэтому она пошла вслед за А. Белым. Последний, прежде всего, в одноимённой книге апеллировал к наследию Гоголя и подчёркивал его влияние на писателей Серебряного века. В этом смысле О. Форш продвигается «дальше» своего коллеги: а именно – в образе учителя Лагоды

[397]*Грякалова Н.Ю.* От символизма к авангарду. Опыт символизма и русская литература 1910-1920-х годов (Поэтика. Жизнетворчество. Историософия): автореф. дис…канд. филол. наук: 10.01.01. СПб., 1998. С. 16.

она изобразила самого А. Белого — теоретика символизма, одержимого гением классика. В её романах изображение реальных героев (особенно — писателей-символистов) необходимо автору не только для художественного «жеста»-утверждения достоверности излагаемых событий. Их произведения , созданные уже после эпохи символизма, являлись доказательством жизнеспособности и функционирования символизма в культуре страны и после переломных моментов в её истории.

О. Форш прекрасно усвоила художественные приёмы писателей-символистов. В рассматриваемых романах многое основано на поэтике этого «большого стиля»: от символических названий произведений («корабль», «ворон»), символических имён героев (Тихон Рубцов, Таманин, Сохатый и др.) до символических образов (Прекрасная Дама и др.) и самой проблематики символистских произведений. Как и символисты, в своих произведениях писательница ориентировалась на философию и эстетику этого творческого метода.

Композиции *СК* и «Символистов» связаны между собой открытыми финалами. В *СК* вестник закрытия «Дома Искусств» в практически по-гоголевски «немой сцене» возвещает о том, что он передал ДИСК Деловому клубу. В «Символистах» финал книги – это описание одинокой фигуры Лагоды, человека эпохи Серебряного века, на фоне общего «бессмысленного» коллективного веселья масс — юбилея Революции. В обоих романах главные герои – это *свидетели* истории, как и сам автор.

Итак, эти два романа О. Форш являются целостным выражением художественно-эстетических воззрений автора. В них показана объёмная картина окончания эпохи Серебряного века и жизни её представителей в новой действительности.

Заключение

Индивидуальность О. Форш как писательницы сформировалась в эпоху Серебряного века, во время кризиса позитивизма в философии, развития в России «нового религиозного сознания» и возникновения модернизма в искусстве. Как следствие, неудивительно её серьезное увлечение теософией, интерес к антропософии (Р. Штайнер), к оккультизму (Папюс). В творчестве О. Форш это проявилось:

1) В разрешении проблематики познания, в поиске Истины.

2) В воплощении темы эфирных двойников, борьбы светлой и темной сторон души и др.

3) В функционировании системы лейтмотивов, имеющих архетипическую природу («Свет», «Огонь», «Башня», «Рыцарь» и др.).

4) В усвоении эстетики и идеологии символизма (тип героя: художник-теург).

Итогом освоения О. Форш мистических учений стал ее первый роман «Рыцарь из Нюренберга». Это произведение также явилось опытом эстетической аккумуляции онтологических и гносеологических представлений, сюжетов и образов символисткой литературы. Уже в этом произведении определились темы и художественные составляющие, в дальнейшем вомногом ставшие основополагающими в творчестве писательницы. Среди них такие : 1) главный герой – художник; 2) в центре произведения находятся споры об искусстве в среде творческой интеллигенции; 3) одна из главных проблем произведения – проблема преображения действительности и др. По сути, «Рыцарь из Нюренберга» по тематике и поэтике являлся символистским произведением, но произведением вторичным, подражательным. Каждый из четырёх персонажей этого романа был носителем определённой «идеологии», а образ

главного героя был во многом списан с личности М. Врубеля. Несмотря на функционирование в указанном произведении элементов «романа с ключом», существенную роль в нем всё же сыграло усвоение писательницей (на тот момент – адептом теософии) космогонических и эсхатологических представлений, почерпнутых из эзотерической литературы. Подобного рода литература стала базой для формирования идейной концепции произведения и непосредственным источником его отдельных сюжетных мотивов. Проектируя внутреннее пространство романа, О. Форш опиралась на излюбленную романтиками, а вслед за ними и символистами, идею противостояния и, одновременно, соотнесения мечты и реальности, идеала и действительности. Само заглавие произведения было основано на соединении мифа (легенды о нюренбергском рыцаре – графе фон Эшенбахе) и реальности (жизни героя-художника). Этот художественный принцип был определяющим для рассматриваемого романа. Так, метод автора представлял собой трансформацию объекта художественного творчества: от реалии к символу, от символа к мифу.

Дальнейшее идейно-эстетическое развитие автора вело О. Форш к автономизации: от непосредственного подражания символическому искусству к использованию отдельных художественных средств символизма в своих произведениях. Так, приблизительно с 1910 г. (повесть «Дети Земли») О. Форш как писательница пошла по пути писателей-неореалистов[398]. Итогом ее развития в этом направлении стало главное произведение дореволюционного творчества автора – роман «Оглашенные». В нем основная роль отводилась реалистическому началу. Тем не менее, в этом произведении не произошло замещения внутреннего эзотерического сюжета внешним реалистическим. По сравнению с первым крупным произведением О. Форш («Рыцарь из Нюренберга»), в «Оглашенных» особенно заметно ослабление фабульных связей. «Внешний» сюжет, т.е. сюжет, основанный на конфликте героев, как бы уступил место сюжету «внутреннему»,

[398] Как известно, 1910 г. – поворотный год в становлении русского неореализма.

психологическому. Таким образом, отход Форш от символизма не был резким, а являлся органичным развитием её творческой эволюции.

Первая мировая война и события 1917–1918-х гг. положили конец эпохе Серебряного века. В революционные годы писательница вынужденно обратилась к театральным жанрам («драматического этюда», «лубка-мистерии», «драмы»), в своих пьесах продолжая соединять художественную эстетику символизма и актуальную на тот момент околореволюционную тематику. «Смерть Коперника», «Град незримый», «Равви» – это пьесы, которые «внешне» соответствовали «политическому заказу» ТЕО Наркомпроса (изображению прогрессивных, революционно настроенных исторических личностей), и были, как будто, «правильно» идеологически ориентированы. Тем не менее, в них автор продолжила развивать ключевые моменты, заложенные еще в её первом романе «Рыцарь из Нюренберга»: проблематику познания («Смерть Коперника»), духовного преображения («Град незримый»), тему поиска Истины («Равви»).

После 1917 г. писательница стала воспринимать эпоху завершившегося Серебряного века русской культуры как ее уцелевший «очевидец», свидетель и, одновременно, как её историограф. Первым результатом рефлексии О. Форш стал роман «Сумасшедший корабль». В нем эсхатологические представления, уже эстетически представленные в пьесах «Град Незримый» и «Равви», окончательно оформились и оказались символически сконцентрированы в образ-символ «сумасшедшего корабля» русской культуры Серебряного века, несущегося и гибнущего в океане мировых потрясений.

В дальнейшем, когда новая эпоха уже ярко проявила себя как антипод предшествующей, О. Форш полностью перешла на стезю исторического романиста. И в ряду своих *исторических* произведений она создала роман «Символисты», произведение об истории недавнего времени, жёстко и безвозвратно ушедшего в прошлое. Тем не менее, писательница сохранила в своём художественном арсенале изобразительные средства символизма, а

также скрытое, но чёткое идейное отрицание нового времени с его системой политических, идеологических и художественных ценностей.

Роман «Символисты» явился своеобразным итогом жанровой эволюции творчества О. Форш периода 1908–1933-х гг. Жанровое наполнение этого произведения было расширено за счет прямого включения в его состав пересказов подлинных событий (изображения реальных лиц и событий эпохи Серебряного века). Произведение было построено на принципе всё того же романтического двоемирия. Каждый из миров имел своих героев, свои законы, конфликты и свое место в системе развивающегося мироздания. Мир старый, с которым была связана эпоха канувшего Серебряного века, сменился «нашим, новым» миром. Эстетические, нравственные и политические симпатии автора связаны с миром, канувшим в Лету, однако, выступая как писатель-историограф, она зафиксировала факт его исчезновения.

