

Алексей Холиков

## Трансформация памяти о писателе на пересечении словесного и визуального 'пространств'

The Transformation of the Memory of the Writer at the Intersection of Verbal and Visual 'Spaces'

The author refers to the first half of the twentieth century, and chooses to analyze archival sources, the 'forgotten' publications. The main objective of the work is to relate verbal and visual ranks as a 'space' of the memory of the writer. Attention is focused on the points of intersection between such forms of storing information of the past, on the one hand, an autobiography and a photo, and on the other a memoir and caricature. Theoretical and methodological basis is research on similar issues: N.I. Zhinkin, Y.N. Tynianov, Y.M. Lotman, R. Barthes, S. Sontag, etc.

Вопросы взаимодействия словесного и визуального рядов в эпоху, которую вслед за В. Бенямином принято называть эпохой 'технической воспроизводимости' искусства, сохраняют свою актуальность. Учитывая междисциплинарный характер выбранной нами темы и невозможность обозреть ее целиком, постараемся ограничить себя и сфокусировать внимание на точках пересечения между такими формами сохранения информации о прошлом, как, с одной стороны, автобиография и фотография, а с другой – мемуар и карикатура. В роли писателя, заключенного в интересующие нас пространства памяти, выступит Дмитрий Сергеевич Мережковский, хорошо известный, но никогда прежде не изучавшийся под этим углом зрения (Холиков 2011: 107 – 167).

\*\*\*

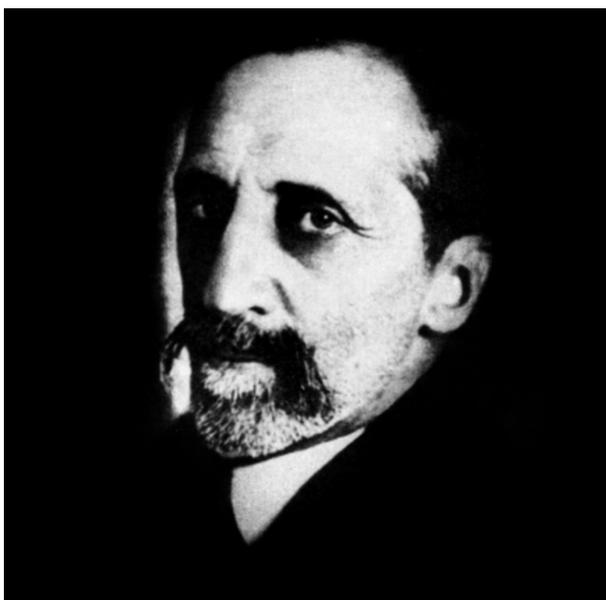
Если за опорный тезис взять утверждение В. Бенямина о том, что "история распадается на образы, а не на повествования" (цит. по: Петровская 2012: 189), то не менее полноправным носителем памяти о писателе оказывается и фотографический образ. По словам С. Сонтаг, "фотография обеспечивает бóльшую часть представлений о том, как выглядело прошлое" (Сонтаг 2013: 13). Об этом же пишет Р. Барт: "В случае Фотографии нельзя, в отличие от всех других видов имитаций, отрицать, что вещь там была. В ней имеет место наложение реальности и прошлого" (Барт 2011: 135). Как

визуальный "образ памяти" о писателе фотография приближается к документальной автобиографии сразу по нескольким признакам.

Начать с того, что между двумя этими формами (словесной и визуальной) существует функциональное родство, выражающееся в установке на достоверность, подлинность. "Фотографию, – замечает Сонтаг, – принимают как неоспоримое доказательство того, что данное событие произошло" (Сонтаг 2013: 15). "Каждый отдельный фотографический снимок, – полагает Ю.М. Лотман, – может быть под подозрением относительно точности, но фотография – синоним самой точности" (Лотман 2005: 672). "Показать факт, одновременно удостоверив зрителя в его несомненной подлинности, как в целом, так и в мельчайших деталях" (Герчук 1984: 152) – в этом пафос и стихия не только фотографии, но и автобиографии в ее нехудожественном воплощении. Важно отметить, что память в пространстве фотографии никому не принадлежит. В механистичности снимка – его коренное отличие от автобиографии и, как выразился Барт, "залог объективности" (Барт 1994: 310). Данное положение успело стать общепризнанным местом. Что же касается авторского начала в фотографии, то оно, по мнению специалистов, "даже в снимках наивысшего художественного качества нередко скрыто за объективной реальностью запечатленного мотива, так что уловить его дано лишь высокопрофессиональному глазу" (Герчук 1984: 151). Принимая во внимание

стремление фотографии быть такой же формой самовыражения художника, как живопись, Сонтаг убеждает, что “информативность и формальная красота многих фотографий были достигнуты благодаря усовершенствованию техники” (Сонтаг 2013: 164).

Действительно, приходится признать, что известные фотопортреты Мережковского анонимны (см. илл. 1, 2, 3). В лучшем случае сохранилась информация о точной или приблизительной дате съемки. Фамилия фотографа не играет для нас никакой роли. Кроме того, количество портретных снимков столь мало, что невольно закрадывается мысль о неприязни Мережковского к самому процессу фотографирования. Если это предположение верно, то стоит ли удивляться, почему писатель долгое время отвечал отказом на просьбы об автобиографии, мотивируя это тем, что “говорить о внешнем – скучно, а внутреннего передать невозможно” (см. подробно: Холиков 2012: 89). Фотографический образ, воспроизводящий лишь внешний облик, вряд ли мог импонировать Мережковскому. Писатель оставил единственную *Автобиографическую заметку* (1913), да и сохранившиеся фотопортреты по своему подобию сливаются в один.



Илл. 1 - РГАЛИ. Ф. 2505, оп. 1, ед. хр. 46, л. 13.



Илл. 2 - РГАЛИ. Ф. 327, оп. 2, ед. хр. 13, л. 2.

В связи с Мережковским речь идет о постановочных фотографиях, которые имеют наибольшее содержательное сходство с его автобиографией, ибо в обоих случаях перед нами – “правда инсценировки”. Сонтаг замечает: “Когда люди не знают, что на них смотрят, у них на лицах есть что-то такое, чего не бывает, когда им известно, что они на виду” (Сонтаг 2013: 54). Дополнением к сказанному служит признание Барта: “Так вот, как только я чувствую, что попадаю в объектив, все меняется: я конституирую себя в процессе ‘позирования’, я мгновенно фабрикую себе другое тело, заранее превращая себя в образ” (Барт 2011: 27). Итак, в постановочной фотографии образ конструируется не только фотографом. По крайней мере, не следует игнорировать активность фотографируемой личности. Как и в автобиографии, субъект и объект постановочной съемки совпадают, хоть и не до конца. Намек на эту идею неоднократно встречается в книге Барта *Camera lucida*:



Илл. 3 - РГАЛИ. Ф. 327, оп. 2, ед. хр. 13, л. 1.

