

Inna Panek
Uniwersytet im. Masaryka
w Brnie (Czechy)

Зинаида Гиппиус и творчество Льва Бакста

Искусство рубежа веков репрезентировано особенными, столь характерными времени чертами, а именно – Игрой и Фантастикой, которые косвенно подводят к Театру, где эти качества узаконены и необходимы, где стилизация (играющая значительную роль в творчестве мирискусников) и воссоздание забытых эпох объективно обоснованы. Кажется, что именно в театре, где гармонично сосуществуют многие направления и стили, можно достичь „тонального единства” и „синтеза искусств”. В мировоззрении человека того времени все пронизано театральностью – жизнь, искусство, театр смыкаются в представлении о мире как вечной игре.

Творчество двух ярких представителей Серебряного века – Зинаиды Гиппиус и Льва Бакста – также связано с театром, где оба они были своего рода его новаторами. О новом театре и театре будущего Гиппиус пишет не только в критических статьях и откликах на спектакли, но и на страницах романов, повестей, рассказов, писем. Особый интерес представляет ее эпистолярное наследие – в нем можно найти авторский комментарий к собственному творчеству драматурга. Гиппиус понимает, что у театральной сцены существуют свои законы, своя динамика и своя эволюция. Она предчувствует приход новых актеров для воплощения новых образов на сцене, но в большей степени ее интересует зрительское восприятие спектакля.

В пьесах З.Н. Гиппиус прослеживаются общие, характерные для ее драматургии, черты: темы, затрагиваемые в драмах, основные мотивы взаимопересекаются, переливаются из одной пьесы в другую. А сюжеты и символика каждой из них подчинены религиозно-философским воззрениям автора. Так, *Святая кровь* (1901) – пьеса-мистерия; пьеса *Нет и Да* (1906) автором жанрово определена как „грубые сцены”; *Маков цвет* (1907) – социальная или социально-политическая драма; *Зеленое кольцо* (1916) – бытовая драма¹. З. Гиппиус вводит в текст пьес (например *Зеленое кольцо*) кинематографический прием крупного плана. В репликах персонажей обращает внимание на детали костюма, предметы, являющиеся „значимыми”, образами-символами, создающими определенный знаковый фон (лежащая на стуле меховая накидка Анны Дмитриевны; разбитая крышка кофейника, три книги в руках у Сережи, „разные” стулья, поставленные „кругом” в „середине” кабинета

¹ А. Соколов, *История русской литературы конца XIX и начала XX века*, Высшая школа, Академия, Москва 1999, с. 251.

дяди Мики, муфта в руках Сони). Одновременно крупный план автор использует в описании внешности героев (лицо Михаила Арсеньевича „равнодушное, довольно неподвижное”) и в описании их эмоционального состояния.

Эмоционально насыщенные диалоги подразумевали необходимость импровизационной игры актеров, говорящих с автором, по словам Гиппиус, „на одном языке”, „на равных”. В послесловии к пьесе *Зеленое кольцо* З. Гиппиус дает объяснение, для какого театра была написана эта „театрально-мечтательная” пьеса. Она „почти не написана”, только „обозначена” и „дана тем актерам, которых нет на свете”².