Итак, основными объектами для диссертационного исследования прозаических и драматургических произведений О. Форш 1908–1933-х гг. явились тексты дореволюционного и пореволюционного периодов ее творчества, связанные между собой едиными идейно-философскими вопросами. Все рассмотренные романы и пьесы объединяет проблема поиска Истины, реализованная в сложной системе символов, прежде всего, в символе-архетипе «огня», унаследованного писательницей из её *профессионального* увлечения эзотерикой. В ее произведениях субъектом познания (или *познающим*) неизменно выступает личность творца: писателя, художника. Так было и в первом романе «Рыцарь из Нюренберга», где «огонь» приобретал (помимо основного значения – символа познания) значение выражения жизненной силы, вдыхаемой Отцом-Богом в нерадивого сына – как бы материализации метафоры – представления о художнике как о пустом сосуде. В романе «Оглашенные» значение «огня» было расширено за счёт введения в структуру произведения большего количества персонажей («героев-идеологов»), каждый из которых вносил в семантику этого символа «свой» смысл. В пьесах 1919–1921-х гг. символ «огня», на первый взгляд,

приобрел революционное значение. По сути, действо «Град Незримый» являлось мистерией о мировом переустройстве, в финале которого часть мира народа («Юдоли») сгорала в огне. Наступала современность – мир хаоса, противопоставивший себя царству Беловодья, Китежа, Нового Иерусалима. Тем не менее, в драме «Равви» (1921) автор пошла дальше и персонифицировала стихию «огня» в героине Агнии, которая, также как и героиня «Рыцаря из Нюренберга», пыталась спасти возлюбленного. При этом знаменательно, что имя героини поздней пьесы напрямую было связано с теософской символикой стихии Огня (Агни).

Рассмотренные в диссертации художественные тексты О. Форш оказались важными вехами в становлении её писательской индивидуальности. Несмотря на всё различие творческих задач, стоявших перед автором, в момент создания того или иного произведения, неизменным героем её романов оставалась личность художника: портретист Ребих («Рыцарь из Нюренберга»), группа молодых художников во главе с Меловым («Оглашенные»), коллективный герой – творческая интеллигенция Петербурга-Петрограда («Сумасшедший корабль»). От произведения к произведению как бы совершалось поступательное движение сюжета от реальности (через символ) к мифу. Неслучайно последний рассматриваемый в диссертации роман («Символисты» («Ворон»)) первоначально имел название «Бывший рыцарь из Нюренберга». Он как бы завершал большой художественный цикл, начатый автором еще в 1908 г., в эпоху Серебряного века. Тем не менее, «Ворон» («Символисты») нужно рассматривать не только как итог эстетиче*ск*ой эволюции О. Форш. Мифологические архетипы романа во многом повторяли те, что были основой первого крупного произведения Форш - «Рыцарь из Нюренберга». Но теперь вечный сюжет о спасении художника благородной девой встраивался в большую систему тем и мотивов романа «Символисты», осложнённую взглядом автора-историографа на ушедшую эпоху Серебряного века.

В диссертации роман «Ворон» («Символисты»)рассмотрен в паре с

романом «Сумасшедший корабль». Именно в этой «дилогии» «антропологический сюжет» является структурообразующим. Здесь литературная игра, рассчитанная на узнавание, являлась центральным художественным приёмом, в отличие, например, от «Рыцаря из Нюренберга», где был дан только намёк на прототипичность образа Ребиха-Врубеля. Кроме того, в дореволюционных романах О. Форш («Рыцарь из Нюренберга», «Оглашенные») конфликт был скорее романтическим (между светлой и темной сторонами души, между ложью и Истиной и др.). То есть, он носил определённый характер, локализованный в границах концептов Серебряного века. Но в «дилогии о символистах» идейно-художественная структура была определена коллизией противостояния не двух топосов, но – двух времён: эпохи России Серебряного века и нового времени большевистской России. Таким образом, романтический дуализм «дилогии» был не топографическим, а темпоральным (что свойственно другим историческим романам Форш).

В целом творчество О. Форш претерпело сложную художественную эволюцию: от подражания писателям-символистам («Рыцарь из Нюренберга») через освоение методов неореализма («Оглашенные»), обращение к формам «народного театра» («Смерть Коперника», «Град Незримый», «Равви»), к определенному виду постсимволистской прозы, в рамках которой писатель-историограф исследовала время, в котором она жила и сформировалась как творческая личность («Сумасшедший корабль», «Символисты»). После завершения эпохи Серебряного века О. Форш осознанно взяла на себя роль ее летописца и, одновременно, одного из последних хранителей памяти об этой эпохе. Как прозорливо отметил М. Пришвин в своём дневнике от 25 июля 1927 г.: «Она – обломок большой литературы»[399].

[399]*Пришвин М.М*. Дневники. 1926-1927. Книга пятая. М., 2003. С. 334.

БИБЛИОГРАФИЯ

I. Архивные источники:

1. *Белый, А.* Солнечный Град. Беседа об Интернационале 2 мая 1920 г. / А. Белый // РО ИРЛИ. – Ф. 79. – Оп. 3. – Ед. хр. 4. – 75 л.
2. *Главлит.* Указание к ж. Звезда / Главлит // ЦГАЛИ СПб. – Ф. 281. – Оп. 1. – Ед. хр. 43. – Л. 56.
3. *Минцлова, А.Р.* Письмо Вячеславу Иванову от 3 января 1908 г. / А.Р. Минцлова // РО РГБ. – Ф. 109. – Оп. 1. – Ед. хр. 30. – Л. 11.
4. *Мстиславский, Р.* Отзыв на роман О. Форш «Оглашенные» / Р. Мстиславский // РО ИРЛИ. – Ф. 732. – Оп. 1. – Ед. хр. 132. – Л. 1.
5. *Форш, О.Д.* А.В. Серов (по поводу последней выставки картин художника) / О.Д. Форш // РО ИРЛИ. – Ф. 732. – Оп. 1. – Ед. хр. 77. – 5 л.
6. *Форш, О.Д.* Актёры. Драма / О.Д. Форш // РО ИРЛИ. – Ф. 732. – Оп. 1. – Ед. хр. – 63. – 52 л.
7. *Форш, О.Д.* Буйство Любви / О.Д. Форш // РО ИРЛИ. – Ф. 732. – Оп. 1. – Ед. хр. 80. – 7 л.
8. *Форш, О.Д.* Ворон (Символисты). Роман / О.Д. Форш // РО ИРЛИ. – Ф. 732. – Оп. 1. – Ед. хр. – 15. – 55 л.
9. *Форш, О.Д.* Ворон (Символисты). Роман / О.Д. Форш // РО ИРЛИ. Ф. – 732. – Оп. 1. – Ед. хр. 16. – 108 л.
10. *Форш, О.Д.* Град Незримый. Картины 1 и 2. Фаворское действо. Мистерия-лубок / О.Д. Форш // РО ИРЛИ. – Ф. 732. – Оп. 1. – Ед. хр. 51. – 52 л. – Впервые опубл. Чистобаевым А.В. (Рус. лит. – 2015. – № 1. С. 198-206).
11. *Форш, О.Д.* Дневник 1890 / О.Д. Форш // РО ИРЛИ. – Ф. 732. – Оп. 1. – Ед. хр. 121. – 17 л.
12. *Форш, О.Д.* Дневниковая запись о конфирмации в анненкирхе на Фурштатской улице в Пб.с изложением части проповеди. От 19 дек. 1913 / О.Д. Форш // РО ИРЛИ. – Ф. 732. – Оп. 1. – Ед. хр. 1. – 3 л.
13. *Форш, О.Д.* Документы по деятельности в театральном отделе Наркомпроса / О.Д. Форш // РО ИРЛИ. – Ф. 732. – Оп. 1. – Ед. хр. 178. – Л.1.
14. *Форш, О.Д.* Запись от 6 октября 1928 г. / О.Д. Форш // РО ИМЛИ. – Ф. 137. – Оп. 1. – Ед. хр. 3. – Л. 1.
15. *Форш, О.Д.* Коперник (драматический этюд в 3-х действиях) / О.Д. Форш // РО ИРЛИ. – Ф. 732. – Оп. 1. – Ед. хр. 53. – 20 л.
16. *Форш, О.Д.* Как я пишу. Очерк / О.Д. Форш // РО ИРЛИ. – Ф. 732. – Оп. 1. – Ед. хр. 49. – 2 л.