Фотография превратила субъект в объект [...] всякая фотография в каком-то смысле соприродна своему референту [...] Исторически Фотография возникла как искусство Личности: ее идентичности, гражданского статуса, того, что во всех смыслах этого выражения можно назвать ее достоинством (quant-à-soi) (Барт 2011: 31-32, 134, 140).

В данном контексте из всех фотографических портретов Мережковского примечателен один (см. илл. 4). Вот как его описывает С. Поварцов:

Писатель снят в своем рабочем кабинете на фоне распятия. Рядом на круглом столе толстый, внушительного вида фолиант, в руках раскрытая книга... Нарочитая символика снимка очевидна. Камера безымянного фотографа красноречиво напоминает о специфическом характере литературно-общественной

деятельности Мережковского – проповедника неохристианства, ревнителя ‘нового религиозного сознания’. Есть в этой фотографии нечто театральное, почти оскорбительное для эстетического чувства, но документальная ценность ее бесспорна (Поварцов 1986: 160).

Оставив в стороне эстетические чувства критика, согласимся с тем, что перед нами портрет-инсценировка. И поза задумавшегося о судьбах мира мыслителя, и весь антураж, воссоздающий атмосферу домашней церкви, в полной мере отражают притязания самого Мережковского на роль идеолога “нового религиозного сознания”. Вот как об этом снимке рассуждает А. Чудаков:

Самая известная фотография Мережковского – он в своем кабинете на фоне огромного распятия. Чехов скорее бы умер, чем позволил опубликовать свой



Илл. 4 - С.А. Венгеров (ред.), *Русская литература XX века (1890 – 1910)*. В 2 книгах, Москва, 2000.

портрет, где он, скажем, запечатлен с пером в руке или на фоне антихолерной листовки, хотя придавал большое значение своей медицинской работе на холерном участке (Чудаков 1996: 62).

В завершение отметим, что обстановка, окружавшая Мережковского, воспринималась как продолжение личности писателя не только его потомками, но и современниками. В мемуарах А. Белого встречаем любопытный пассаж:

Комната в 'Славянском базаре' – в кирпично-коричневом тоне: в таком, как обертки всех книг Мережковского; мебель – коричневая; Мережковский связался с коричневым цветом – обой, пиджака, бороды и оберток томов; фон квартиры, что в доме Мурузи, – такой же; обои, и мебель, и шторы – вплоть до атмосферы, которую распространяла она; и та – коричневая; очень часто я в ней ощущал сладковатые припахи, точно корицы, подобные запахам пряных бумажек; и припах корицы мне нос щекотал; я сразу же обратил внимание на специфическую атмосферу, поздней столь известную мне; атмосфера висела, как облако дыма курительного. Куда б ни являлись они, – возникала: в Петербурге, в 'Славянском базаре', в Париже и в Суйде, где жили на даче они и где я у них был (Белый 1990: 21).

Затронем еще один пункт пересечения визуального и словесного 'пространств' памяти. Несмотря на общую уверенность в том, что "ничто написанное не в силах сравниться по достоверности с фото" (Барт 2011: 152), у фотографии, как и автобиографии, есть не только документальный потенциал. По удачному замечанию Франклина Джонса, из автобиографии о ее авторе нельзя узнать ничего плохого, кроме информации о состоянии его памяти. Фотографический образ точно так же может не только воспроизводить, но и редуцировать, исказить действительность. На примере *Автобиографической заметки*

Мережковского нам уже приходилось демонстрировать, как "умело орудуя фактами, в достоверности которых трудно усомниться, 'забывая' одни и вспоминая другие, Мережковский создает парадный автопортрет" (Холиков 2012: 98). Но если в автобиографическом тексте виновником искажений (как сознательных, так и случайных) обычно является сам автор (за исключением цензурных или редакторских вмешательств), то в случае с фотографией причина почти всегда остается за кадром. Довольно остроумно об этом сказал Ю.Н. Тынянов: "Сходство – обидно, мы обижаемся на слишком похожие фотографии. Поэтому фотография тайком деформирует материал" (Тынянов 1977: 335). Речь здесь идет о деформации позой (позицией), светом и т.д. со стороны фотографа. Позднее на это же свойство фотографии, назвав его "квазиидентичностью", обратил внимание Барт: "Странное, иначе говоря, действо: я непрестанно имитирую самого себя, и в силу этого каждый раз, когда я фотографируюсь (позволяю себя сфотографировать), меня неизменно посещает ощущение неаутентичности, временами даже поддельности, какое бывает при некоторых кошмарах" (Барт 2011: 32-33). Однако в роли "внешней силы", меняющей образ, а вместе с ним – память о прошлом, может выступать не только фотограф. В книге-альбоме *Пропавшие комиссары*, посвященной фальсификации фотографий в сталинскую эпоху, Д. Кинг наглядно продемонстрировал, что "Сталину мало было уничтожить своих политических противников физически: параллельно с физической ликвидацией искоренялись все формы их визуального бытия" (Кинг 2012: 11).

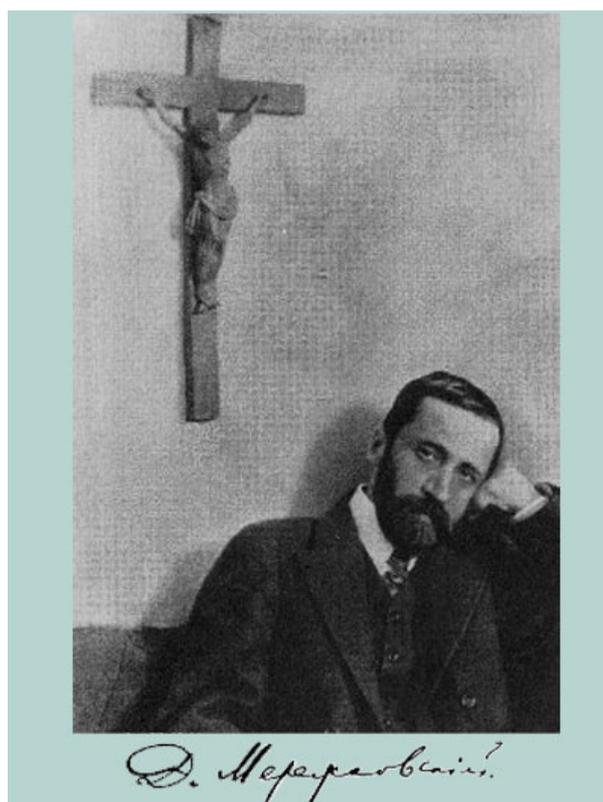
Как ни странно, Мережковский тоже стал жертвой ретуширования. Фотография с распятием, подробно рассмотренная нами, открывает первое посмертное *Собрание сочинений* писателя в четырех томах, увидевшее свет в России в 1990 году (под общей редакцией О.Н. Михайлова). Изменения коснулись не только размеров снимка (он значительно уменьшен по сравнению с оригиналом), но и содержания (см. илл. 5). С фотографии исчез

электрический звонок, располагавшийся под распятием. Между тем эта деталь привлекает к себе внимание. В мемуарах Е. Шварца приводится забавный эпизод из его встречи с К. Чуковским:

Корней Иванович, стоя у книжной полки, открывает книжку, и вдруг я слышу теноровый его хохот. Широким движением длинной своей руки подзывает он меня и показывает. К какой-то книге Мережковского приложен портрет: писатель сидит в кресле у себя в кабинете. Вправо от него на стене большое распятие, и непосредственно под крестом, касаясь его подножия, чернеет кнопка электрического звонка. – Весь Митя в этом! – восклицает Корней Иванович с нарочито громким и насмешливым смехом (цит. по: Поликовская, Биневиц 1991: 50).

