



А.В. Чёрный
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН

КУЛЬТ МЕРЕЖКОВСКОГО В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ ГЕОРГА ГЕЙМА

В статье представлен обзор материалов из творческого наследия и архива немецкого поэта Георга Гейма (1887–1912), связанных с именем Дмитрия Сергеевича Мережковского (1865–1941) и его произведениями.

Георг Гейм, Дмитрий Мережковский, немецкая литература XX века, экспрессионизм, интертекстуальность.

Немецкий поэт Георг Гейм (1887–1912) вошел в историю литературы как представитель раннего экспрессионизма, создатель самобытного художественного мира, особой поэтической реальности, в которой причудливым образом сочетаются и взаимно дополняют друг друга миф и политика, религия и революция, античность и христианство. Исследователи его творчества довольно рано обратили внимание на эту сеть диалектически связанных противоречий; не единожды подвергались рассмотрению мифопоэтическая картина мира Гейма, разветвленный интертекст его произведений и многочисленные источники авторского вдохновения, в числе которых были выявлены С. Георге, Ш. Бодлер, А. Рембо, Ф. Гельдерлин, Ф. Шиллер, К.Д. Граббе, Э. Верхарн и др. [12, с. 35–43]. Наиболее проработанным интертекстуальным исследованием наследия Гейма остается монография Б. Зайлера, изданная в 1972 г. [19], чьим предметом стали многочисленные произведения Гейма на исторические сюжеты. Что ценно, Б. Зайлером были тогда рассмотрены не только стихи, но и проза, драмы, дневники, наброски и даже некоторые неопубликованные личные бумаги автора (расписания, учебные конспекты, списки книг для чтения и т.п.), что, в целом, не типично для геймоведения, обычно сфокусированного на лирике или, еще уже, на стихотворениях так называемого «зрелого периода» (1910–1912)¹. Все последующие комментированные издания так или иначе опираются на эти наработки, и указанная Б. Зайлером творческая связь между отдельными образами поэзии Гейма и произведениями русского писателя-символиста Дмитрия Сергеевича Мережковского (1865–1941) признается ныне несомненной. Но нужно признать, что дальше отдельных источниковедческих примечаний и точечных указаний на обильные переклички пока никто не пошел; меж тем при внимательном рассмотрении можно предположить, что влияние русского современника на Георга Гейма было намного серьезнее и глубже, чем предполагалось до сих пор, — как в творческом, так и в личност-

ном отношении. Для этого, как нам кажется, необходимо переосмыслить обстоятельства знакомства Гейма с книгами Д.С. Мережковского, переосознать их статус, сопоставив содержание русских романов с дневниками, набросками и стихотворениями немецкого автора.

До сих пор приходится встречать утверждения о том, что «нам неизвестна даже приблизительная библиография изданий Мережковского на немецком языке, хотя писатель-символист много и успешно публиковался в Германии в первой трети XX в.» [1, с. 108], однако работы немецких славистов и библиографов последних лет [11; 13] все же позволяют несколько упорядочить имеющиеся сведения. Знакомство немецкоязычной аудитории с Д.С. Мережковским началось с трех книг, опубликованных в 1903 г. лейпцигским издательством «Шульце и Ко.» (Schulze & Co.): это были первые две части трилогии «Христос и Антихрист» [14; 15] и монография «Толстой и Достоевский». Все три перевел Карл фон Гютчов (Carl von Gütschow)². Романы Мережковского вышли под расширенными и видоизмененными заглавиями, призванными определить образ «объяснить» и позиционировать эти издания на немецком книжном рынке: «Юлиан Отступник. Последний эллин на троне Цезарей. Биографический роман» («Julian Apostata. Der letzte Hellene auf dem Throne der Cäsaren. Ein biographischer Roman») и «Леонардо да Винчи. Биографический роман из эпохи рубежа XV века» («Leonardo da Vinci. Ein biographischer Roman aus der Wende des 15. Jahrhunderts»)³. В обоих случаях подчеркнут *биографический* характер романов, словно речь идет о беллетризованном документальном повествовании, а не о частях историофилософской трилогии. Библиограф Ф. Хюбнер в своем исследовании бытования русской книги в немецкоязычной культуре отмечает, что в репертуаре «Шульце и Ко.» эти тома соседствовали с пестрым ассорти-

¹ Нам уже приходилось указывать на недостаточное внимание к ранним, в особенности драматическим, произведениям Гейма, без учета которых представление о его метрическом репертуаре и поэтике в целом оказывается искаженным [9].

² Биографических сведений об этом переводчике не сохранилось в открытом доступе; в его переложениях впоследствии печатались в Лейпциге книги В.В. Вересаева и М.Н. Розанова.