17. *Форш, О.Д.* Оглашенные. Роман / О.Д. Форш // РО ИРЛИ. – Ф. 732. – Оп. 1. – Ед. хр. 1. – 145 л.
18. *Форш, О.Д.* О капризе и новаторстве / О.Д. Форш // РО ИРЛИ. – Ф. 732. – Оп. 1. – Ед. хр. 84. – 8 л.
19. *Форш, О.Д.* О Прекрасной Даме / О.Д. Форш // РО ИРЛИ. – Ф. 732. – Оп. 1. – Ед. хр. 87. – 31 л.
20. *Форш, О.Д.* О себе, Петрове-Водкине и читателе / О.Д. Форш // РО ИРЛИ. – Ф. 732. – Оп. 1. – Ед. хр. 82. – 6 л.
21. *Форш, О.Д.* Ответ на анкету / О.Д. Форш // РО ИМЛИ. – Ф. 137. – Оп. 3. – Ед. хр. 7. – Л. 6.
22. *Форш, О.Д.* Письмо А.Р. Минцловой от 27 октября 1907 г. / О.Д. Форш // РО РГБ. – Ф. 109. – Карт. 20. – Ед. хр. 27. – Л. 1.
23. *Форш, О.Д.* Письмо Вяч. Иванову от 16 апреля 1910 г. / О.Д. Форш // РО РГБ. – Ф. 109. – Карт. 35. – Ед. хр. 78. – Л. 2.
24. *Форш, О.Д.* Поголовщина (Марфушкин круг) / О.Д. Форш // РО ИРЛИ. – Ф. 732. – Оп. 1. – Ед. хр. 25. – 26 л.
25. *Форш О.Д.* Пропетый гербарий / О.Д. Форш // РО ИРЛИ. – Ф. 732. – Оп. 1. – Ед. хр. 79. – 32 л.
26. *Форш, О.Д.* Ракета Бессмертия. Пьеса / О.Д. Форш // РО ИРЛИ. – Ф. 732. – Оп. 1. – Ед. хр. 65. – 7 л.
27. *Форш, О.Д.* Сумасшедший корабль. Роман / О.Д. Форш // РО ИРЛИ. – Ф. 732. – Оп. 1. – Ед. хр. 3. – 123 л.
28. *Форш О.Д.* Товарищ Пфуль / О.Д. Форш // РО ИРЛИ. – Ф. 732. – Оп. 1. – Ед. хр. 37. – 44 л.
29. *Форш, О.Д.* Христиане и Христос / О.Д. Форш // РО ИРЛИ. – Ф. 732. – Оп. 1. Ед. хр. 78. – 7 л.

II. Печатные источники и исследования:

1. *А.В.* Ольга Форш. Ворон // Известия ЦИК и ВЦИК СССР. – 1934. – 14 авг. – № 188. – С. 14.
2. *Адамович, Г.В.* Литературные заметки / Г.В. Адамович // Последние новости. – 1938. – 17 нояб. – № 6444. – С. 3.
3. *Alba.* Обозрение теософической литературы / Alba // Вестник теософии. – 1908. – № 4. – С. 82.
4. *Александров, В.В.* Ворон / В.В. Александров // Красная газета (веч. вып). – 1934. – 8 авг. – № 181. – С. 11.
5. *Алексеев, М. П.* История западноевропейской литературы. Средние века и Возрождение / М.П. Алексеев. – М. : Высш. шк. Академия, 2000. – 462 с.

6. *Алёхин, Ю.В.* Осквернители праха. Интервью / Ю.В. Алёхин // Русский Дом. – 2000. – № 4. – С. 7.
7. *Альтшуллер, А.Я.* Русский театр и драматургия 1907 – 1917 годов / А.Я. Альтшуллер. – Л. : Изд-во ЛГИТМиК, 1988. – 134 с.
8. *Анкосс, Ф.* Лекарь, терапевт и провидец (Воспоминания о Папюсе) / Ф. Анкосс // Папюс. Генезис масонских символов. – М. : Энигма, 2006. – 186 с.
9. *Бабичева, Ю.В.* Метаморфозы русской исторической драмы в 10-х годах XX в. / Ю.В. Бабичева // Неординарные формы русской драмы XX столетия : межвуз. сб. науч. тр. – Вологда : Русь, 1998. – С. 112□ 128.
10. *Бартлет, Р.* Вагнер и Россия / Р. Бартлет. – Cambridge : Univ. Press, 1995. – С. 168-175.
11. *Безант, А.* Джордано Бруно – апостол теософии XVI века / А. Безант // Вестник теософии. – 1914. – № 4. – С. 9.
12. *Безант, А.* Смерть… а потом? / А. Безант. – Лондон : Теософское изд-во, 1953. – 40 с.
13. *Безант, А.* Эзотерическое христианство или малые мистерии // А. Безант. Братство религий. – М. : Амрита Русь, 2012. – 176 с.
14. *Бекетова, М.А.* Александр Блок. Биографический очерк / М.А. Бекетова. – Пг. : Алконост, 1922. – 306 с.
15. *Белокурова, С.П.* Словарь литературоведческих терминов / С.П. Белокурова. – СПб. : Паритет, 2007. – 320 с.
16. *Белый, А.* Йог / А. Белый // Сирена. – 1918. – № 2-3. – Стлб. 17-30.
17. *Белый, А.* Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. – Т. 2. / А. Белый. – М. : Искусство, 1994. – 571 с.
18. *Белый, А.* Петербург: роман в восьми главах с прологом и эпилогом / А. Белый. – Пг. : Тип. М.М. Стасюлевича, 1916. – 276 с.
19. *Белый, А.* Полное собрание стихотворений / А. Белый. – М. : Кирот, 2005. – 545 с.
20. *Белый, А.* Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере / А. Белый. – М. : Республика, 2000. – 719 с.
21. *Белый, А.* О Блоке. Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи / А. Белый / вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. А.В. Лаврова. – М. : Автограф, 1997. – 606 с.
22. *Бем, А.Л.* Исследования. Письма о литературе / А.Л. Бем / сост. Сергея Бочарова; предисл. и коммент. И. Сурат и С. Бочарова. – М. : Яз. славян. культуры, 2001. – 448 с.
23. *Берберова, Н.Н.* Курсив мой. Автобиография / Н.Н. Берберова / вступ. ст. Е. В. Витковского; коммент. В. П. Кочеткова, Г. И. Мосешвили. – М. : Согласие, 1999. – 736 с.

24. *Бёме, Я.* О Трех Божественных Принципах. Весы апологетики / Я. Бёме. – Киев : Береза, 2012. – 368 с.

25. *Блаватская, Е.П.* Об астральных двойниках, или доппельгенгерах / Е.П. Блаватская // Lucifier. – 1888. – № 4. – С. 24-27.

26. *Блаватская, Е.П.* Тайная доктрина: В 3 т. – Т. 1. Космогенезис / Е.П. Блаватская. – М. : Т-Око, 1991. – 845 с.

27. *Блаватская, Е.П.* Тайная доктрина: В 3 т. – Т. 2. Антропогенезис / Е.П. Блаватская. – М. : Т-Око, 1991. — 1008 с.

28. *Блаватская, Е.П.* Теософский словарь / Е.П. Блаватская. – М. : Сфера, 1994. – 574 с.

29. *Блаватская, Е.П.* Что есть Истина? / Е.П. Блаватская // Lucifer. – 1888. – № 6. – С. 27-37.

30. *Блок, А.А.* О театре / А.А. Блок // Золотое руно. – 1908. – № 3-4. – С. 55.