Воспользовавшись терминологией Барта, сравним звонок с *punctum*'ом, то есть деталью, которая останавливает взгляд, “наносит укол”: “[...] само ее присутствие меняет режим моего чтения, что я смотрю как бы на новое фото, наделенное в моих глазах высшей ценностью” (Барт 2011: 80). На приведенном примере хорошо заметно, как визуальное пространство памяти скукоживается, подобно шагреновой коже, до размеров электрического звонка, привносящего в снимок дополнительный оттенок смысла.

Наконец, фотография (и в этом ее очередное сходство с автобиографией как документальным жанром) представляет не только индивидуально-личностный, но и культурно-исторический интерес. Согласно наблюдению Е. Петровской, “наше восприятие фотографий документально (‘подлинно’) постольку, поскольку включает в себя исторические условия, позволившие этим фотографиям когда-то состояться” (Петровская 2012: 198). Снимки Мережковского наравне с его автобиографией заключают в своем пространстве, помимо памяти о писателе, контекст времени, предоставляют (воспользуемся образным выражением



Илл. 5

Сонтаг) “опись мира”. Сюда относятся запечатленные на фотографиях особенности моды, интерьера или же – включенные в автобиографический текст подробности быта, рассказы об исторических событиях, социальных институтах тех лет.

\*\*\*

Следующая пара носителей словесной и визуальной памяти о писателе – карикатура и мемуар. К сожалению, по признанию исследователей, “карикатура как жанр искусства до сих пор не получила должного внимания со стороны историков искусства” (Шестаков 2004: 8). Тем не менее, очевидно, что по сравнению с фотографией она представляет собой наиболее трансформированный образ референта, опережая в этом качестве живописный портрет (ср. с изображениями Мережковского в работах И. Репина, Т. Гиппиус, Ю. Арцыбушева). В некотором роде карикатура информативнее, ‘нагруженнее’ фотографии (как известно, итальянский глагол *caricare* означает не только ‘преувеличивать’, но и ‘нагружать’).

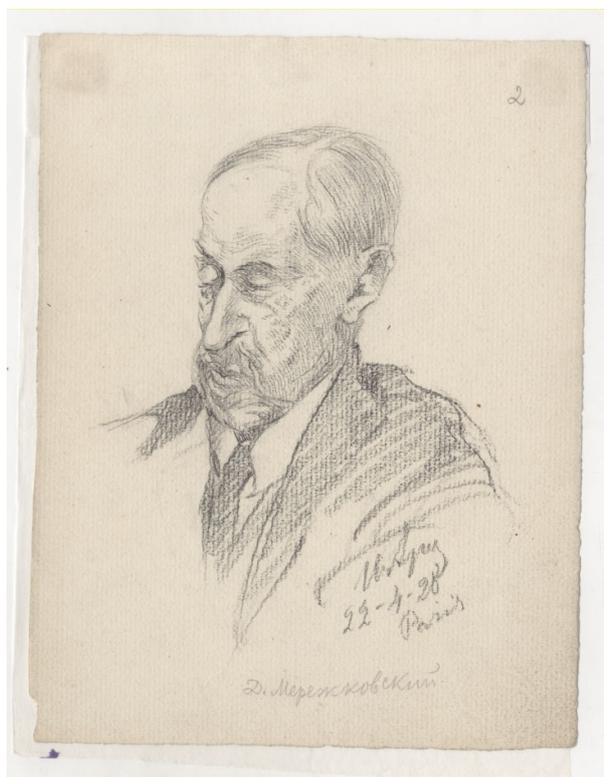


Илл. 6 - РГАЛИ. Ф. 420, оп. 4, ед. хр. 29, л. 2.

Даже будучи анонимной, карикатура 'заряжена' личностным потенциалом памяти о писателе. Она приобретает человеческое измерение в ущерб точности и документальности. "При всем том, – пишет Х. Бидstrup, – карикатуристу постоянно следует учитывать, что изображение должно походить на оригинал больше, чем даже фотография" (Бидstrup 1963: 12), и это не игра слов. Преувеличение, заострение тех или иных черт, не то же самое, что искажение действительности. Но если на фотографии деформация образа является 'побочным эффектом' от установки на точность и ею окупается, то с карикатурой дело обстоит иначе: через сознательную деформацию образа в конечном счете достигается его узнаваемость и правдоподобие. Так, не самым удачным примером карикатуры на Мережковского может служить шарж, выполненный А.М. Ремизовым (РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 4. Ед. хр. 29. Л. 2). Объект изображения узнается

только благодаря сделанной подписи (см. илл. 6). Наконец, и фотография, и карикатура по природе своей не ретроспективны. Они имеют дело с современностью. Хотя теоретически карикатуру можно обратить в прошлое (с фотографией это даже технически невозможно), требование злободневности накладывает жесткие хронологические ограничения на выбор сюжета и материала.

Между карикатурой и мемуарным текстом существует несколько точек соприкосновения. Прежде всего, данные 'пространства' памяти содержат гораздо больше возможностей для интерпретации образа, чем фотография и автобиография. При этом карикатура – сознательная фильтрация деталей, выбор наиболее характерных и укрупнение их, доходящее порой до гротеска. Рассуждая о разных портретных формах, а карикатура – одна из них, Н. Жинкин замечает, "что для портрета не все одинаково существенно в изображенном человеке, а именно кажется, что лицо и глаза на портрете – места наиболее важные, тот или другой аксессуар, деталь, фон, одежда и т.д. приобретают то большее, то меньшее значение. Искание



Илл. 7 - Рисунки работы Ю. Арцыбушева. РГАЛИ. Ф. 2388, оп. 1, ед. хр. 23, л. 1.

существенности открывает двери для интерпретации” (Жинкин 1928: 14). В мемуаре, в свою очередь, даже самом объективном, детали отсеивает память. Как отмечает К. Голль, при взгляде в далекое прошлое “трудно избежать искажений, войственных ретроспективному взгляду”



Илл. 8 - Рисунки работы Ю. Арцыбушева. РГАЛИ. Ф. 2388, оп. 1, ед. хр. 23, л. 2.

(Голль 2004: 15).