³ Поскольку в России произведения Мережковского стали известны под одними названиями, а Гейм познакомился с ними под другими, мы используем в дальнейшем их усредненные описательные обозначения: «роман о Юлиане», «роман о Леонардо», «роман о Петре и Алексее».

том, включавшим книги по домоводству, адрес-календари, мемуары и развлекательное чтение [11, с. 49]. Очевидно, что издатель формировал свой портфель исходя из сугубо коммерческих соображений и в случае с романами Мережковского не просчитался: и «Юлиан», и «Леонардо», и «Толстой и Достоевский» на долгое время сделали интеллектуальными бестселлерами, выдержав множество переизданий и принеся Мережковскому громкую славу в немецкоязычном мире. В 1905 г. в переводах фон Гютцова в «Шульце и Ко.» также вышли избранные «итальянские новеллы» Мережковского под заглавием «“Микеланджело” и другие новеллы из эпохи Ренессанса» («Michelangelo und andere Novellen aus der Renaissancezeit») [16] и роман «Антихрист. Петр и Алексей» под «разъясняющим» заглавием «Петр Великий и его сын Алексей. Исторический роман из великой эпохи России» («Peter der Große und sein Sohn Alexei. Historischer Roman aus Rußlands großer Zeit») [17]. Поскольку отношения в области авторского права между Россией и Германией в то время не были должным образом урегулированы, автор мог многократно заключать прямые авторизирующие договоры с разными издательствами, что привело позднее к одновременному бытованию трех немецких переводов «Юлиана Отступника» и семи (!) переводов романа о Леонардо, параллельно переиздававшихся большими тиражами. Учитывая все это, фраза Мережковского «за границей меня любили и хвалили» [7, т. 24, с. 166] совсем не выглядит преувеличением: в Германии начала XX века он сделался не просто популярным, но по-настоящему культовым автором, покорившим и широкую аудиторию, и интеллектуальную элиту. Как отмечала М. Коренева, «идеи Мережковского более сочувственно воспринимались в Европе, чем у него на родине, и этот факт отмечался практически всеми, кто писал о Мережковском» [5, с. 46]; немецкий славист Ю. Леманн отмечал огромное значение, которое придавали его произведениям Т. Манн, Г. Бенн, Г. Гессе, Г. фон Гофмансталь, М. Харден, С. Цвейг, Э. Канетти [13, с. 66]. Романы Мережковского снижали исключительную по своим масштабам популярность у европейской молодежи, возможно, по той причине, что увлекательность и беллетристская легкость изложения, напряженный сюжет сочетались в них с симпатичными для юношества драматичными образами главных героев, противостоящих окружающей действительности: Цезарь Юлиан (правил в 361–363 гг. н.э.) пытается возродить ниспроверженные христианами культы античных богов, не находя поддержки у современников; художник-гуманист Леонардо да Винчи (1452–1519) пытается возродить ту же гармонию древних в своих работах; оба идеалиста терпят поражение, оставив по себе противоречивое наследие.

Судя по цитатам из дневников⁴, романы Мережковского попали в руки Георга Гейма именно в пере-

водах фон Гютцова. Произошло это не позднее 1905 г., когда 17-летний начинающий поэт учился в гимназии им. Фридриха-Вильгельма в городке Нойруппин (Бранденбург). В то время основными темами его личных заметок были провинциальная скука, одиночество и непонятость, беспорядочные ухаживания за множеством сверстниц, а также возвышенные рассуждения об идеалах красоты и поэзии. Не имея единомышленников, кроме друга Эрнста Бальке (1888–1912), с которым ему пришлось расстаться из-за переезда в Нойруппин, Гейм занимает свой внутренний мир тем, что в современных понятиях мы назвали бы жизнетворчеством – выработкой стратегии поведения и видения самого себя как творческой личности, неотделимой от собственных произведений. Как показывают наши наблюдения, книги Мережковского сыграли в этом процессе духовного становления очень важную, если не центральную, роль. 18 июня 1905 г. Гейм впервые цитирует в дневнике роман о Леонардо, ставший его спутником и настольной книгой до конца жизни [10, т. 3, с. 30]. Свои личные драмы он сопровождает словами из «Quant'è bella giovinezza» («О, как молодость прекрасна»), любимой песенки Лоренцо Медичи [6, т. 1, с. 384] и Леонардо (Там же, т. 2, с. 181) из романа Мережковского. Спустя месяц, 17 июля 1905 г., он отмечает: «Мои любимые книги: “Каракоза” и “Леонардо да Винчи”. Без них я был бы нищ. Это и правда комично, ведь их не так уж любят и знают. Хотелось бы знать, равен или противоположен мой характер, например, тому, что у Леонардо, как его представляет Мережковский. И то, и другое, если впрямь любить Леонардо, возможно. Les extremes⁵. - - Забыл еще Гельдерлина у Бетге. Этот, кстати, должен быть очень родственен да Винчи»⁶ [10, т. 3, с. 33].