31. *Блок, А.А.* Поэзия, драмы, проза / А.А. Блок. – М. : ОЛМА Медиа Групп, 2001. – 799 с.

32. *Блок, А.А.* Статьи и рецензии для Репертуарной секции Театрального отдела // А.А. Блок. Собр. соч. : В 8 т. – Т. 6. Проза: 1918 – 1921 / под общ. ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского. – М. ; Л. : ГИХЛ, 1962. – 556 с.

33. *Блюм, В.И.* Заседание отдела / В.И. Блюм // Вестник театра. – 1919. – № 30. – С. 15.

34. *Блюм, В.И.* Рецензия на «А. Терек. «Смерть Коперника» / В.И. Блюм // Вестник театра. – 1920. – № 57. – С. 14.

35. *Богатырёв, П.Г.* Вопросы теории народного искусства / П.Г. Богатырёв. – М. : Искусство, 1971. – 543 с.

36. *Богатырёва, С.И.* Хранитель культуры / С.И. Богатырёва // Континент. – 2009. – № 142. – С. 267-325.

37. *Богомолов, Н.А.* Русская литература и оккультизм начала XX в. / Н.А. Богомолов. – М. : Нов. лит. обозрение, 1999. – 560 с.

38. *Богуцкий, К.* Изумрудная скрижаль / сост., пер. и коммент. К. Богуцкого // К. Богуцкий. Гермес Трисмегист и герметическая традиция Запада. – Киев : Ирис, 1998. – 621 с.

39. *Бондарев, Г.А.* Мистерия антропософии / Г.А. Бондарев. – М. : Философско-антропософское изд-во,1997. – 152 с.

40. *Бондарев, Г.А.* «Философия свободы» Рудольфа Штайнера как основание логики созерцающего мышления. Религия мыслящей воли. Органон современной культурной эпохи / Г.А. Бондарев. – М. : Добрая книга, 2005. – 912 с.

41. *Бонецкая, С.К.* Русская антропософия и софиология / С.К. Бонецкая // Вопр. философии. – 1995. – № 7. – С. 79-97.

42. *Велецкая, Н.Н.* О позднем этапе истории русской народной драмы / Н.Н. Велецкая // Сов. этнография. – 1963. – № 5. – С. 20-31.

43. *Вестбрук, Ф.* Дионис и дионисийская трагедия. Вячеслав Иванов: филологические и философские идеи о дионисийстве / Ф. Вестбрук. – München : Verl. Sagner, 2009. – 314 с.

44. *Владимиров, О.Н.* «По Эдгару По»: ворон и его «никогда» в русской поэзии XX-XXI веков / О.Н. Владимиров // Сюжетология и сюжетография. – 2013. – № 2. – С. 79-86.

45. *Вовк, О.В.* Энциклопедия знаков и символов / О.В. Вовк. – М. : Вече, 2007. – С. 150-154.

46. *Войтинская, О.М.* Заметки о молодом герое советской литературы / О.М. Войтинская // Октябрь. – 1933. – № 12. – С. 222.

47. *Вуд, Э.* Большой словарь санскрита и эзотерики: [Электронный ресурс] / Э. Вуд. – Режим доступа: http://prosvetlenie.org/razum/18/16.html.

48. *Гаген-Торн, Н. И.* Memoria / Н.И. Гаген-Торн / сост., предисл., послесл. и примеч. Г. Ю. Гаген-Торн. – М. : Возвращение, 1994. – 415 с.

49. *Гиппиус, З.Н.* Дмитрий Мережковский / З.Н. Гиппиус. Живые лица. Воспоминания / сост., авт. предисл. и коммент. Е. Я. Курганов, ред. В. П. Енишерлов. – Тбилиси : Мерани, 1991. – 382 с.

50. *Гиппиус, З.Н.* Стихотворения. Проза / З.Н. Гиппиус. – Л. : Худож. лит., 1991. – 672 с.

51. *Гирин, Ю.Н.* От мистерии к цирку (театр авангарда первой трети XX века) // Худож. культура : [Электронный ресурс] / Ю.Н. Гирин. – Режим доступа: http://sias.ru/publications/magazines/kultura/vypusk-3/yazyki/590.html.

52. *Горелов, А.В.* Панорама событий / А.В. Горелов // Звезда. – 1924. – № 1. – С. 143.

53. *Грачева, А.М.* От Петрушки к царю Эдипу (о теории и практике «народного театра» А.М. Ремизова) / А.М. Грачёва // Рус. лит. – 2007. – № 4. – С.70-79.

54. *Гречишкин, С.С., Лавров А.В.* Андрей Белый и Н.Ф. Фёдоров / С.С. Гречишкин, А.В. Лавров / Творчество А. А. Блока и русская культура XX века // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. – Тарту. – 1979. – № 459 – С. 147-164.

55. *Грицанов, А.А.* Эзотеризм. Энциклопедия / А.А. Грицанов. – Минск : Интерпрессервис-Книжный Дом, 2002. – 1040 с.

56. *Груздев, И.А.* Мои встречи и переписка с М. Горьким / И.А. Груздев // Звезда. – 1961. – № 1. – С. 141-142.

57. *Грякалова, Н.Ю.* От символизма к авангарду. Опыт символизма и русская литература 1910-1920-х годов (Поэтика. Жизнетворчество. Историософия): дис. … д-ра филол. наук : 10.01.01 / Грякалова Наталия Юрьевна. – СПб., 1998. – 355 с.

58. *Данько, Е.Я.* Воспоминания о Федоре Сологубе. Стихотворения / Е.Я. Данько / вступ. ст., публ., коммент. М. М. Павловой // Лица: Биографический альманах. – СПб. – 1992. – № 1. – С. 190-261.

59. *Демидов, А.А.* Пасха земная и небесная : [Электронный ресурс] / А.А. Демидов. – Режим доступа: http://www.rudolf-steiner.ru/50000061/-1.html.

60. *Демидов, А.А.* Пересоздай себя / А.А. Демидов / Штайнер Р. Драмы-мистерии. – М. : ENIGMA, 2004. – 576 с.

61. *Десницкий, В.А.* «Ворон» О. Форш (рец.) / В.А. Десницкий // Ленингр. правда. – 1934. – № 174. – С.4.

62. *Добужинский, М.В.* Воспоминания / М.В. Добужинский. – М. : Наука, 1987. – 552 с.

63. *Дубровская, О.Н.* Энциклопедия «Театр» / О.Н. Дубровская. – М. : ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2002. – 320 с.

64. *Дурылин, С.П.* Рихард Вагнер и Россия. О Вагнере и будущих путях искусства / С.П. Дурылин. – М. : Мусагет, 1913. – 68 с.

65. *Дьяченко, Г.М.* Полный церковно-славянский словарь / Г.М. Дьяченко. – М. : Издательский отдел Московского Патриархата, 1993. – 1158 с.

66. *Дымшиц, А.Л.* Звенья памяти: портреты и зарисовки / А.Л. Дымшиц. – М. : Сов. писатель, 1968. – 427 с.

67. *Евплова, Т. В.* Исторические романы О. Форш 1920-х годов: автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 / Евплова Татьяна Владимировна. – М., 1963. – 15 с.

68. *Евреинов, Н.Н.* Театр для себя: В 3 ч. – Ч.1. Теоретическая / Н.Н. Евреинов. – Пг. : Н.И. Бутковская,1915. – 208 с.

69. *Замятин, Е. И.* Блоха. Игра в 4-х действиях / Е.И. Замятин. – Л. : Мысль, 1926. – 94 с.

70. *Замятин, Е.И.* Воспоминания о Блоке / Е.И. Замятин // Русский современник. – 1924. – № 3. – С. 187-194.

71. *Замятин, Е.И.* Я боюсь: литературная критика, публицистика, воспоминания / Е.И. Замятин / сост. и коммент., подготовка текста А.Ю. Галушкина и М.Ю. Любимовой. – М. : Наследие, 1999. – 346 с.