К подобным деталям, подчеркнутым как мемуаристами, так и карикатуристами, относятся глаза Мережковского (см. шарж Ре-Ми на З. Гиппиус, Д. Мережковского и Д. Философова, 1908 – 1913; рисунок Дени, 1915). А. Белый вспоминает о писателе:

В гостях маленький, постно-сухой человек с лицом как в зеленых тенях и с кругами вокруг глаз, – многим он напоминал проходимца (Белый 1990: 21).

И. Одоевцева говорит о “поразительно молодых, живых, зверино-зорких глазах на старом лице (Одоевцева 2001: 508).

Б. Зайцев, в свою очередь, характеризует глаза Мережковского как “большие” и “умные” (Зайцев 2001: 470). Другой деталью,

которая влечет за собой оценочность, являются домашние туфли писателя. Мережковский, по выражению Белого, дома “в тувельках шмякал” (Белый 1990: 21). На этой же подробности останавливается Одоевцева:

Вот он встает. Ему понадобилась в разгаре спора, для цитаты, какая-то книга, и он мелкими, бесшумными шажками идет за ней в кабинет. Да. Он совсем точь-в-точь такой. Для полного сходства не хватает только помпонов на синих войлочных туфлях. Но где в Париже найти туфли с помпонами? (Одоевцева 2001: 508).

Обоим описаниям соответствует изображение Мережковского на рисунке Ре-Ми *Салон Ее Светлости Русской литературы* (1914).

О том, что карикатура и мемуар попадают в один сопоставительный ряд, свидетельствует работа Е. Наседкиной о шаржах и пародиях на Белого:

И те, и другие (критики-пародисты и художники-карикатуристы. – А.Х.) в первую очередь обращали внимание на внешность Белого, его манеры, жестикуляцию, движения. Внешний облик Белого не был обойден впоследствии ни одним мемуаристом (Наседкина 2011: 857).

Это же можно сказать о Мережковском. Карикатурность его мемуарных портретов подтверждается множеством примеров, относящихся к разным периодам.

Внешний облик Мережковского начала 1890-х сохранился в воспоминаниях А. Бенуа:

[...] в кабинет без доклада быстрыми шагами вошел не старый, но какой-то ‘очень неказистый’, скромно, почти бедно одетый, очень ‘щуплый’ человек, поразивший меня тем, что он как-то криво держался и, хотя не хромал, все же как-то ‘кренил’ в одну сторону (Бенуа 1980: 47).

Развернутое изображение писателя в 1904 году принадлежит Белому:

[...] маленький, щупленький, как былиночка (сквознячок пробежит – унесет его), поражал он особою матовостью белого, зеленоватого иконописного лика, провалами щек, отененных огромнейшим носом и скулами, от которых сейчас же, стремительно вырывалась растительность; строгие, выпуклые, водянистые очи, прилизанные волосики лобика рисовали в нем постника, а темно-красные, чувственно вспухшие губы, посасывающие дорогую сигару, коричневый пиджачок, темно-синий, прекрасно повязанный галстук и ручки белейшие, протонченные (как у девочки), создавали опять-таки впечатление оранжереи, теплицы; оранжерейный, утонченный, маленький попик, воздвигший молеленку средь лорнеток, духов туберозы, гаванских сигар, – вот облик Д.С. того времени (Белый 1997: 135 – 136).

Сходное впечатление Мережковский производил в эмиграции.

Что-то было в нем сухое и чистое, – пишет Н. Берберова, – в его физическом облике; от него приятно пахло, какая-то телесная аккуратность и физическая легкость были ему свойственны, чувствовалось, что все вещи – от гребешка до карандаша – у него всегда чистые, и не потому, что он за ними следит, а потому, что ни к нему, ни к ним не пристают пылинки (Берберова 2001: 491).

Вспоминая о собраниях *Зеленой лампы*, А. Афиногенов в *Записках книжника* (1932) оставил более шаржированный образ Мережковского тех лет:

[...] худенький, высок, длинное лицо, пономарь чеховский, ему бы повязку от флюса на небритую седую щетину и борода еде видна, волосы редкие, дьячковские, прямые, улыбается всем хитро, елейно, говорит приторным сладостным голоском – ‘а, Андрей Петрович, я вас давно не видел, вы мне очень

нужны, очень’... и забыл, тянется к другому, к Федотову, говорит с ним<sup>1</sup>.

Наконец, в *Отрывке из парижских воспоминаний* драматической артистки В. Костровой читаем:

В ‘Тургеневском обществе’ бывало много, как они сами себя называли, ‘бывших больших людей’, и всех их объединяли как бы потухшие глаза. Что-то невыносимо жалкое сквозило в их высокомерных, напыщенных позах. Особенно этим отличались Зинаида Гиппиус и Мережковский. Она пыталась напомнить всем и каждому о своей якобы особенной возвышенной поэтической одаренности, а маленький, старенький, подпрыгивающий Мережковский, брызгая слюной, произносил устаревшие монологи – призывы к борьбе с большевиками [...]<sup>2</sup>.

В заключение этой галереи мемуарно-карикатурных портретов приведем еще два. Один принадлежит супруге писателя. Вот как Гиппиус описывает свою первую встречу с Мережковским:

[...] я увидела мою мать и рядом с ней – худенького молодого человека, небольшого роста, с каштановой бородкой. Он что-то живо говорил маме, она улыбалась (Гиппиус 2004: 24).

На фоне остальных примеров это описание выглядит довольно нейтральным, если не сказать – беспристрастно документальным (перед нами стандартный набор отличительных примет: телосложение, рост, борода). Тем неожиданнее посмотреть на то, как в 1907 году Мережковский сам, словно карикатурист, рисует автопортрет в письме О. Флоренской:

Знаете, у меня лицо ‘как у всех’ – средний русский интеллигент. Небольшой рост, черненькая

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 2172. Оп. 1. Ед. хр. 114. Л. 18.

<sup>2</sup> ОР РНБ. Ф. 1171. Ед. хр. 60. Л. 29.

бородка, лицо бледное, усталое. В глазах и манере говорить есть некоторое безумие, юродство, от которых не могу отделаться. Ложная елейность, которая и многих обманывает. Серость, 'лицерабельность' наружности (однако – 'ничего, довольно даже симпатичный – мы думали, хуже') уходит в метафизическую глубину существа ('серый черт'). Тончайший налет 'транскомизма' на всей наружности (цит. по: Шутова 2008: 147).

Карикатурность мемуарных портретов Мережковского подкрепляется обилием литературных пародий на него. Таким образом, словесное и визуальное 'пространства' снова пересекаются. Прежде всего, речь идет о прямых пародиях, к которым примыкают эпиграммы. Прочитываем наиболее яркие из них. К 1904 году относятся сатирические строки С. Соловьева:

Мережковскому отдыха нет:  
С Зинаидой трепещут, как листики.  
Зимней ночью, в доме Марконет,  
Собрались христианские мистики.  
'Сердце подыдем горе!  
Адское пламя, потухни!  
Марья стучала: пюре  
Стряпала в кухне.  
Черти подымали злее и злее вой,  
Но, жены Блока испугавшись, Любы,  
Урожденной Менделеевой,  
Улетели в трубы.  
В прах распростерты враги:  
Кончилась мистика.  
Блок закричал: 'Сапоги,  
Марья, почисти-ка!'<sup>3</sup>

В своем *Козловаке* Соловьев высмеял Мережковских еще резче:

Святая дева с ликом б...  
Бела, как сказочный Пегас,  
К церковной шествует ограде  
И в новый храм приводит нас.