Подручными материалами для жизнетворчества Гейма становятся в основном современные популярные биографии великих личностей: «Каракоза. Исторический роман из XIII века» немецкого беллетриста Альфреда Дове (Alfred Wilhelm Dove, 1844–1916), «Гельдерлин» Ханса Бетге (Hans Bethge, 1876–1946). Позднее к ним добавятся книги Г. Сенкевича, Э. фон Хершельмана, Г. Лингга, Ф. Хельда и др. Исследователь Б. Зайлер отмечал, что «Гейм, по-видимому, читал беспорядочно, хватался за все, что казалось ему в данный момент интересным» [19, с. 15]. Поэт понимал ограниченность своих знаний и даже взял позднее в университете специальный курс по мировой истории 1789–1862 годов (сохранились его конспекты, где имена многих исторических персон написаны с ошибками). Личные предпочтения также подпитывались культом великих героев, составлявших неременную часть идеологической программы гимназий кайзеровской эпохи.

21 июля 1906 г., рассуждая о несправедливости природы по отношению к гениям, Гейм вновь использует биографические подробности, почерпнутые из книг Мережковского: «...если природа в союзе с гением, как она может допустить, чтобы Микеланджело

⁴ При ссылке на дневники имеется в виду их расшифровка, изданная в 1960 г. под редакцией К.Л. Шнайдера при участии П. Раабе и Э. Левенсона в составе 3-го тома собрания сочинений Гейма [10, т. 3]. Эта транскрипция, хоть и является достаточно точной, все же лишена необходимого в таких случаях аппарата комментариев. В ряде случаев нами в переводах нормализована орфография, пунктуация и транскрипция имен.

⁵ Экстремумы, вершины (фр.).

⁶ Цитаты приводятся в переводе автора статьи. Большинство стихотворений, а также эссе «Опыт новой религии» цитируются по книге «Морские города» [2].

Буонарроти сломали нос, лишив человека с тончайшим чувством красоты навсегда возможности личного счастья, которое исходит из собственной красоты, и прежде всего – счастья в любви? Ранее я говорил, что он, вероятно, не испытывал любви, но я ошибался. Вспомните о той пожилой графине, к которой он, будучи старцем, испытывал нежные чувства. Был ли кто-либо несчастнее его?

А Рафаэль, этот великий подражатель, который содержал собственный публичный дом и, следовательно, не обладал ни художественной, ни моральной доблестью истинного гения – разве не был он необыкновенно счастливым человеком?» [10, т. 3, с. 55–56].

Несправедливость природы Гейм примеряет и на самого себя, испытывая обычные подростковые страдания по поводу своей внешности. Источниками вышеприведенных рассуждений явно стали новелла Мережковского «Микель-Анджело» и роман о Леонардо. Из этих произведений Гейм не критически усвоил не только поклонение гению Леонардо да Винчи, но и презрительно-сатирический образ Рафаэля Санти в трактовке Мережковского⁷; имя соперника Леонардо в записках немецкого поэта неизменно упоминается в отрицательном ключе: «Я лично приколочу на пороге в храме поэтического искусства портрет Гейбеля, в храме живописи – картину Рафаэля, в храме философии – портрет Гегеля и буду каждый раз вытирать о них ноги» (Там же, т. 2, с. 172).

Это один из многочисленных примеров рядов исторических личностей и персонажей, бегло перечисляемых Геймом в дневнике. Чаше он составляет некие маленькие пантеоны положительного свойства, которые Гейм именовал «мое олимпийское общество»; к нему он в разное время причислял как исторических персонажей, героев своих любимых книг (Оньибене, Арнольд, Югурта, Спартак, Катилина и др.), так и самих авторов (Гельдерлин, Ницше, Клейст, Габбе, Бюхнер, Реннер, Коцебу, Зудерман, Блюменталь, Рембо, Бодлер, Байрон, Марлоу) (Там же, т. 3, с. 118, 128, 130, 138). В этом ряду Д.С. Мережковскому он отвел особое, главенствующее положение: «Гельдерлин, Ницше, Мережковский, Габбе. Четыре героя моей юности», – записал он 2 мая 1907 г. в Вюрцбурге (Там же, с. 86), предварив этот список цитатой из романа о Петре и Алексее, приведенной им в переводе того же К. фон Гютчова [17].

В последнее время появились попытки анализировать дневники Гейма в терминах дискурсивной деконструкции, в частности японский исследователь А. Нишиока применяет по отношению к Гейму и, шире, ко всей субкультуре экспрессионизма начала XX века такие понятия, как «театральное самоинсценирование» [18, с. 199], «техника самоинициализации или аллегоризирования» (Там же, с. 205), которые, по мысли исследователя, представляли собой ролевою игру, чьей целью являлось создание мифа о самом себе – для себя и для окружающих. Стоит отметить, что анализ подобного рода хотя и любопы-

тен, но все же предполагает некое расщепление личности субъекта, его холодную расчетливость и известное самоотчуждение, что скорее присуще самим исследователям экспрессионизма, чем живым экспрессионистам.