72. *Захаров, В.Н.* Сколько будет дважды два, или неочевидность очевидного в поэтике Достоевского / В.Н. Захаров // Вопр. философии. – 2011. – № 4. – С. 109-114.

73. *Золотухина, Н.А.* Поэтика новелл Н.С. Гумилева 1907-1909 годов : [Электронный ресурс] / Н.А. Золотухина. – Режим доступа: http://gumilev.ru.

74. *Иванова, Е.И.* Блок в театральной комиссии и ТЕО Наркомпроса. Документальная хроника. Неизвестные письма и рецензии Блока / Е.И. Иванова // Александр Блок. Новые матер. и исслед. // Лит. наследство. – 1993. – Т. 92. – Кн. 5. – С. 134-222.

75. *Иванова, Е.В*. Вольная философская ассоциация (1919 – 1924) / Е.В. Иванова / подгот. Е. В. Ивановой при участии Е. Г. Местергази. – М. : Наука, 2010. – 483 с.

76. *Иванова, Е.В.* Неизвестный доклад О. Форш / Е.В. Иванова // Дантовские чтения. – М. : Наука, 1993. – С. 159-173.

77. *Иванова, Т.В.* Мои современники, какими я их знала : очерки / Т.В. Иванова. – М. : Сов. писатель, 1987 . – 575 с.

78. *Иванов, В.В*. Московские тетради / В.В. Иванов // Дружба народов. – 2001. – № 8. – С. 80-119.

79. *Иванов, В.В*. Соотношение исторической прозы и документального романа с ключом «Сумасшедший корабль» Ольги Форш и её «Современники» / В.В. Иванов. Избранные труды по семиотике и истории культуры: В 3 т. – Т. 2. Статьи о русской культуре. – М. : Яз. славян. культуры, 2000. – С. 615-625.

80. *Иванов, В.И*. Борозды и межи / В.И. Иванов. – М. : Мусагет, 1916. – 313 с.

81. *Иванов, В.И.* Зеркало искусства / В.И. Иванов // Вестник театра. – 1919. – № 4. – С. 3.

82. *Иванов, В.И.* К вопросу об организации творческих сил народного коллектива в области художественного действа / В.И. Иванов // Вестник театра. – 1919. – 14-16 мая. – № 26. – С. 4.

83. *Иванов, В.И*. Множество и личность в действе / В.И. Иванов // Вестник театра. – 1920. – 2 мая. – № 62. – С. 5.

84. *Иванов, В.И*. О Вагнере / В.И. Иванов // Вестник театра. – 1919. – 9-15 июня. – № 31-32. – С. 8-9.

85. *Иванов, В.И*. Прозрачность. Вторая книга лирики / В.И. Иванов. – М. : Скорпион, 1904. – 179 с.

86. *Иванов, В. И.* Родное и вселенское / В.И. Иванов. – М. : Республика, 1994. – С. 143-170.

87. *Иванов-Разумник, Р.В.* Письма «нераскаявшегося оптимиста»: Иванов-Разумник Р.В. – Горнфельду А.Г. / Р.В. Иванов-Разумник / публ. В.Г. Белоуса

и Ж. Шерона; предисл. и примеч. В.Г. Белоуса // Нов. лит. обозрение. – 1998. – № 31. – С. 221-243.

88. Из резолюции фракции ВКП (б) ФОСП́а // Рабочий и театр. – 1932. – № 1. – С. 5.

89. *Ильёв, С.П.* Русский символистский роман: Аспекты поэтики / С.П. Ильёв. – Киев : Лыбидь, 1991. – 168 с.

90. *Исупов, К.Г.* Космос русского самосознания. Мистерия / К.Г. Испупов // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2009. – № 1. – С. 244- 247.

91. *Камегулов, А.Д.* Прощание с темой / А.Д. Камегулов // Лит. Ленинград. – 1934. – 8 авг. – № 37. – С. 7.

92. *Карелин, Р.Н.* (Архимандрит Рафаил) . Христианство и модернизм / Р.Н. Карелин. – М. : Изд-во Московского подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1999. – 462 с.

93. *Киктев, М.С.* Предисловие к публикации «Андрей Белый. Александрийский период в освещении проблемы «Восток и Запад» / М.С. Киктев // Ариаварта. – 1998. – № 2. – С. 257-258.

94. *Клинг, О.А.* Эволюция и латентное существование символизма после Октября / О.А. Клинг // Вопр. лит. – 1999. – № 4. – С. 37-39.

95. *Книпович, Е.Ф.* Символизм и современность / Е.Ф. Книпович // Худож. лит. – 1934. – № 10. – С. 8-11.

96. *Книпович, Е.Ф.* Сопротивление материала (о романе Ольги Форш «Ворон») / Е.Ф. Книпович // Красная новь. – 1935. – № 3. – С. 229.

97. *Князева, Е.П.* Гоголевское в романе О.Д. Форш «Ворон» (опыт нового осмысления) / Е.П. Князева // Известия Саратовского ун-та. Серия: Филология. Журналистика. – 2013. – № 4. – С. 54-60.

98. *Кожинов, В.В.* Повесть / В.В. Кожинов // Словарь литературоведческих терминов. – М. : Просвещение, 1974. – С. 271-272.

99. *Козаков, М.И.* Вокруг «Причальной мачты» / М.И. Козаков // Жизнь искусства. – 1929. – № 45. – С. 12.

101. *Козлов, М.В.* А. Блок и И. Анненский (к вопросу об идейно-творческих контактах) / М.В. Козлов // Вопр. рус. лит. – Львов. – 1980. – № 1 (35). – С. 50-57.

102. *Койре, А.* Революция в астрономии: Коперник, Кеплер, Борели / А. Койре. – Париж. – 1957. – С. 225-226.

103. *Колобаева, Л.А.* Постсимволистские тенденции в поэтике позднего А. Белого (романы о Москве) / Л.А. Колобаева // Постсимволизм как явление культуры: матер. междун. науч. конф. – М. : РГГУ, 2003. – 5-7 марта. – № 4. – С. 48-53.

104. *Колядич, Т.М.* Архетипическая семантика в воспоминаниях писателей XX века. Статья первая: образ корабля / Т.М. Колядич // Античность и Христианство в литературах России и запада: матер. VII междун. конф. «Художественный текст и культура». – Владимир. – 2008. – С. 244-246.

105. *Котляр, А.Г.* Безотрадное плаванье / А.Г. Котляр // Лит. газета. – 1931. – № 68. – С. 10-14.

106. *Кудрявцев, К.Д.* Отзывы о книгах / К.Д. Кудрявцев // Вестник теософии. – 1908. – № 5-6. – С. 100.

107. *Кудряшова, Ю.И.* «Рахиль – Блаженная смерть» в стихотворении Тэффи «Иду по звёздной пустыне…» / Ю.И. Кудряшова // Вестник удмуртского ун-та. – 2010. – № 4. – С. 77-83.

108. *Кузмин, М.А.* Дневник 1908-1915 / М.А. Кузмин / подгот. текста и коммент. Н.А. Богомолова и С.В. Шумихина. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. – 860 с.

109. *Кузьмина, Л.И.* Здесь живёт и работает Ольга Форш / Л.И. Кузьмина. Записки архивиста. – СПб. : Росток, 2008. – С. 7-20.

110. *Кумминг, Е.Л.* Легендарная жизнь и достойная смерть Петрушки / Е.Л. Кумминг // Худож. слово. – 1920. – № 2. – С.16-22.

111. *Лавров А.В.* «Взвихренная Русь» Алексея Ремизова: Символистский роман-коллаж // А.М. Ремизов. Собр. соч : В 10 т. – Т.5. Взвихрённая Русь. – М. : Русская книга, 2000. – С. 544-557.

112. *Лавров, А.В.* Мемуарная трилогия и мемуарный жанр у Андрея Белого / А. Белый. На рубеже двух столетий: воспоминания: В 3 кн. – Кн. 1. – М. : Худож. лит., 1989. – С. 5-32.