Хитра, как грек, и зла, как турка,  
Ведет нас к Вечному Отцу,

<sup>3</sup> РГАЛИ. Ф. 55. Оп. 1. Ед. хр. 406. Л. 58. См. с небольшими изменениями в кн.: Орлов 1980: 164.

И градом сыплет штукатурка  
По Зинаидину лицу.

В архиереской ставши митре  
И пономарском стихаре,

Законный муж ее Димитрий  
Приносит жертву в алтаре (цит. по:  
Орлов 1980: 164).

Важными вехами в *Биографии декадента*, написанной в 1907 году, по мнению В. Короленко, является то, что "Гиппиус он звал – папашей, / Мережковского – мамашей, / Бабушкой он звал Бальмонта, / Род свой вел от мастодонта" (цит. по: Кушлина 1993: 43).

В 1909 году опубликованы два сатирических текста в адрес Мережковского. Первый – из числа 'заблаговременных эпитафий':

Покойный был писателем –  
И твердо к вере шел;  
Но стал богоискателем –  
И с чортом дружбу свел (Дельта  
1909: 4).

Второй – типичная эпиграмма:

Когда бы разума он слушал, –  
Он был бы истинно велик.  
Но... Мережковского вдруг скушал  
Его же собственный язык!  
Начав писательство с любовью,  
Он глупо в сторону шагнул,  
И, отдаваясь пустословью,  
В софизмах ярких потонул!.. (Некто  
в черном 1909: 4)

Перу Э. Голлербаха принадлежит эпиграмма на Мережковского 1910-х годов:

Талант сухой, заледенелый,  
Но пронизательный пророк.  
Рукой привычной и умелой  
Сплетает вереницы строк<sup>4</sup>.

А. Финкель в пародии на А. Белого из сборника *Парнас дыбом* (1925) пишет:

И Мережковский, русский йог,  
был воплощеньем Доротеи:  
...ты знаешь, этот пруд заглох

<sup>4</sup> НИОР РГБ. Ф. 453. К. 1. Ед. хр. 12. Л. 2. См. также: Голлербах 1918.

и поросли травой аллеи (цит. по: Наседкина 2011: 879).

Сонет-характеристику Мережковский (1934) оставил И. Северянин:

Судьба Европы – страшная судьба,  
И суждена ей участь Атлантиды.  
Ах, это все не эфемериды,  
И что – скептическая похвальба?

Мир не спасут ни книги, ни хлеба.  
Все мантии имеют, как хламиды.  
Предрешиено. Мертвящие флюиды  
От мудрствующего исходят лба.

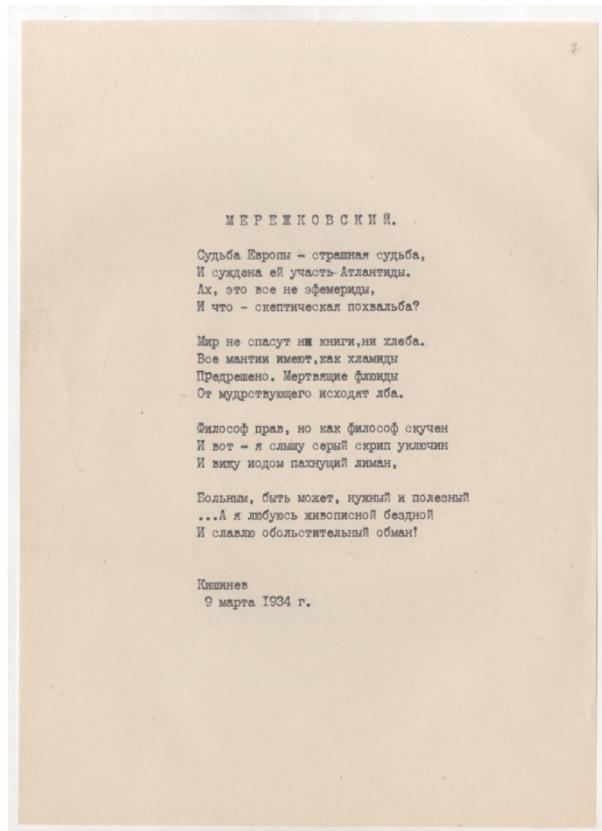
Философ прав, но как философ  
скучен.  
И вот – я слышу серый скрип  
уключин  
И вижу йодом пахнувший лиман,

Большим, быть может, нужный и  
полезный.  
...А я люблю живописной бездной  
И славлю обольстительный обман!<sup>5</sup>

В завершение этого перечня – выдержка из *Сатирических очерков из истории русской литературы* (1939) А. Арго:

Вот Мережковский, состроив мину  
Святого Данта из адских мест,  
Усердно множит Плюсы на Минус,  
Христа на Чорта, Рога на Крест  
(Арго 1939: 53).

Ко второй группе, условно говоря, пародийных текстов принадлежат художественные произведения, герои которых могли быть списаны с Мережковского. А. Бойчук причисляет к их числу ‘лучезарного старца’ в *Кубке метелей* (1908) А. Белого<sup>6</sup>, М. Михайлова – Глеба в *Золотых крестах* (1908)<sup>7</sup> И. Новикова и Кристлибова из романа того же автора



Илл. 9 - Машинопись сонета-характеристики И. Северянина Мережковский (1934). РГАЛИ. Ф. 1152, оп. 2, ед. хр. 6, л. 7.

*Между двух зорь* (1915)<sup>8</sup>, Н. Дворцова – ‘светлого иностранца’ в замысле романа *Начало века* и *Заворошке* М. Пришвина. Во всех приведенных примерах словесная пародия или сатира связаны не столько с внешним обликом<sup>9</sup>, сколько с личностными качествами писателя, биографическими фактами, образующими подтекст и нуждающимися в вербализации. Эта особенность, как ни странно, снова возвращает нас к карикатуре.

Дело в том, что за внешними проявлениями в удачной карикатуре, как и в мемуаре, скрываются поведенческие особенности изображаемого лица. Карикатурист и мемуарист в большинстве случаев

5 Цит. по: РГАЛИ. Ф. 1152. Оп. 2. Ед. хр. 6. Л. 7. См. также: Северянин 1934.

6 См.: Бойчук 1995: 16 – 30.

7 А. Закржевский назвал это произведение “полуроманом – полуфотографией”, где типы “неохристиан” “по-видимому ‘списаны’ автором с натуры” (Закржевский 1913: 382 – 383).