Для Льва Бакста театр также занимал особое и очень важное место. По всеобщему мнению, именно в театре Бакст наконец „нашел себя”, здесь нашли применение его вкус, образованность, тонкое знание стилей. Лев Бакст был центральной фигурой среди живописцев первого периода дягилевской антрепризы; для публики *Русских балетов* он остался прежде всего художником восточной темы, ориентальных феерий. Многоцветная красочность увлекала зрителя, одурманивала его, подчиняла воле художника. Во всем цвела, играла и пела единая буйная живописная стихия. „Я помню знаменательный 1909 г. и ошеломительное впечатление новизны, исходившее от всех спектаклей. Париж был подлинно пьян Бакстом”³, – вспоминал один из современников. Бакст был создателем живописного спектакля, в котором роль художника была едва ли не доминирующей, а единство спектакля — преимущественно оптическим⁴. Наряду с восточной немалое место в театральном творчестве Бакста по-прежнему занимала и античная тема. Совместная работа с Вацлавом Нижинским над балетом Ашиль-Клод Дебюсси *Послеполуденный отдых фавна* (1912) открыла путь к новому экспрессионистическому балету. Готовя декорации и костюмы к этому балету, художник тщательно изучил египетские барельефы. Бакст обладал специальным даром создания костюмов. Каким-то образом ткань, манера ее разрезания и драпировки оказывала своеобразное влияние на движение танцора и его слияние с декорацией и изображением, соответствующим периоду балета⁵. Он сам говорил: „Я часто замечал, что в каждом цвете существуют оттенки, которые передают искренность и скромность, а временами чувственность и почти животные качества, порою гордость и временами отчаяние. Все это можно почувствовать и передать зрителю посредством эффектов, которые производят различные формы. Именно так я поступил в *Шехерезаде*. На меланхоличный зеленый я наложил темно-синий, наполненный отчаянием, хотя это может показаться доксальным. Существует красный цвет триумфа и цвет убийства. Существует синий цвет Марии Магдалины, или же синий Мессалины. Художник, который знает как пользоваться этим, похож на дирижера оркестра, который может все привести в движение взмахом своей палочки и произвести тысячу безошибочных звуков. Таким образом, художник может ждать от зрителя, что он почувствует именно

² З. Гиппиус, *Зеленое – Белое – Алое*, [в:] eadem, *Собрание сочинений*, Художественная литература, Москва 1991, с. 165.

³ Э. Инглес, *Бакст. Искусство театра и танца*, Магма, Москва 2011, с. 157.

⁴ См. [online] <www.antyugstudio.com 2013> (доступ: 10.07.2013).

⁵ Э. Инглес, *Бакст. Искусство театра и танца...*, с. 89,

те импульсы, которые он намеревается»⁶. Принцип создания эскизов балетных костюмов Л. Бакстом, для которого костюм был не только выражением мыслей и ощущений художника, но и возможностью через движение тела, позу, жест заставить костюм жить изменчивыми эмоциями героя, порывами его души, проявлением скрытых желаний. Открыть с помощью цвета мир неведомых радостей и сомнений. В его эскизах была заложена не только потенция движения, но и развитие его, поэтому Бакст являлся часто соавтором балетмейстера, создавая такие пластические формы, которые определяли хореографию образа и спектакля в целом.

Гиппиус подобным образом для передачи чувств и мыслей в своем творчестве использовала цвет („Розово-серая во мне печаль”)⁷, значительными являются и два аллегорические цветковые эпитета – „чёрный” и „белый” – которые служат отражением жизни 1900-х гг. З.Н. Гиппиус, подтверждая их символическую важность, выносит оба определения в заглавие последней пятой книги рассказов *Чёрное по белому* (1908).

Если Бакст являлся виртуозом цвета, то Гиппиус, несомненно, была виртуозом слова до такой степени, что каждая буква имеет свое звуковое значение, дополняет общую мелодию ритма⁸. Главное достоинство языка стихов поэтессы – исключительная сжатость, умение многое сказать немногими словами. Гиппиус находит эпитеты вполне естественные и вместе с тем вполне новые, которые каждому слову придают свежесть и неожиданность. Она обновляет такие рифмы, как „любовь-кровь” (*Крик*, 1896) или вливает новую жизнь в так часто использованное поэтами слово „мгла”, прибавив к нему эпитет „безрадужная” (*Стекло*, 1904). Наиболее чувствуется это в описаниях природы, в которых поэтесса достигает иногда тютчевской прозорливости⁹. Таким примером является, несомненно, описание *Весеннего ветра* (1907): „В нем встречных струй борьбы и пляска, // И разрезающе-остра // Его неистовая ласка, // Его бездумная игра”¹⁰. Не менее выразительна картина *Августа* (1904): „Пусть пустыня дождевая... // И, обескрылев в мокрой мгле, // Тяжелый дым ползет, не тая”¹¹.

Для Бакста цветовое сочетание имело огромное значение. Неожиданность сопоставления цветов, звучность сочетаний желтого и золотисто-зеленого, сиреневого и лилового с золотом, жемчужно-серого и розового. В складках струящейся одежды на эскизах его Шехеразады и вакханки, в движении прозрачно летящего шарфа угадывался образ рождающегося танца.

⁶ Ibidem, с. 120.

⁷ З. Гиппиус, 8 ноября, [в:] eadem, *Живые лица. Воспоминания. Стихотворения*, Художественная литература, Москва 1991, с. 206.