там прошлого – личностям, сохранявшим противоречивое единство с самими собой. В случае с Геймом его самоописание как личности, сдавленной обстоятельствами, как потенциального гения, ищущего себе образцов для подражания в книгах и великих людях, ничем не выделяет его среди человеческих существ примерно того же возраста, за тем важным исключением, что довольно рано стало очевидно его литературное дарование – пока что только для него самого и нескольких близких друзей. Себя Гейм видит будущим пророком и бунтарем, искателем приключений и истины и соответственно соизмеряет себя с теми, кого считает подобными этому образу. Ему близки не только ниспровергатели (Наполеон, Шиллер периода «Бури и натиска»), но и нонконформисты-ретрограды, приверженцы вечных ценностей античной старины. Свои отношения с героями-образцами он описывает как самоидентифицирование⁸.

Хроника личных переживаний перемежается в дневниках с небольшими отрывочными записями мыслей, своеобразными маленькими эссе по мотивам прочитанного и осмысленного. Гейм пытается вместить и примирить в себе двойственность бытия, сожалея о том, что родился не в те эпохи, где жили его герои (запись от 18 августа 1906 г., Нойруппин): «Сострадание к людям – вот смерть богов. Да, именно поэтому Юлиану не удалось возродить Элладу и Уранидов. Они были больны галилейским состраданием. Поэтому и я не хочу склонять богов к состраданию. Я хочу нести страдание и полагаться на себя. Если я имею ценность, я пробьюсь. Если нет, паду, исчезну и буду забыт – никчемный, но все же принесший себя в жертву. Хотел бы я в те дни стоять рядом с Юлианом – возможно, тогда вернулась бы древняя красота. Теперь, вероятно, уже поздно. Или быть рядом с Лоренцо Великолепным. Разве не возродилась тогда Эллада? При этом я страдаю от зла и нечистоты. Хочу принести жертву Дионису и magna mater⁹, но все превращается в низкое, ложное, безобразное. Кто теперь меня спасет? Совершенное добро, совершенное зло. И то, и другое истинно. Но теплота есть ложь и наихудшее. А вот красоту я люблю, и этого у меня никогда не отнимут» [10, т. 3, с. 60].

Начало этого фрагмента – почти буквальный пересказ слов героини романа Мережковского Арсиной, попрекающей Юлиана мягкосердечием: «Юлиан, Юлиан, разве боги твои – прежние олимпийцы лучезарные, беспощадные страшные дети небесной лазури, веселящиеся кровью жертв и страданиями смертных? Кровь и страдания людей – нектар и амброзия богов. А твои – соблазненные верой капернаумских рыбаков, слабые, кроткие, больные, умирающие от жалости».

⁷ Ср.: «...И пагубнее для грядущего искусства, чем разлад и хаос Микеланджело, была эта легкая гармония Санти, академически-мертвое, лживое примирение» [6, т. 2, с. 250]; «Рафаэль осквернил себя корыстью. Он любит искусство и славу, но еще больше любит жирные куски со стола кардиналов...» [7, т. 19, с. 160] и т.п.

⁸ См., например, запись от 13 сентября 1908 г.: «Ich kann mich mit den Männern des Spartakus nicht fürder identifizieren» («Я больше не могу идентифицировать себя с людьми Спартака») [10, т. 3, с. 117].

⁹ Великой матери (лат.).

сти к людям, – потому что, видишь ли, жалость к людям для богов смертельна!» [6, т. 1, с. 219].

Желание Гейма досказать и додумать прочитанное позднее вылилось в ряд законченных и незаконченных произведений, а знакомство с книгами Мережковского переросло в многолетнее перечитывание. Спустя год после приведенного рассуждения о Юлиане Гейм делает выписки из романа о Петре и Алексее [10, т. 3, с. 86]; еще два года спустя вновь называет Леонардо в числе двух своих личных идеалов (Там же, с. 133); в драматическом фрагменте о Катилине (1908) упоминает пифагорейское представление о том, что в бобах проживают души умерших (Там же, т. 2, с. 664), взятое из новеллы Мережковского «Любовь сильнее смерти» [7, т. 19, с. 19]; через пять лет после первого знакомства с романом, 30 ноября 1910 г., пометает в дневнике: «Я уже х раз перечитал смерть Леонардо и х раз заплакал» [10, т. 3, с. 153].