8 Предположение, высказанное в устной беседе со мной. См. также: Михайлова 2004: 16. В то же время, по мнению некоторых интерпретаторов, Мережковский угадывался в докторе Палицыне (Грачева 1999: 339).

9 Хотя есть и такие примеры. Ср.: “Лицо у Глеба тонкое и изящное по-прежнему, только еще немного сделалось строже; мягким мазком вдоль обеих щек, оттеняя их матовость, легли две полоски волос, борода небольшая, чуть-чуть с изгибом туда и сюда, каштановая [...]” (Новиков 2004: 38).

представляют знакомую им личность в действии. Вот почему карикатура, будучи визуальным 'пространством' памяти о писателе, в отличие от фотографии или художественного портрета, не самодостаточна. По наблюдению Н. Жинкина, карикатура – это “‘басня’, которая требует особого предварительного знания на основе особого словесного толкования” (Жинкин 1928: 38). Следовательно, читаем далее, “надо знать не только характер человека, но и какой случай с ним приключился, чтобы дать и понять карикатуру” (Жинкин 1928: 39). Таким образом, “карикатура мысленно или буквально требует текста, им определяется и поэтому является несамостоятельной, но, в противоположность иллюстрации, этот текст обычно параболически подразумевается и предполагается в известной мере общеизвестным и сравнительно простым” (Жинкин 1928: 39). Сонтаг, будто развивая мысль Жинкина, писала:

[...] действительно, слова говорят громче картинок. Подписи одерживают верх над свидетельствами наших глаз; но никакая подпись не может навсегда ограничить или закрепить смысл изображения (Сонтаг 2013: 146).

В том же ключе, имея в виду юмористические рисунки и комиксы, высказывался Барт:

Словесный текст и изображение находятся здесь в комплементарных отношениях; и текст, и изображение оказываются в данном случае фрагментами более крупной синтагмы, так что единство сообщения достигается на некоем высшем уровне – на уровне сюжета, рассказываемой истории, диегесиса (вот, кстати, почему диегесис следует рассматривать в качестве самостоятельной системы) (Барт 1994: 307)<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Удачным примером того, как мемуарные рассказы дополняются художественными карикатурами, могут служить издания: Игин 1966; Игин 1968.

В случае с Мережковским можно уверенно говорить о двух ‘баснях’, положенных в основу ряда карикатур и развернутых мемуаристами.

Первую следовало бы озаглавить *Талантливый оратор, или Неистовый пророк*. Сохранился рисунок<sup>11</sup>, на котором Мережковский изображен в позе лектора, с вдохновенно откинутой головой и как бы указывающей путь рукой. Вспоминая о первой встрече с писателем, Бенуа отмечает:

Меня поразил при этом какой-то оттенок прозелитизма, который звучал в его словах. Он чему-то как будто учил, к чему-то взывал, что-то тоном негодующего пророка *громил!* (Бенуа 1980: 47)

“Он, – пишет Б. Погорелова, – маленького роста, с узкой впалой грудью, в допотопном сюртуке. Черные, глубоко посаженные глаза горели тревожным огнем библейского пророка. Это сходство подчеркивалось полуседой, вольно растущей бородой и тем легким взвизгиваньем, с которым переливались слова, когда Д.С. раздражался” (Погорелова 2006: 354)<sup>12</sup>. В то же самое время Мережковский с успехом выступал перед публикой. В авторском исполнении его тексты приобретали особенное звучание. Известно, что 8 ноября 1907 года А. Карташев зачитал в Религиозно-философском обществе доклад Мережковского *О Церкви грядущего* (его содержание вошло в статью *Меч*), а 10 ноября газета *Речь* сообщала, что ввиду отсутствия Мережковского “прения не имели того интереса, какого заслуживали” (цит. по: Ермичев 2007: 24)<sup>13</sup>. Писатель еще в юности приобрел славу успешного оратора. Впоследствии он всю жизнь умело использовал этот талант, не только увлекая, но и завлекая собственными речами даже

<sup>11</sup> См.: Фокин, Князева 2007: 281.

<sup>12</sup> Ср. с характеристикой статьи Кристлилова, вероятным прототипом которого также был Мережковский: “Было в статье много и странного. Станным был оптимизм, местами и тон, как бы прорицающий” (Новиков 1917: 298).

<sup>13</sup> См. также заметку: *Старое и новое. ‘Церковь грядущего’ – доклад Д.С. Мережковского*, «Русь», 1907, приложение к № 303.

самых искушенных слушателей. В числе 'покоренных' оказался строгий ко всем и каждому поэт и литературный критик Г. Адамович:

[...] эстрада, звонок председателя, скучающие дамы в первом ряду, нервничающий 'предыдущий оратор', которому, как водится, не дали хорошенько высказаться, а Мережковский, будто на очередном Вселенском соборе, ораторствует о таких вещах, о которых надо и можно думать, но как-то неудобно устраивать дебаты. Оратор, еще раз скажу, он был такой, какого за всю жизнь слышать мне не приходилось: доклады, заранее приготовленные, читал он скучновато, но порой, под конец вечера, когда его, бывало, раззадорят или взволнуют, говорил так, что, казалось, остается простым смертным только 'внимать арфе серафима' (Адамович 2002: 59).

"Личное обаяние, – свидетельствует М. Алданов, – то, что французы называют *charme*-ом, у него вообще было очень велико, по крайней мере в лучшие его минуты. Это было связано с огромной его культурой и с его редким ораторским талантом. Порою казалось, что он говорит еще лучше, чем пишет" (Алданов 2001: 407). Другой образ рисует в своих воспоминаниях М. Цетлин:

[...] небольшая, душная аудитория. Кто-то напал на одну из любимых идей Дмитрия Сергеевича и он возражает. Как выпрямилась его фигура. Как звонок голос. Как сильна и обаятельна мысль и речь, как блестят совсем молодые глаза! Он был одним из лучших ораторов-мыслителей, и силу мысли, высокое напряжение духа он сохранил до глубокой старости (Цетлин 2001: 415 – 416).

"Сколько раз мне, – признается Н. Берберова, – как когда-то Блоку, хотелось поцеловать Д.С. руку, когда я слушала его, говорящего с эстрады, собственно всегда на одну и ту же тему, но трогающего, задающего десятки вопросов, и как-то

особенно тревожно, экзистенциально ищущего ответов, конечно никогда их не находя" (Берберова 2001: 494)<sup>14</sup>.