113. *Лебеденко, А.Н.* На славном пути / А.Н. Лебеденко // Звезда. – 1958. – № 7. – С. 180-181.

114. *Ломоносов, А. В.* Корреспонденты В. В. Розанова: (Биобиблиографические комментарии к записям В. В. Розанова на письмах, хранящихся в НИОР РГБ) : [Электронный ресурс] / А.В. Ломоносов // Записки отдела рукописей Российской государственной библиотеки. – М., 2004. – Вып. 52. – С. 470. – Режим доступа: http://lucas-v-leyden.livejournal.com/142084.html.

115. *Лосский, Н.О.* Воспоминания / Н.О. Лосский. – München: Fink, 1968. – 334 с.

116. *Лотман, Ю.М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю.М. Лотман // Труды по знаковым системам. – Тарту. – 1984. – Т. 18. – С. 32-44.

117. *Лу, П.* Папюс. Истории из жизни : [Электронный ресурс] / П. Лу. – Режим доступа: http://teurgia.org/index.php?option=com_content&view=article&id=366:2010-05-21-12-58-16&catid=50:2010-01-14-20-38-18&Itemid=70.

118. *Луговцов, Н.П.* Творчество О. Форш / Н.П. Луговцов. – Л. : Лениздат, 1964. – 152 с.

119. *Луконин, С.П.* Мессия грядущего дня: «Сказание о граде Китежа» и споры и о русском вкладе в духовное будущее Европы / С.П. Луконин // Туризм и культурное наследие: межвуз. сб. науч. тр. – Саратов. – 2007. – Вып. № 4. – С. 83-161.

120. *Мазаев, А.И.* Искусство и большевизм / А.И. Мазаев. – М. : Ком-Книга, 2007. – 320 с.

121. *Мандельштам, О.Э.* Стихотворения. Проза. Статьи / О.Э. Мандельштам. – М. : АСТ Олимп, 1998. – 585 с.

122. *Мережковский, Д.С.* Воскресшие боги. Леонардо да Винчи / Д.С. Мережковский. – СПб. : М.В. Пирожков, 1906. – 820 с.

123. *Мессер, Р.Д.* Ольга Форш / Р.Д. Мессер. – Л. : Ленингр. газет.-журн. и кн. изд-во, 1955. – 209 с.

124. *Милашевский, В.А.* Вчера, позавчера...: воспоминания художника / В.А. Милашевский. – М. : Книга, 1989. – 400 с.

125. *Михайлов, А.И.* Николай Клюев и «Серапионовы братья» / А.И. Михайлов // Рус. лит. – 1997. – № 4. – С. 114-119.

126. *Мокульский, С.С.* Мистерия / С.С. Мокульский // Театральная энциклопедия: В 5 т. – Т. 3 : Кетчер – Нежданова. – М. : Сов. энциклопедия,1964. – С. 1184.

127. *Немировская, О.И.* Путь Ольги Форш / О.И. Немировская // Звезда. – 1930. – № 2. – С. 205-212.

128. *Нестеров, И.В.* Китежский летописец: проблема авторства, источников и времени составления : [Электронный ресурс] / И. Нестеров // Городецкие чтения. – 2004. – Режим доступа: www.opentextnn.ru//history/arkheography.

129. *Нешумова, Т.Ф.* Хранитель. Е.Я. Архипов. Письма к Д.С. Усову / Т.Ф. Нешумова // Волга. – 2009. – № 9 – 10. – С. 153-208.

130. *Николюкин, А.Н.* Литературная энциклопедия терминов и понятий / А.Н. Николюкин. – М. : Интелвак, 2001. – 1600 с.

131. *Обатнина, Е.С.* Художник и история, или как сделан «Памятник погибшим анархистам» / Е.С. Обатнина // Нов. лит. обозрение. – 2013. – № 4. – С. 198-225.

132. *Овчинникова, М.Н.* Пьесы-мистерии Е. Ю. Кузьминой-Караваевой 30 – 40-х годов как вызов времени / М.Н. Овчинникова // Полит. лингвистика. – 2012. – № 2. – С. 249-253.

133. *Окунь, С.Б.* Историзм О.Д. Форш / С.Б. Окунь // Вопр. истории. – 1968. – № 3. – С. 58-65.

134. *Осовский, О.О.* «Дом-корабль» и «дом-башня» в метапрозе О. Форш начала 1930-х годов / О.О. Осовский // Коды русской классики: «дом», «домашнее» как смысл, ценность и код: матер. междунар. науч.-практ. конф.: В 2 ч. – Ч. 1. – Самара : СНЦ РАН. – 2010. – С. 46-50.

135. *Осовский, О.О.* Узнаваемая личность как пародийный герой в «прозе для своих» (на материале метапрозы В. Каверина, К. Вагинова и О. Форш) / О.О. Осовский // Проблемы литературного пародирования: матер.междунар. науч. конф. «Поэтика пародирования: серьезное / смешное». – Самара : Изд-во Самарский ун-т. – 2011. – № 2. – С. 37-42.

136. *Осовский, О.О.* Виктор Шкловский как реальность и вымысел литературной жизни Ленинграда 1920-х гг. : на материале метапрозы В. Каверина и О. Форш / О.О. Осовский // Синтез документального и

художественного в литературе и искусстве: сб. ст. и матер. III междунар. науч. конф. – Казань : ЮНИВЕРСУМ, 2011. – С. 229-233.

137. *Павлович, Н. А*. Воспоминания об Александре Блоке / Н.А. Павлович / вступ. заметка З.Г. Минц, коммент. З.Г. Минц и И. Чернова // Блоковский сб. (1) : Тр. науч. конф., посвящ. изучению жизни и творчества А. А. Блока. – Тарту. – 1964.– С. 446-506.

138. Памятники литературы Древней Руси: XIII век / сост. Д. С. Лихачев и Л. А. Дмитриев. – М. : Худож. лит., 1981. – 185 с.

139. *Папюс*. Наука о числах / Папюс. – М. : АСТ, 1999. – 384 с.

140. *Пащенко, М.В.* Проблема «китежского текста» и «инония» Есенина / М.В. Пащенко // Вопр. лит. – 2011. – № 2. – С. 9-58.

141. *Петровский, М.Н.* Повесть / М.Н. Петровский // Словарь литературных терминов: В 2 т. – Т. 2. – С. 596-603.

142. *По, Э.А*. Избранное / Э.А. По. – М. : Гослитиздат, 1958. – 343 с.

143. *Погодина, С.Н.* Драматическая трилогия Е. Кумминга «Легендарная жизнь и достойная смерть Петрушки» / С.Н. Погодина // Худож. слово. – 1920. – № 2. – С.16-22.

144. *Подольская, И.И.* Форш О.Д. / И.И. Подольская // Бабинцев С.М., Быкова Ф.М. Русские советские писатели-прозаики. Биобиблиографический указатель: В 7 т. – Т. 5. – М., 1968. – С. 467-493.

145. *Покровский, Д.А.* Словарь церковных терминов / Д.А. Покровский. – М. : Рипол, 1995. – 777 с.

146. *Полонский, ВП*. Моя борьба на литературном фронте / В.П. Полонский. Дневник. Май 1920 – январь 1932 / подгот. текста, публ. и коммент. С. В. Шумихина // Нов. мир. – 2008. – № 2. – С.144-159.

147. *Понырко, Н.В.* Легенда о граде Китеже / Н.В. Понырко // Библиотека литературы Древней Руси / под ред. Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Понырко. – СПб. – 1997. – 526 с.

148. *Пришвин, М.М.* Дневники. 1926-1927 / М.М. Пришвин. – М. : Русская книга, 2003. – 592 с.

149. *Пришвин, М.М.* Письмо М. Горькому от 2 февраля 1927 г. / М.М. Пришвин // Переписка М. Горького с советскими писателями // Лит. наследство. – 1963.– Т. 70. – 735 с.

150. *Прокофьев, С. О.* Рудольф Штейнер и краеугольные мистерии нашего времени / С.О. Прокофьев. – Ереван : Ной, 1992. – 540 с.