Нужно отметить, что без учета влияния Мережковского анализ произведений и дневников Гейма может приводить исследователей к курьезным натянутым выводам: так, немецкий исследователь С. Зустек трактует эллинофильство Гейма и его заметки, где он воображает себя эллином (Там же, с. 65), как воздействие идей Гегеля, якобы, вычитанных тем из школьных учебников [20, с. 11], хотя в дневниках Гейм прямо называет Мережковского своим героем, а о портрет Гегеля собирается «вытирать ноги» [10, т. 2, с. 172].

Максималистское желание исправить ошибки своих героев рождает в разгоряченной фантазии поэта незаконченный «набросок доклада» («Eine Vortrags-skizze»), озаглавленный как «Опыт новой религии» («Versuch einer neuen Religion») (Там же, с. 164–172), который датирован им следующим образом: «1909. 24/25. Декабрь. Ночь» (Там же, с. 164). Появление нового культа в ночь на Рождество Христово глубоко символично – это как бы ответ Гейма «Галилеянину» из романа о Юлиане. Этот текст, извлеченный из архива поэта и опубликованный только в 1962 г., через полвека после смерти автора, выпал из поля зрения исследователей и практически не упоминается в посвященных Гейму работах, хотя именно в нем подведен итог его размышлений над книгами Мережковского и Ницше, даны прообразы будущей личной мифологии, воплотившиеся позднее в персонажах полудемонических богов и героев его «зрелой» лирики.

Гейма, очевидно, взволновало пророчество византийского неоплатоника Гемиста Плифона/Плетона (Gemistos Plethon, ок. 1355 – ок. 1450–1455), дважды упоминаемое в романе о Леонардо: «Христианские учителя утверждали, что этот философ желает возобновить антихристову ересь императора Юлиана Отступника – поклонение древним олимпийским богам, и что бороться с ним должно отнюдь не учеными доводами и словопрениями, а священной инквизицией и пламенем костров. Приводились точные слова Плетона; за три года до смерти говорил он будто бы ученикам своим: “Немного лет спустя после кончины моей, надо всеми племенами и народами земными воссияет единая истина, и все люди обратятся единым духом в единую веру – unam eandemque religionem universura orbem esse suscepturum”. Когда же его спрашивали: “в какую – в Христову или Магометову?” – он отвечал: “ни в ту, ни в другую, но в веру от древнего язычества

не отличную – neutram, sed a gentilitate non differentem”» [6, т. 1, с. 391].

Далее в романе Мережковского племянница мудреца Халкондилы Кассандра повторяет эту же легенду (Там же, т. 2, с. 205). В начале своего небольшого доклада Гейм пытается реконструировать диалог Плифона с учениками, причем в оригинале, на латыни:

I Ruunt dies. Aequales alter et alter!

Quando ausi aetas, quando nobis vertitur.

II Discipulus:

Qualem religionem homines subsequentur?

Qualem doctrinam, prophetae Mohammed an dei Christi?

Gemistos Plethon:

Neutram. Sed a gentilitate non differentem

Misithrae. a.d. 1450 [10, т. 2, с. 164].

(I. Проходят дни. Один равен другому.

Когда же век дерзаний, когда же он к нам вернется?

II. Ученик:

Какой религии последуют люди?

Какому учению: пророка Мухаммеда или Христа?

Гемист Плифон:

Ни тому, ни другому. Но вере, от язычества не отличающейся.

Мистра 1450 г. н.э.)¹⁰

Вся последующая структура воображаемого культа в «докладе» Гейма является развернутой фантазией по мотивам этого фрагмента. Его критика христианства удивительным образом напоминает бунтарскую проповедь Юлиана: «Господствующая религия похожа на сосуд без содержимого, мертвую голову без мозга, приукрашенную могилу Библии. Пришло время передать себя в лоно новой религии. Народу не удалось получить религию целостной. В массе своей он в ней не нуждается, так как не нашел в ней замены тому, что ученый открывает в своей науке, а художник в своем искусстве. Это время – слишком зрелое для того, чтобы бороться с догматическими спекуляциями господствующей церкви, с триединою троицей, с происхождением пантеона, с вознесением, с превращением вина и хлеба и отказаться от всего этого средневекового сумасбродства» (Там же).

Христос, по мысли поэта, должен быть включен в общий пантеон новых богов в качестве земного героя: «Мы разбожествим (разрядка наша. – А. Ч.) его, и наделим его для этого короной Человечности. Мы уравнием его с другими героями нашего рода». Основными чертами учреждаемой религии Гейм видит следующие: «Одной целью станет поклонение героям, другой – поклонение природе»; «Мы хотим соединить античность с Ренессансом, воздвигнуть храм человека и природы» (Там же). Сам план культа разделен на три части, где описываются жрецы, храмы и богослужения. Порядок обучения жрецов расписан от рождения до смерти и включает обучение разным наукам, аскетизм, целомудрие и т.п. Даны описания будущих

¹⁰ Автор выражает благодарность А. Петровой, А. Калининой и Д. Манину, оказавшим помощь в переводе латинского текста.