Вторая 'басня' о Мережковском могла бы носить заглавие *Высокомерный писатель, или Далекий от жизни человек, черпающий вдохновение в книгах*. Удачный пример карикатуры – Мережковский, одиноко парящий в облаках на воздушном шаре *Фантазия*. На корзине – лира и череп. В руках – открытый мешок с надписью "Балласт" (другой такой же – под боком), из которого писатель сосредоточенно высыпает вниз нечто, напоминающее песок<sup>15</sup>. По воспоминаниям Погореловой, Мережковский держался "с неоспоримым чувством превосходства и сыпал цитатами то из Библии, то из языческих философов" (Погорелова 2006: 354). Не исключено, что на фоне упомянутой карикатуры глагол "сыпал" может быть воспринят буквально. Зайцев, в свою очередь, уверял:

Слабость Мережковского была – его высокомерие и брезгливость (то же у Гиппиус). Конечно, они не кричали – вперед, на бой, в борьбу со тьмой – были много сложнее и труднее, но и обращенности к 'малым сим', какого-либо привета, душевной теплоты и света в них очень уж было мало. Они и неслись в некоем, почти безвоздушном пространстве, не совсем человеческом. Это не уменьшает, однако, высоты их идейности (Зайцев 2001: 473).

14 Ср. с впечатлением, которое в романе И. Новикова произвела лекция *Вопросы жизни и вопросы любви* одного из героев, напоминающего Мережковского: "Еще через минуту на эстраду вышел приехавший гость: Кристлибов, Александр Александрович. Остановившись у кафедры, прилично обтянутой серым сукном, он, выждав долгую паузу, пока все замолкли, и обведя взором зал (минута, когда уже предрешаются отношения между лектором и аудиторией), начал спокойно и громко, с обычной ласковостью в тоне голоса, лирическое вступление к публике. Через сорок пять минут (у Кристлибова срок его речи был точно рассчитан) он сходил с той же эстрады под оживленный и настойчивый шум рукоплесканий: лекция была неожиданна, местами парадоксальна, но давала целую массу тем для перекрестных суждений, не замедливших и загореться сразу во многих местах, а это и есть настоящий успех" (Новиков 1917: 143).

15 См.: Фокин, Князева 2007: 283.

Упреками Мережковского в мертвенном схематизме, незнании жизни и неумении ее изобразить пестрят критические статьи А. Белого, Н. Бердяева, И. Ильина, К. Чуковского и др.<sup>16</sup> В мемуарной литературе подобных свидетельств меньше. Одно из самых запоминающихся оставил Зайцев:

Вхожу в комнату Ремизовых – комната большая, большое кресло, в нем маленький худенький человек, темноволосый, с большими умными глазами, глубоко засел. А на коленях у него ребенок, девочка, едва не грудная, он довольно ласково покачивает ее на своей тощей интеллигентской ножке, чуть ли не мурлыкает над ней. Картина! Мережковский и колыбельная песенка. Верно, раз за всю жизнь с ним такое произошло. (Только недоставало, чтобы он пеленки Наташе менял.) (Зайцев 2001: 470).

Здесь вряд ли стоит подробно останавливаться на том, что Мережковский – человек книжной культуры. На большинстве карикатур, рисунков и фотографий он представлен в окружении книг. Его связь с ‘чужим’ словом была настолько сильна, что писателя прозвали не иначе как “тайновидцем книжных цитат” (Минский 1909: 207) или же “полководцем цитат” (Терапиано 2001: 437). Этой критической традиции отдали дань не только современники Мережковского, но и академические исследователи нашего времени: о “вторичности” и “книжном происхождении” творчества, “пониженном чувстве жизни” не так давно говорили А. Лавров и Е. Толстая. На этом же тезисе зиждется исходное для новой монографии Е. Андрущенко предположение, будто Мережковский избегает столкновения с “сырой познавательно-этической жизненной стихией”, и, следовательно, “источником его вдохновения была не

действительность, не живые люди с их страданиями, слабостями, поступками, а то, как все это пересоздано творческим воображением другого художника” (Андрущенко 2012: 6-7, 129). Образно эта идея воплощена с помощью иллюстрации на титульном листе, где от известной фотографии, представляющей писателя на фоне книжного шкафа, остается безликий силуэт и стена книг.

\*\*\*

Мы сознательно акцентировали внимание на том, в каких отношениях постановочная фотография тяготеет к документальной автобиографии, затронув аспекты функционирования, индивидуальной и культурно-исторической ценности, деформации материала; в то же время – остановились на личностном потенциале памяти и возможностях для интерпретации образа, заложенных в карикатуре и мемуарном очерке (в данном случае специфику взаимодействия словесного и визуального рядов помогло выявить привлечение литературных пародий). Однако, открытым остается вопрос о том, какие фрагменты памяти о писателе не переводятся на визуальный язык. Иначе говоря, существует ли измерение, где визуальное и словесное пространства не пересекаются. Но это, как принято писать в подобных ситуациях, тема для дальнейшего исследования.

<sup>16</sup> Ср. с высказыванием в адрес новиковского героя, списанного, судя по всему, с Мережковского: “Глеб! А не слишком ли строг, не очень ли только кристаллен твой новый храм? Есть ли место в том храме художнику, жизни, цветам? Или, по схеме строителя, им так же мало уделено места, как и в былом разрушенном храме?” (Новиков 2004: 37 – 38).