151. *Разумова, А.О.* Путь формалистов к художественной прозе / А.О. Разумова // Вопр. лит. – 2004. – № 3. – С. 131-150.

152. *Рассел, Б.* История западной философии / Б. Рассел. – Новосибирск : Изд-во Новосибирского ун-та, 1992. – 400 с.

153. *Редакция журнала «Звезда».* Анонс // Звезда. – 1930. – № 2. – С. 238.

154. *Ремизов, А.М.* Царь Максимилиан / А.М. Ремизов. – Пг. : Алконост, 1920. – 128 с.

155. *Ремизов, А.М.* К звёздам. Памяти А.А. Блока // А.М. Ремизов Собр. соч : В 10 т. – Т. 5. Взвихрённая Русь. – М. : Русская книга, 2000. – 688 с.

156. *Ремизов, А.М.* Мои сны. Литературные. Сологуб // А.М. Ремизов. Собр. соч. : В 10 т. – Т.7. Ахру. – М. : Русская книга, 2002. – С. 601.

157. *Ремизов, А.М.* Письмо Н.В. Зарецкому от 7 сентября 1933 г. / А.М. Ремизов // Ceskoslovenska rusistika. – 1969. – № 4. – С. 184.

158. *Рерих, Н.К.* Сердце Азии : [Электронный ресурс] / Н.К. Рерих. – Нью-Йорк, 1929. – Режим доступа: http://magister.msk.ru/library/roerich/roerih09.htm.

159. *Рождественский, В.А.* Страницы жизни / В.А. Рождественский. – М. : Современник, 1974.– 464 с.

160. *Розанов, В.В.* Апокалипсическая секта. Хлысты и скопцы / В.В. Розанов. –СПб. : Тип. Ф. Вайсберга и П. Гершунина, 1914. – 211 с.

161. *Розанов, Ю.В.* Драматургия Алексея Ремизова и проблема стилизации в русской литературе начала XX века: автореф. дис... канд. филол. наук : 10.01.01 / Розанов Юрий Владимирович. – Вологда : Вологод. пед. ун-т., 1994. – 25 с.

162. *Роллан, Р.* Народный театр / Р. Роллан / предисл. Вяч. Иванова. – Пг. ; М. : Изд-во театрального отдела НКП, 1919. – 134 с.

163. *Рошаль, В.М.* Энциклопедия символов / В.М. Рошаль. – СПб. : Сова, 2008. – 1007 с.

164. *Рюриков, Б.С.* Куда идет корабль / Б.С. Рюриков // На лит. посту. – 1932. – № 3. С. 18-19.

165. *Серков, А. И.* История русского масонства 1845-1945 / А.И. Серков. – СПб. : Изд-во им. Н. И. Новикова, 1997. – 480 с.

166. *Скалдина, Р. А.* О. Д. Форш. Очерк творчества 20-х 30-х годов: автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 / Скалдина Раиса Александровна. – Рига : Звайгзне, 1974. – 19 с.

167. *Скобелев, Д.А.* Эстетическая рефлексия Ю.П. Анненкова: на материале художественных и публицистических произведений : автореф. дис… канд. филол. наук: 10.01.01 / Скобелев Дмитрий Андреевич. – Воронеж, 2009. – 18 с.

168. *Слонимский, М.Л.* Здесь живет и работает Ольга Форш / М. Л. Слонимский. Завтра. Проза. Воспоминания. – Л. : Сов. писатель, 1987. – С. 409-417.

169. *Смолина, К.А.* Сто великих театров мира / К.А. Смолина. – М. : Вече, 2001. – 479 с.

170. *Сологуб, Ф.К.* Стихотворения / Ф. Сологуб. – Л. : Сов. писатель,1975. – 678 с.

171. *Спивак, М.Л.* Публицистика Андрея Белого в биографическом и историко-культурном контексте (1916-1934): автор. дис….док. филол. наук: 10.01.01 // Спивак Моника Львовна. – М., 2012. – 21 с.

172. *Срезневский, В.И.* Бегунские стихи. Введение / В.И. Срезневский // матер. к истории и изучению русского сектантства и раскола / под ред. В.Д. Бонч-Бруевича. – СПб. – 1908. – № 1. – С. 228-300.

173. *Степун, Ф.А.* Вячеслав Иванов / Ф.А. Степун // Соврем. зап. – 1935. – № 62. – С. 229-246.

174. *Сугай, Л.А.* Гоголь и русский символизм: автореф. дис. … док. филол. наук: 10.01.01 / Сугай Лариса Анатольевна. – М., 2000. – 36 с.

175. *Сугай, Л.А.* Гоголь и символисты / Л.А. Сугай. – М. : Гос. акад. славян. культуры, 1999. – 376 с.

176. *Тамарченко, А.В.* Ольга Форш. Жизнь, личность, творчество / А.В. Тамарченко. – М. ; Л. : Сов. писатель, 1966. – 359 с.

177. *Тамарченко, Е.Г.* Ольга Форш в воспоминаниях современников / сост. Е.Г. Тамарченко. – Л. : Сов. писатель, 1974. – 392 с.

178. *Татулов, Г.А.* Символизм и символисты. О новом романе Ольги Форш / Г.А. Татулов // Лит. газета. – 1934. – № 56. – С. 12.

179. *Тау, А.* Жерар Анкосс и французское оккультное возрождение : [Электронный ресурс] / А. Тау. – Режим доступа: http://thelema.ru/library/zherar-ankoss-papyus.

180. *Тименчик, Р.Д.* Из Именного указателя к «Записным книжкам» Ахматовой / Р.Д. Тименчик // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: крым. ахматовский науч. сб. – Симферополь, 2010. – № 8. – С. 69-71.

181. *Тимина, С.И.* Культурный Петербург: ДИСК. 1920-е годы / С.И. Тимина. – СПб. : Logos, 2001. – 451 с.

182. *Тихонов, Н.С.* Большая душа / Н.С. Тихонов // Ольга Форш в воспоминаниях современников. – Л. : Сов. писатель, 1974. – С. 13-14.

183. *Тихонов, Н.С.* Писатель и Эпоха / Н.С. Тихонов. – М. : Сов. писатель, 1974. – 590 с.

184. *Торчинов, Е.А.* Религии мира: Опыт запредельного. Догматические религии откровения / Е.А. Торчинов. – СПб. : Центр «Петербургское Востоковедение», 1998. – 384 с.

185. *Турчина, Г.П.* Тайный дар и духовная свобода // О.Д. Форш . Летошний снег. – М. : Правда, 1990. – С. 5-14.

186. *Тульчинский, Г.Л.* Город-испытание / Г.Л. Тульчинский // Метафизика Петербурга. – СПб. : ФКИЦ Эйдос, 1993. – Вып. 1. – С. 146-157.

187. *Тюпа, В.И.* Статус художественного произведения в постсимволизме / В.И. Тюпа // Постсимволизм как явление культуры. – М. ; Тверь, 2001. – № 3. – С. 3-5.

188. *Федин, К.А.* Художественная проза ленинградских писателей / К.А. Федин // Лит. критик. – 1934. – № 9. – С. 96.

189. *Филатова, А.И.* Ольга Форш / А.И. Филатова // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: био-библ. словарь: В 3 т. / под ред. Н.Н. Скатова. – Т. 3. – М. : ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. – С. 590-592.

190. *Филиппов, Б.А.* «Дом Искусств» и «Сумасшедший корабль» / Б.А. Филиппов // О.Д. Форш Сумасшедший корабль. Повесть. – Вашингтон : МЛС, 1964. – 236 с.

191. *Форш, Б.Э.* Тримурти / Б.Э. Форш // Вестник теософии. – 1908. – № 2. – С. 60.

192. *Форш, Б.Э.* Иоанна Д'Арк / Б.Э. Форш // Вестник теософии. – 1910. – № 2. – С. 48.

193. *Форш, О.Д.* Африканский брат / О.Д. Форш // Красн. новь. – М. – 1922. – С. 94-102.