храмов и их примерное количество, в рукописи даже помещен набросок строения с античными колоннами¹¹.

Богослужения с шествиями и песнопениями во славу богов напоминают те, что проводил Юлиан в романе Мережковского. К сожалению, проект был не окончен и вряд ли где-то оглашался. Чем ближе к концу, тем более обрывочными и сумбурными становятся заметки поэта. Любопытно, что и самого Мережковского работа над трилогией привела к религиозной метаморфозе, попытке создания «Третьего Завета», с той лишь разницей, что о разбожествлении Христа он не помышлял. Своеобразное продолжение «Опыта новой религии» можно увидеть в стихотворениях Гейма, написанных месяц спустя, в начале 1910 г. Два из них, «Киприда» и «Дионис», напоминают торжественные гимны, предназначенные для будущих богослужений нового культа:

Киприда к нам вернулась из скитаний?
Парят в лазури облаков гряды,
От голубиных крыльев трепетаний
В сиянии дрожат ее следы.

Ветра, кудрями легкими играя,
Ей громогласную хвалу поют.
Иеродулов песня золотая
Зовет богиню в храм, ее приют [10, т. 1, с. 7].

Описанное в «Дионисе» осквернение античного храма христианами и презрительная тирада в их адрес – не просто реминисценции из Мережковского, но попытка продолжить его роман в других творческих формах. В стихию возвышенной литургии вторгается земная эсхатология, что вскоре стало отличительной чертой авторского стиля:

Их небо стало сумасшедшим домом.
Безумие, болезнь Олимпом правят.
Хлеб мясом стал. И трое – как один.

Им царские одежды не к лицу.
Как обезьяны, карлики взобрались
С ногами на пурпурный Божий трон (Там же, с. 17).

По сути, Гейм по итогам чтения и перечитывания трилогии о Христе и Антихристе создал для себя не только культ этих книг и их персонажей, но и попытался вообразить настоящий религиозный культ, который мог бы быть смоделирован на их основе. Его единственное эпическое произведение, цикл из 22 сонетов «Марафон» (Там же, с. 23–39), написанный весной 1910 г., в этом свете может тоже рассматриваться как некий литургический эпос, лирическая панорама для воображаемой галереи героев несуществующей новой религии Христа-Диониса. Связь с романом о Юлиане здесь очевидна, т.к. из него Геймом взят не только общий античный антураж, но и некоторые анахронические подробности битвы с персами, вольно перенесенные поэтом из описания сражения Юлиана [6, т. 1, с. 286–289]: например, пестрота персидского войска или применение боевых слонов и их напа-

дение на собственных хозяев¹². Эта же диалектическая взаимосвязь христианства и язычества стала одной из образных доминант его единственной прижизненной книги стихотворений «Вечный день», в особенности это касается формально не обозначенного, но явственно цельного цикла из двух стихотворений, описывающих торжественные шествия: «Процессия на празднике Тела Христова» («Fronleichnamsp procession») и «День» («Der Tag»). Зрелище религиозной процессии, словно выходящей из лона природы и уходящей в солнце, переходящей в следующем за ним стихотворении в шествие самого солнца по античному небосклону:

Они все дальше, тише голоса.
Уходят в лес, под сень зеленых крыш.
Чащобою поглощена краса.
И только дремлет золотая тишь.
Приходит полдень. Засыпает лес.
И ласточка порхает по полям.
И мельница венчает край небес
И крылья тянет к белым облакам [10, т. 1, с. 98].

Далее – в начале стихотворения «День» («Der Tag»):

В Пальмире пыль по капищам летит,
По залам веет ветер в жаркий час
Пустого полдня, а светило, мчась
По синеве, песчинки золотит.
Блестит прах полудня, словно зной
Пустыни, словно шелковый шатер,
Ужасной гладью. Крыша мира. Хор
Далеких флейт несет Зефир сухой... (Там же, с. 147).

Можно предположить, что именно в романах Мережковского, переосмысленных Геймом, можно усмотреть первоисточник одного из ключевых мотивов лирики экспрессионизма в целом – мотива шествия. Закрепленный в «визионерских катренах» Гейма он затем был многократно повторен в творчестве поэтов-современников (Я. Ван Ходдис, Й.Р. Бехер, А.Т. Вегнер и др.). Многие персонажи авторской демонологии и мифологии (фавны, корибанты, иерофанты, Ваал и пр.) также кажутся выходцами из трилогии русского автора, хотя, безусловно, не только из нее¹⁴. Одно из стихотворений Гейма, «Савонарола» («Savonarola»), впервые опубликованное посмертно, кажется почти прямолинейным конспектом одной из сцен романа о Леонардо:

Как лилия, горящая сквозь мрак,
Пылает его плешь сквозь яд курений.
Отверстия на белизне бумаг –
Его глаза чернеют от прозрений.