⁸ *Русская литература XX века 1890–1910*, под ред. С.А. Венгерова, Издательский дом XXI век – Согласие, Москва 2000, т. 1, с. 185.

⁹ Ibidem, с. 184.

¹⁰ З. Гиппиус, *Весенний ветер*, [в:] eadem, *Собрание сочинений. Стихотворения. Проза*, в 15 томах, Русская книга, Москва 2002, т. 1, с. 35.

¹¹ З. Гиппиус, *Август*, [в:] ibidem, с. 46.

Актеры в костюмах Бакста создавали впечатление цветов. Цветовая символика у художника имеет особое значение. „Одевайтесь, как цветок!”¹² – таково было кредо художника.

Цветок в лирике Гиппиус оказывается неизменным атрибутом как природного универсума, так и принадлежащего лирической героине замкнутого пространства, например, внутреннего убранства помещения (дома, комнаты, письменного стола). Как замечает Ксения Петербургская, в своей статье, посвященной цветочной символике в лирике Гиппиус, цветок выступает и как устойчивая примета пейзажа, и может выступать как деталь интерьера в своем прямом значении, а может восприниматься и как символ. Как любой символ, цветок амбивалентен: одно и то же растение может иметь как положительные, так и отрицательные черты¹³. Чтобы убедиться в этом, обратимся к конкретным примерам.

Интерес в этом плане представляет стихотворение *Миндальный цветок* (1911). С давних времен цветы миндаля служат символом красоты, надежды и возрождения. В начале стихотворения лирический герой обращается к этому „розово-белому” цветку, называя его „теплым” и „горьким”. Авторское определение, соединяя, и противопоставляет их друг другу: приятное (теплое) противостоит неприятному (горькому). Отрицательная связь далее усиливается: с миндальным цветком ассоциируется обманчивая надежда. Внешнее совершенство и красота цветка оказывается ложными. Лирический герой не в силах преодолеть его чары. Запутанность ситуации передается с помощью образа клубка, „символизирующего хаотичную сферу, состоящую из различных элементов, тесно связанных между собой, сферу, отличительной приметой которой является отсутствие выхода”¹⁴. „Хрупкость”, „тонкость”, „беззащитность” миндального цветка не мешает ему буквально уничтожить лирического героя: „изъеденный дымом и гарью, задвленный тем, что люблю”¹⁵ герой остается в его власти, поглощается им, утрачивает себя, превращается в ползущую „дрожашую тварь”. В последних строках произведения с образом белого миндального цветка ассоциируется цианистый калий – отравя, несущая смерть. Стихотворение имеет кольцевую композицию. В данном случае она „материализует” идею безысходности, замкнутого круга, из которого лирический герой не в силах вырваться. Не случайно в заключительной строфе снова появляется образ клубка-хаоса, в сочетании с „бегущими” огнями передающий ощущение наступающей агонии.

Стихотворение *Ничего* (1903) строится на противопоставлении человека и цветов. Время беспощадно как к человеку, так и к цветам. Но, согласно авторской логике, цветы срезаются временем так, что под землей целыми остаются корни. У человека же „жизнь” и „разум” с корнем вырывают все, „что прекрасно”. Цветы, сохранив корни, могут расцвести снова. Душа лирического героя в схватке

¹² См. [online] <www.tg-m.ru/rubriks/publicationsc> (доступ: 10.08.2012).

¹³ См. [online] <www.proza.ru/2012/05/22/1018> (доступ: 19.06.2013).

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ З. Гиппиус, *Миндальный цветок*, [в:] eadem, *Собрание сочинений...*, т. 2, с. 162.