194. *Форш, О.Д.* Без сигары // О.Д. Форш. Летошний снег. – М. : Правда, 1990. – С. 515-526.

195. *Форш, О.Д.* Ворон / О.Д. Форш. – Л. : Ленгихл, 1934. – 148 с.

196. *Форш, О.Д.* Дарственная надпись И.А. Груздеву // Я.Д. Бердичевский. Библиофилы России. Из блокнота книжного старателя. Рассказ-инскрипт Ольги Форш. – М. : Любимая Россия, 2010. – С. 333.

197. *Форш, О.Д.* Дети Земли / О.Д. Форш // Рус. мысль. – 1910. – № 8. – С. 47-137.

198. *Форш, О.Д.* Дни моей жизни / О.Д. Форш // Вопр. лит. – 1959. – № 4. – С. 161-168.

199. *Форш, О.Д.* Духовик / О.Д. Форш // Тропинка. – 1912. – № 2. – С. 100-120.

200. *Форш, О.Д.* Жизнь и учение Будды / О.Д. Форш // Утро жизни. – Киев. – 1908. – № 3. – С. 34-64.

201. *Форш, О.Д.* Из переписки с Горьким / О.Д. Форш // Звезда. – 1945. – № 2. – С. 102-107.

202. *Форш, О.Д.* Интервью / О.Д. Форш // Лит. Россия. – 1924. – С. 344.

203. *Форш, О.Д.* Литераторы о себе / О.Д. Форш // Красн. новь. – 1926. – № 33. – С. 12.

204. *Форш, О.Д.* Новый Гамлет / О.Д. Форш // Наш путь. – 1918. – № 2. – С. 177-181.

205. *Форш, О.Д.* Одеты камнем. Современники / О.Д. Форш. – Л. : Худож. лит., 1983. – 432 с.

206. *Форш, О.Д.* Отрывок из поэмы, отображающей быт писателей в годы военного коммунизма / О.Д. Форш // Красн. газета (веч. вып.). – 1929. – 1 дек. – № 302. – С. 7.

207. *Форш, О.Д.* Письмо М. Горькому от 28 апреля 1923 г. / О.Д. Форш // Горький и советские писатели: неизданная переписка // Лит. наследство. – 1963. – Т. 70. – С. 582.

208. *Форш, О.Д.* Пассифлора / О.Д. Форш // Вестник теософии. – 1909. – № 1. – С. 91-95.

209. *Форш, О.Д.* Пролог (к роману «Оглашенные») / О.Д. Форш // Скифы. – 1916. – С. 120-139.

210. *Форш ,О.* Пропетый Гербарий / О.Д. Форш // Соврем. лит. – 1925. – С. 31-47.

211. *Форш, О.Д.* Равви. Пьеса в 3-х действиях / О.Д. Форш. – Берлин : Скифы, 1922. – 77 с.

212. *Форш ,О.Д.* Рыцарь из Нюренберга / О.Д. Форш – Киев : Тип. Петра Барского, 1908. – С. 21.

213. *Форш, О.Д.* Символисты / О.Д. Форш // Звезда. – 1933. – № 1 (С. 3-42); № 5 (С. 18-42); № 9 (С. 3-35); № 10 (С. 41 -63).

214. *Форш, О.Д.* Собр. соч. : В 4 т. – Т .5. Сказки, пьесы, рассказы, статьи. – М. ; Л. : Худож. лит., 1930. – 334

215. *Форш, О.Д.* Сумасшедший корабль / О.Д. Форш // Звезда. – 1930. – № 2 (С. 49-76); № 3 (С. 52-62); № 4 (С. 47-60); № 6 (С. 120-132); № 12 (С. 25-64).

216. *Форш, О.Д.* Хитрые звери / О.Д. Форш // Родник. – 1912. – № 2. – С. 135-146.

217. *Форш, О.Д.* Художники Духа / О.Д. Форш // Знамя. – 1918. – № 2. – С. 121.

218. *Фуко, М.* История безумия в Классическую эпоху / М. Фуко / пер. с франц. И.К. Стаф. – СПб. : Университетская книга, 1997. – 576 с.

219. *Ходасевич, В.Ф.* Белый коридор. Воспоминания // Вл. Ходасевич. Литературные статьи и воспоминания. – Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1954. – С. 347-373.

220. *Холл, П.* Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии / П. Холл. – М. : Эксмо, Мидгард, 2007. – 864 с.

221. *Хотиев, Г.Т.* Путём уральских казаков в Беловодьское царство : [Электронный ресурс] / Г.Т. Хотиев // Зап. Имп. Рус. геогр. общ.1865-1917. – СПб. – 1903. – Т.1. – Вып. 1-6. – С. 142-188. – Режим доступа: http://www.dissercat.com/content/istoriya-formirovaniya-tibeto-buddiiskikh-kollektsii-v-muzeyakh-sankt-peterburga.

222. *Чуковский, К.И.* Дневник. 1901 – 1969: В 2 т. – Т.1. Дневник. 1901 – 1929 / К.И. Чуковский. – М. : ОЛМА ПРЕСС, 2003. – 638 с.

223. *Чуковский, К.И.* В Доме искусств // К.И. Чуковский. Собр. соч. : В 2 т. – Т. 2. –М. : Правда, 1990. – 621 с.

224. *Шах-Эддин.* Игнацио Зулоага (Испанский художник) / Шах-Эддин // Современник. – 1914. – № 7. – С. 120.

225. *Шах-Эддин.* О новой пьесе Л. Андреева / Шах-Эддин // Современник. –1914. – № 7. – С. 255.

226. *Шагинян, М.С.* Человек и Время / М.С. Шагинян. – М. : Худож. лит.,1986. – 718 с.

227. *Шагинян, М.С.* Пьеса «Равви» / М.С. Шагинян // Жизнь Искусства. – 1922. – № 2.– С. 3.

228. *Шагинян, М.С.* Ольга Форш / М.С. Шагинян // Россия. – № 4. – 1922. – С. 28-29.

229. *Шевченко, Е.С.* Символистская теория драмы и театральные концепции начала XX Века: от мистерии к балагану / Е.С. Шевченко // Педагогика и психология. Филология и искусствоведение. – 2008. – № 2. – С. 333-340.

230. *Шкловский, В. Б.* Жили-были: воспоминания. Мемуарные записи. Повести о времени: с конца XIX в. по 1964 / В.Б. Шкловский. – М. : Сов. писатель, 1966, – 551 с.

231. *Шкловский, В.Б.* Литература. Розанов / В.Б. Шкловский. Гамбургский счёт: Статьи: Воспоминания. Эссе. – М. : Сов. писатель, 1990. – 544 с.

232. *Штейнберг, А.З.* Острый глаз Ольги Форш / А.З. Штейнберг. Литературный архипелаг. – М. : Нов. лит. обозрение, 2009. – С. 195-207.

233. *Штейнер, Р.* Опыт энциклопедического изложения духовной науки Рудольфа Штейнера: В 2 т. / Р. Штейнер / сост. Г.А. Бондарев. – М. : Ин-т общегуманитар. исслед.,1999. – 794 с.

234. *Штейнер, Р.* Философия свободы. Основные черты одного современного мировоззрения / Р. Штейнер. – Ереван : Ной, 1993. – 228 с.

235. *Эткинд, А.М.* Хлыст: Секты, литература и революция / А.М. Эткинд. – М. : Нов. лит. обозрение, 2013. – 644 с.

236. *Юденкова, Е.В*. Модификации жанра романа в русской литературе / Е.В. Юденкова // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. – 2014. – № 3. – С. 95-99.

237. *Юсфин, А.Г.* Из воспоминаний Ольги Форш. Папюс : [Электронный ресурс] / А.Г. Юсфин. Перекрёсток встреч. – Режим доступа: http://interval.narod.ru/Litarhiv.htm.

238. *Ято, К.* Письмо Ято (1911) к Christoph Schwoebel и своим друзьям. Конфиденциальная корреспонденция, не предназначенная для общественного показа (1903-1934) / К. Ято. – Берлин : Груминдерн, 1993. – 234 с.