¹¹ Фотокопии приведены в 3-м томе собрания сочинений [10, т. 3, с. 168, 170].

¹² Б. Зайлер не смог объяснить эти исторические ошибки, предположив, что Гейм мог пользоваться другими античными источниками [19, с. 190].

¹³ Непосредственным биографическим источником «Процессии...» является реальный эпизод из жизни Гейма периода учебы в Вюрцбурге, см. свидетельство его одноклассника [10, т. 6, с. 62].

¹⁴ См., например: образы фавнов в стихотворениях «Странствие» [10, т. 1, с. 651–652], «Демоны городов» (Там же, с. 186–187), «Весна» (Там же, с. 248); мотив шествия и процессии в стихотворениях «Облака» (Там же, с. 51–52), «Черные видения» (Там же, с. 212–217) и т.д.

Отчаяньем и муками объят
 Пророчит Суд и вширь топырит руки,
 Сам – словно крест, под небеса воспят –
 Грознеющему небу на поруки.
 Бормочет тихо, заглушен толпой.
 Гигант, повелевает он бичом
 Морями спин, их кровью налитой.

Свело лицо гримасой восковой,
 Он улыбается дрожащим ртом,
 В паучий плен затягивая свой [10, т. 1, с. 159].

Достаточно простого сопоставления, чтобы убедиться, насколько близко мотивы и образы стихотворения Гейма соответствуют первоисточнику: страшный взор и неприятная внешность Савонаролы, нарастающее напряжение толпы, его власть над слушателями [6, т. 1, с. 337]. Эсхатология Савонаролы, предрекающего в романе беды и напасти на головы грешных сограждан, явным образом перекликается с образами распада и конца света, являющихся ключевыми в прижизненной книге Гейма: «Смотрите, смотрите, вот уже небеса почернели. Солнце багрово, как запекшаяся кровь. Бегите! Будет дождь из огня и серы, будет град из раскаленных камней и целых утесов!» (Там же, с. 338):

Тонут улицы в желтеющем дыму,
 Низвергаясь в преисподнюю, во тьму.
 И стоит над пепелищами руин,
 Трижды факелом вращая, он один.

Средь растерзанных грозою облаков,
 В мертвой темени безжизненных песков.
 Исушен в ночи пожарами простор.
 Ниспадает на Гоморру вар и мор.
 «Война I» [10, т. 1, с. 347]

В его глазницах распухают громы.
 Темнеет вечер, ночью оглушен.
 И бури, словно коршуны, влекомы
 Над гривой, что от гнева вздыбил он.

Грозит во тьму мясничьим кулаком.
 Несется с ревом океан огня
 По улице. И жар за домом дом
 Сжирает город до прихода дня.
 «Бог города» (Там же, с. 192)

Обобщая наши наблюдения за перекличками между творчеством Георга Гейма и Дмитрия Мережковского, можно предположить, что идеи русского автора стали не просто материалом для отдельных реминисценций и точечных аллюзий, но органично вошли в творческую ткань поэзии Гейма, повлияли на его становление как личности. Удивительно, но многое из того, что написано о символическом языке Мережковского, кажется вполне относимым и к Гейму: «строй его произведений держится властью символов, которые тяготеют к всеобъемлющим, вселенским смыслам», «композиционное целое держится в значительной степени символическими лейтмотивами, скрепляющими между собой звенья собственно

событийного, эпического сюжета» [4, с. 8]. Присущий Мережковскому «планетарный эсхатологизм» в той же мере свойственен и поэзии Гейма. Высокая степень условности образов, отрывающая их от реальности и делающая их полновесными герметичными символами, достигается и у русского автора, и у его немецкого поклонника средствами театрализации и драматизации: статичность и театральность пейзажа у Мережковского [3, с. 23] и искусственный «мир статике» Гейма [8] очевидным образом взаимосвязаны. Причины такого притяжения можно усмотреть и в том, что Гейм, возможно, увидел в Мережковском родственного себе нищезанца. Как отмечала М. Коренева по поводу романа «Смерть богов», «в тексте романа можно вычленить отдельные фрагменты, которые либо буквально повторяют мысль Ницше, либо представляют собою свободный пересказ, а в ряде случаев отдельные сцены как бы иллюстрируют ту или иную мысль Ницше, вошедшую в конспект Мережковского» [5, с. 54]. Гейма не смущала беллетристичность повествования и условность соответствия образов трилогии исторической реальности. В своем собственном творчестве он создал особый мифопоэтический универсум именно методом искажения и перетасовки множества культурных и исторических отсылок, предстающих скорее отражениями отражений, пересказами пересказов, сделав их частями собственной уникальной символической системы.