с „жизнью” и „разумом” лишается корней – опор, опустошается: „В душе после вас – ничего, ничего!”¹⁶. Одним из показательных в плане реализации цветочной символики в творчестве Гиппиус является стихотворение *Цветы ночи* (1894). Оно состоит из семи строф, имеет кольцевую композицию: первая строфа почти дословно повторяется в последней. В начале и в конце стихотворения звучит обращенный к „городу и миру” страстный призыв лирического героя не верить ночи („О, ночному часу не верьте!” „О, часу ночному не верьте”¹⁷). С христианской точки зрения, ночь – это „время искушений и опасностей”¹⁸. У Гиппиус ночью пробуждаются „злые цветы”, воплощение „злой красоты”, притягательной и опасной. Стихотворение строится на противопоставлении живого и мертвого, причем носителем мертвого начала оказываются цветы, оживающие тогда, когда люди оказываются „близки гибели”. Именно цветы угрожают жизни людей. Отмеченная конкретизация усиливает ассоциирующиеся с ночными цветами мотивы отравы, обманчивой, „злой красоты”. Примечательна и замена семантического компонента „люди” (в первой строфе) на „мы” (в заключительной), подчеркивающая причастность лирического героя к потенциальным жертвам „красоты зла”¹⁹. Все рассмотренные нами примеры связаны с ключевой в ее творчестве темой смерти. Тема смерти затрагивается Гиппиус во всех жанрах ее творчества. Частое пересечение мотива смерти с мотивом любви заметно в рассказах Гиппиус. Оно позволяет говорить о заранее заданной авторской идее: именно любовь, по мнению писательницы, должна привести человечество к обновлению. Стилистика целого корпуса рассказов окрашена в религиозные тона и связана, прежде всего, с христианской спецификой. Конец света, часто упоминаемый героями, принесет людям не только облегчение от земных страданий, но и духовное возрождение. Уже сама поэзия в процессе творчества уже как бы „смерть” обыденного человека, который в поэзии вдруг становится представителем родового, а то и космического сознания. Если жизнь – страдания и терзания, то смерть видится как успокоение или даже как выход эроса-души из одряхлелости тела. Смерть может пониматься и как мистическое, новое, высокое бытие, слияние части с Целым, с Абсолютом: „Беспощадна моя дорога, // она меня к смерти ведёт”²⁰.

Тема смерти, рока несомненно являлась значительной в творчестве Бакста. Его картина *Элизиум* (1906) связана с античной мифологией – место пребывания душ умерших, то же, что Елисейские поля. Гармонию в „обители блаженных” Бакста нарушает парящий среди деревьев и как бы сливающийся с ними крылатый сфинкс – олицетворение грозного рока; за сфинксом наблюдают обитатели Элизиума, не замечают его только примостившийся у основания огромной вазы (излюбленный

¹⁶ З. Гиппиус, *Ничего*, [в:] eadem, *Сочинения, Стихотворения, Проза...*, т. 2, с. 110.

¹⁷ Ibidem, с. 52-57.

¹⁸ М. Battistini, *Symbole i alegorie*. „Leksykon: Historia, Sztuka, Ikonografia”, Arkady, Warszawa 2005, с. 68.

¹⁹ См. [online] <www.proza.ru/2012/05/22/1018> (доступ: 19.06.2013).

²⁰ З. Гиппиус, *Посвящение*, [в:] eadem, *Сочинения. Стихотворения. Проза...*, т. 2, с. 120.

декоративный мотив Бакста)²¹. Музыкант, играющий на свирели, и пара юных влюбленных на первом плане композиции. Картина наполнена изумрудной зеленью и богатством красок одновременно напоминает о быстротечности времени.

В поздних, послереволюционных стихах Зинаиды Гippiус все чаще затронута, именно эта тема – „ощущение данной минуты”. Тут мы, конечно же, имеем дело с переживанием Большого времени (воспользуемся термином Бахтина).

В свое время огромное впечатление произвела символическая картина Бакста *Terror antiquus (Древний ужас, 1908)*, на которой с высокой, чуть ли не космической точки зрения изображена уходящая под воду Атлантида, а на переднем плане – Афродита, улыбающаяся таинственной улыбкой. В этом образе есть что-то трагическое и величественное, ощущение огромной, парящей над землей космической силы, напоминающей чем-то образ *Вечной Женственности* Владимира Соловьева. Картина вызвала огромный интерес у современников Бакста. Среди критических отзывов в прессе самому художнику более близки публикации Вячеслава Иванова и Иннокентия Анненского. В своей статье *Древний ужас* (в сборнике *По звездам, 1909*) В. Иванов пишет о „космичности замысла”, о том, что Бакст дает „трагедию древнего ужаса в его катарсическом преломлении и опосредовании”²².