## Библиография

- Адамович 2002: Г.В. Адамович, *Одиночество и свобода*, Алетейя, Санкт-Петербург, 2002.
- Алданов 2001: М.А. Алданов, Д.С. Мережковский. Некролог // А. Николюкин (ред.), Д.С. Мережковский: *Pro et contra*, РХГИ, Санкт-Петербург, 2001, с. 402-407.
- Андрущенко 2012: Е.А. Андрущенко, *Властелин 'чужого': текстология и проблемы поэтики Д.С. Мережковского*, Водолей, Москва, 2012.
- Арго 1939: А.М. Арго, *Сатирические очерки из истории русской литературы в четырех частях*, ГИЗ, Москва, 1939.
- Барт 1994: Р. Барт, *Риторика образа* // Р. Барт, *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*, Прогресс, Москва, 1994, с. 297-318.
- Барт 2011: Р. Барт, *Camera lucida. Комментарий к фотографии*, Ад Маргинем Пресс, Москва, 2011.
- Белый 1990: А. Белый, *Начало века. Воспоминания*: В 3 книгах, кн. 2, Художественная литература, Москва, 1990.
- Белый 1997: А. Белый, *О Блоке*, Автограф, Москва, 1997.
- Бенуа 1980: А. Бенуа, *Мои воспоминания*: В 2 томах, т. 2, Наука, Москва, 1980.
- Берберова 2001: Н. Берберова, *Курсив мой <фрагмент>* // А. Николюкин (ред.), Д.С. Мережковский: *Pro et contra*, РХГИ, Санкт-Петербург, 2001, с. 490-498.
- Бидstrup 1963: Х. Бидstrup, [Вступительное слово] // *Бидstrup смеется. Бидstrup высмеивает*, Латвийское государственное издательство, Рига, 1963, с. 11-17.
- Бойчук 1995: А.Г. Бойчук, 'Лучезарный старец': 'слой' Мережковского в Кубке метелей А. Белого, «Известия РАН. Серия литературы и языка», 1995, т. 54, № 2, с. 16-30.
- Герчук 1984: Ю. Герчук, *Художественная структура книги*, Книга, Москва, 1984.
- Гиппиус 2004: З. Гиппиус, *Дмитрий Мережковский* // З. Гиппиус, *Ничего не боюсь*, Вагриус, Москва, 2004, с. 13-238.
- Голлербах 1918: [Э. Голлербах], *Портреты современных писателей*, «Вешние воды», 1918, т. 31/32.
- Голль 2004: К. Голль, *Никому не прощу. Воспоминания*, Лимбус Пресс, Санкт-Петербург, 2004.
- Грачева 1999: А.М. Грачева, *Новиков Иван Алексеевич* // П. Николаев (гл. ред.), *Русские писатели. 1800 – 1917. Биографический словарь*, т. 4, Большая Российская энциклопедия, Москва, 1999, с. 338-340.
- Дельта 1909: Борис Дельта, *Заблаговременные эпитафии великим современникам*, «Новая Русь», 1909, № 68, с. 4.
- Ермичев 2007: А.А. Ермичев, *Религиозно-философское общество в Петербурге (1907 – 1917): Хроника заседаний*, Изд-во С.-Петербургского университета, Санкт-Петербург, 2007.
- Жинкин 1928: Н.И. Жинкин, *Портретные формы* // *Искусство портрета*, ГАХН, Москва, 1928, с. 7-52.
- Зайцев 2001: Б. Зайцев, *Памяти Мережковского. 100 лет* // А. Николюкин (ред.), Д.С. Мережковский: *Pro et contra*, РХГИ, Санкт-Петербург, 2001, с. 469-477.
- Закржевский 1913: А. Закржевский, *Религия. Психологические параллели*, Издание журнала «Искусство», [Киев], 1913.
- Игин 1966: И.И. Игин, *О людях, которых я рисовал*, Советская Россия, Москва, 1966.
- Игин 1968: И. Игин, *Улыбка Светлова*, Советский художник, Ленинград, 1968.
- Кинг 2012: Д. Кинг, *Пропавшие комиссары. Фальсификация фотографий и произведений искусства в сталинскую эпоху*, Контакт-культура, Москва, 2012.
- Кушлина 1993: О.Б. Кушлина (сост.), *Русская литература XX века в зеркале пародии*, Высшая школа, Москва, 1993.
- Лотман 2005: Ю.М. Лотман, *О языке мультипликационных фильмов* // Ю.М. Лотман, *Об искусстве*, Искусство-СПБ, Санкт-Петербург, 2005, с. 671-674.

Минский 1909: Н. Минский, *На общественные темы*, Тип. Т-ва «Общественная польза», Санкт-Петербург, 1909.

Михайлова 2004: М.В. Михайлова, *Слова прощенья и любви от Алексея Христофорова* // И.А. Новиков, *Золотые кресты: Роман. Повести и рассказы*, Мценская городская библиотека им. И.А. Новикова, Мценск, 2004, с. 3-22.

Наседкина 2011: Е.В. Наседкина, *Андрей Белый в шаржах и пародиях* // М. Спивак, К. Ичин (ред.), *Миры Андрея Белого*, Филол. фак-т Белградского ун-та, Белград; Гос. музей А.С. Пушкина, Мемориальная квартира Андрея Белого, Москва, 2011, с. 857-880.

Некто в черном 1909: Некто в черном, *Наши маститые (по А. Серафимовичу)*, «Раннее утро», 1909, № 91, с. 4.

Новиков 2004: И.А. Новиков, *Золотые кресты: Роман. Повести и рассказы*, Мценская городская библиотека им. И.А. Новикова, Мценск, 2004.

Новиков 1917: И. Новиков, *Между двух зорь (Дом Орембовских)*, Северные дни, Москва, 1917.

Одоевцева 2001: И. Одоевцева, *На берегах Сены <фрагмент>* // А. Николюкин (ред.), *Д.С. Мережковский: Pro et contra*, РХГИ, Санкт-Петербург, 2001, с. 504-538.

Орлов 1980: Вл. Орлов, *Гамаюн: Жизнь Александра Блока*, Советский писатель, Ленинград, 1980.

Петровская 2012: Е. Петровская, *Материя и память в фотографии (Новая документальность Б. Михайлова)*, «НЛО», 2012, № 117, с. 186-203.

Поварцов 1986: С. Поварцов, *Траектория падения (о литературно-эстетических концепциях Д. Мережковского)*, «Вопросы литературы», 1986, № 11, с. 153-191.

Погорелова 2006: Б. Погорелова, *Валерий Брюсов и его окружение* // *Московский Парнас: Кружки, салоны, журфиксы Серебряного века (1890 – 1922)*, Интелвак, Москва, 2006, с. 338-350.

Поликовская, Биневич 1991: Л.В. Поликовская, Е.М. Биневич (сост.), *Житие сказочника. Евгений Шварц. Из автобиографической прозы. Письма. О Евгении Шварце*, Книжная палата, Москва, 1991.

Северянин 1934: И. Северянин, *Медальоны*, Издание автора, Белград, 1934.

Сонтаг 2013: С. Сонтаг, *О фотографии*, Ад Маргинем, Москва, 2013.

Терапиано 2001: Ю. Терапиано, *Дмитрий Мережковский: взгляд в прошлое* // А. Николюкин (ред.), *Д.С. Мережковский: Pro et contra*, РХГИ, Санкт-Петербург, 2001, с. 432-436.

Тынянов 1977: Ю.Н. Тынянов, *Об основах кино* // Ю.Н. Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино*, Наука, Москва, 1977, с. 326-345.

Фокин, Князева 2007: П. Фокин, С. Князева, *Серебряный век. Портретная галерея культурных героев рубежа XIX – XX веков: В 3 томах, т. 2*, Амфора, Санкт-Петербург, 2007.

Холиков 2011: А. Холиков, *Основные научные работы о Д.С. Мережковском: материалы к библиографии*, «Вестник ПСТГУ III: Филология», 2011, вып. 2 (24), с. 107-167.

Холиков 2012: А. Холиков, *Автобиографическая заметка Д.С. Мережковского как механизм самозапечатления в культурной памяти*, «Autobiografija», 2012, № 1, pp. 89-100.

Цетлин 2001: Мих. Цетлин, *Д.С. Мережковский (1865-1941)* // А. Николюкин (ред.), *Д.С. Мережковский: Pro et contra*, РХГИ, Санкт-Петербург, 2001, с. 408-416.

Чудаков 1996: А.П. Чудаков, *Чехов и Мережковский: два типа художественно-философского сознания* // А.П. Чудаков (отв. ред.), *Чеховиана: Чехов и 'серебряный век'*, Наука, Москва, 1996, с. 50-67.

Шестаков 2004: В.П. Шестаков, *Гиллрей и другие... Золотой век английской карикатуры*, РГГУ, Москва, 2004.

Шутова 2008: Т. Шутова, *'Нечаянная радость': Письма Д.С. Мережковского* О.А. Флоренской, «Новый журнал», 2008, № 253, с. 140-160.