Литература

1. Богданова, О. А. Д. С. Мережковский и «Консервативная революция» в Германии / О. А. Богданова // Вестник Томского государственного университета. Серия: Филология. – 2016. – № 5 (43). – С. 108–121.
2. Гейм, Г. Морские города: избранная лирика / Г. Гейм; перевод А. Черного. – Москва: Водолей, 2011. – 208 с.
3. Задражилова, М. Символизированное пространство в исторической прозе Мережковского / М. Задражилова // Д. С. Мережковский: мысль и слово. – Москва: Наследие, 1999. – С. 19–31.
4. Колобаева, Л. А. Тотальное единство художественного мира: Мережковский-романист / Л. А. Колобаева // Д. С. Мережковский: мысль и слово. – Москва: Наследие, 1999. – С. 5–18.
5. Коренева, М. Ю. Д. С. Мережковский и немецкая культура: Ницше и Гете. Притяжение и отталкивание / М. Ю. Коренева // На рубеже XIX и XX веков: из истории международных связей русской литературы. – Ленинград: Наука, 1991. – С. 44–76.
6. Мережковский, Д. С. Собрание сочинений: в 4 томах / Д. С. Мережковский. – Москва: Правда, 1990.
7. Мережковский, Д. С. Полное собрание сочинений Дмитрия Сергеевича Мережковского: в 24 томах / Д. С. Мережковский. – Москва: Тип. Т-ва И. Д. Сытина, 1914.
8. Павлова, Н. С. Поэтика Гейма / Н. С. Павлова // Гейм Г. Вечный день. Umbra vitae. Небесная трагедия / Георг Гейм. – Москва: Наука, 2003. – С. 293–354.
9. Черный, А. В. Георг Гейм и традиция немецкой исторической драмы / А. В. Черный // Литературоведческий журнал / ИНИОН РАН. – 2023. – № 4. – С. 22–38.
10. Heym, G. Dichtungen und Schriften: Gesamtausgabe. 4 Bde. / G. Heym; hrsg. K. L. Schneider. Hamburg und München: Ellermann, 1960–1968. Bd. I: Lyrik; Bd. II: Prosa und Dramen; Bd. III: Tagebücher, Träume und Briefe; Bd. VI: Dokumente zu seinem Leben und Werk.

11. Hübner, F. Russische Literatur des 20. Jahrhunderts in deutschsprachigen Übersetzungen : eine kommentierte Bibliographie / F. Hübner. – Wien ; Köln ; Weimar : Böhlau, 2012. – 680 s.
12. Korte, H. Georg Heym / Hermann Korte. – Stuttgart : Metzler, 1982. – 110 s.
13. Lehmann, J. Russische Literatur in Deutschland : ihre Rezeption durch deutschsprachige Schriftsteller und Kritiker vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart / J. Lehmann. – Stuttgart : Metzler, 2015. – 420 s.
14. Mereschkowski, D. S. Julian Apostata : der letzte Helene auf dem Throne der Cäsaren : ein biographischer Roman / D.S. Mereschkowski ; Deutsch von C. von Gütschow. – Leipzig : Schulze & Co, 1903. – 326 s.
15. Mereschkowski, D. S. Leonardo da Vinci : ein biographischer Roman aus der Wende des 15. Jahrhunderts / D.S. Mereschkowski ; Deutsch von C. von Gütschow. – Leipzig : Schulze & Co, 1903. – 616 s.
16. Mereschkowski, D. S. Michelangelo und andere Novellen aus der Renaissancezeit / D. S. Mereschkowski ; Deutsch von C. von Gütschow. Leipzig : Schulze & Co, 1905. – 224 s.
17. Mereschkowski, D. S. Peter der Große und sein Sohn Alexei. Historischer Roman aus Rußlands großer Zeit / D. S. Mereschkowski ; Deutsch von C. von Gütschow. – Leipzig : Schulze & Co, 1905. – 512 s.
18. Nishioka, A. Georg Heym in Selbstdarstellung und literarischer Überlieferung : über die Künstlerinszenierung im Frühexpressionismus / A. Nishioka // Hofmannsthal : Jahrbuch zur europäischen Moderne. – 2008. – Nr. 16. – S. 197–234.
19. Seiler, B. Die historischen Dichtungen Georg Heyms : Analyse und Kommentar / B. Seiler. – München : Fink, 1972. – 318 s.
20. Susteck, S. Stehende Zeit : die Tagebücher Georg Heyms / S. Susteck // Sprachkunst. – 2007. – 1. Halbband. – S. 1–14.

A.V. Chorny

THE CULT OF MERZHKOVSKY IN GEORG HEYM'S LIFE AND WORK

The article presents an overview of the materials from the creative heritage and archive of the German poet Georg Heym (1887–1912), connected with the name of Dmitry Sergeyevich Merezhkovsky (1865–1941) and his works.

Georg Heym, Dmitry Merezhkovsky, German literature of the 20th century, expressionism, intertextuality.