Многих исследователей творчества Бакста заинтересовал „зеркальный” прием композиции, выраженный в смотрящей на зрителя Афродите с „архаичной” улыбкой на лице²³. Идея зеркальности мира также воплощена в творчестве З. Гippiус. Эту особенность можно заметить в связи со спецификой организации макроструктуры поэтических текстов (регулятивной рамки), наличием текстов-близнецов, частично совпадающих по лексическому наполнению (*Она – Она, Днем – Ночью, Я должен и могу тебя оставить – Я больше не могу тебя оставить*).

В журнале „Аполлон” (1909, № 1) Максимилиан Волошин в статье *Архаизм в русской живописи* замечает: „Точно многогранное зеркало художники и поэты поворачивали всемирную историю, чтобы в каждой грани ее увидеть фрагмент своего собственного лица”.

О полотне Бакста написано стихотворение Валерия Брюсова *Город вод*:

Был он, за шумным простором
Грозных зыбей океана,
Остров, земли властелин.
Тает пред умственным взором
Мгла векового тумана,
Сумрак безмерных глубин.
[...] Грозно восстали стихии,
В буре, и в громе, и в гуле
Мира нарушили связь.
Пламя, и дымы, и пены
Встали, как вихрь урагана;

²¹ Э. Инглес, *Бакст, Искусство театра и танца...*, с. 110-116.

²² См. [online] <www.anturagstudio.com/modules> (доступ: 15.07.2013).

²³ Ibidem.

Рухнули тверди высот;
 Рухнули башни и стены,
 Все – и простор океана
 Хлынул над Городом вод!²⁴

Это стихотворение датируется 1917-м г. Сегодня гибнущей Атлантидой, представленной в творчестве Бакста и Брюсова, нам кажется мир дореволюционной России. Валерий Брюсов писал: „По всей земле идет преемственность от древних начальных цивилизаций, а «самая ранняя» древность, вероятнее всего, должна была опираться на древность Атлантиды»²⁵.

Смерть, гибель России – „больная” тема философов, писателей и поэтов начала XX века звучит и у З. Гиппиус: „Смеются дьяволы и псы над рабьей свалкой, // Смеются пушки, разевая рты..., // И скоро в старый хлев ты будешь загнан палкой, // Народ, не уважающий святынь!”²⁶.

Проводя параллель между полотном Бакста и поэзией Гиппиус, нельзя сблизать в целом творчество поэта и художника. Поэтому, отмечая некоторые роднящие их черты, следует сразу же отметить, что Бакст не обладал ни силой гражданского пафоса Гиппиус, ни ее интересом к социальной действительности. Однако, творчество каждого, как Гиппиус, так и Бакста, остается до конца не разгаданным.

У Гиппиус в коротких стихах нарисованы целые картины, передана вся сложность глубоких переживаний, и как справедливо заметил Валерий Брюсов, „Кипящая льдистость” – лучшее определение пафоса ее поэзии²⁷. Стихи Гиппиус кажутся холодными, однообразными, словно ледяное поле, но в них есть огонь. Необходимо преодолеть холод этой поэзии, чтобы иметь возможность созерцать удивительное северное сияние. Надо глубоко читать в ее стихи, чтобы открыть прелесть таких, к примеру, стихов: „Встань же, мой месяц серебряно-красный, // Выйди, двурогая, Милый мой, Милая”²⁸.

Многие параллели можно провести между мирообразом Гиппиус и Бакста, улавливая как древнюю, так и современную европейскую философию. Историческая концепция мира, состоящего из вечно повторяющихся циклов, наводит на мысль как теорию „вечного возвращения” Фридриха Ницше, так и мысль Гераклита об изменчивости всего сущего на земле. Двусмысленность отношений человека с Космосом корреспондирует с мировоззрением Паскаля и его концепцией „мыслящего тростника”. В свою очередь, присущий Гиппиус пантеизм и истолкование природы в категории „живого организма” заставлял вспомнить идеалистическую философию Фридриха Шеллинга.

Гиппиус, как и ее творчество, – воплощение таинственности. Ей хотелось поражать, притягивать, очаровывать, покорять. („Люблю я себя, как Бога”, – писала она

²⁴ В. Брюсов, *Город вод*, [в:] idem, *Собрание сочинений в семи томах*, т. 2, Художественная литература, Москва 1973, с. 110.

²⁵ См. [online] <www.anturagstudio.com/modules> (доступ: 15.07.2013).

²⁶ См. [online] <<http://zn-gippius.ouc.ru/vesele.html>> (доступ: 20.06.2013).

²⁷ См. [online] <http://gippius.com/about/bryusov_z-n-gippius.html> (доступ: 16.06.2013).

²⁸ З. Гиппиус, *Ты* [в:] eadem, *Сочинения. Стихотворения. Проза...*, т. 2, с. 53.

в раннем стихотворении *Посвящение*, (1894). В камзоле и панталонах, полулежащей на стуле, длинные скрещенные ноги вытянуты по диагонали холста, отчего вся фигура кажется более удлинённой, изображена она на знаменитом портрете Льва Бакста. На бледном лице, окаймленном белым жабо, под узкими резко очерченными бровями – чуть насмешливо и презрительно смотрящие глаза, тонкие губы, которые она всегда ярко красила. Бакст в этом портрете – рисунке, казалось бы самом простом виде искусства проник в ее мысли, увидел за оболочкой глубокий внутренний „подтекст”.

Гиппиус же посвятила Баксту сонет, который отражает одновременно тезис о пророческом наследии творца в эстетических концепциях „Мира искусств”:

Через тропинку в лес,
в уютности приветной,
Весельем солнечным и тенью облита,
Нить паутиная, упруга и чиста,
Повисла в небесах; и дрожью незаметной
Колелет ветер нить, порвать пытаясь тщетно;
Она крепка, тонка, прозрачна и проста.
Разрезана небес живая пустота
Сверкающей чертой – струною многоцветной.
Одно неясное привыкли мы ценить.
В запутанных узлах, с какой-то страстью ложной,
Мы ищем тонкости, не веря, что возможно
Величье с простотой в душе соединить.
Но жалко, мертвенно и грубо все, что сложно;
А тонкая душа – проста, как эта нить²⁹

„Я всегда ставил своей задачей, освободившись от пут археологии, хронологии, быта, передать музыку изображаемого”³⁰, однажды сказал Бакст. Быть может, в этих его словах кроется глубокий смысл такого уникального явления, как Лев Бакст и его искусство.

Те же мысли, те же идеи, только несколько углубленные и обостренные, затрагивают герои рассказов *Зеркала* (1898) Гиппиус. „Истинная красота гармонична”, – говорит один. „Красота, как я ее понимаю, есть притча правды”. „В том-то и ужас, возражает другой, что красота может быть не гармоничной. Я чувствую глубокий разлад мира, я хочу понять и победить его”³¹.

²⁹ З. Гиппиус, *Нить*, [в:] *ibidem*, с. 86.

³⁰ Э. Инглес, *Бакст. Искусство театра и танца...*, с. 125.

³¹ *Русская литература XX века 1890–1910...*, с. 178.

Streszczenie

Zinaida Gippius i twórczość Leona Baksta

Niniejszy artykuł ukazuje związki łączące twórczość Zinaidy Gippius i Leona Baksta, tj. wspólne motywy (m.in. motyw śmierci, symbolika kwiatów), fascynację teatrem oraz sztuką antyczną. Pozwala to uchwycić interesujący dla studiów porównawczych związek pomiędzy poezją i malarstwem. Analiza dowodzi, iż życiorysy tych wybitnych artystów odcisnęły swe piętno na formie i treści ich dzieł. Zinaida Gippius i Leon Bakst tworzyli dzieła dynamiczne, poruszające zagadnienia uniwersalne – takie, ku którym człowiek zwraca się w obliczu samotności.

Summary

Zinaida Gippius and works of Leon Baksta

The purpose of this paper is to show the correlation between poetry of Zinaida Gippius and works of Leon Baksta. Emphasizing motives common for both authors such as fascination with theatre and art of ancient civilizations makes possible to present the connection between poetry and painting which is of special interest of comparative studies. The comparative analysis of the authors' works has revealed a profound impact their biographies had on the quality and meaning of their artistic creations. This paper has also presented motif of the death, symbolic meaning of flowers and fascination with theater common for both authors. Zinaida Gippius and Leon Bakst created moving, dynamic and vibrant works and tackled with the most important questions looming out of loneliness.

Key words: Common themes in painting and literature, Leon Bakst, works of Zinaida Cippius, painting, impact theatre, the art of.