

“ПРИ СВЕТЕ СОВЕСТИ”: НИКОЛАЙ МИНСКИЙ И МАРИНА ЦВЕТАЕВА  
(НЕСКОЛЬКО НАБЛЮДЕНИЙ)

*Елена Калло*

**И**мя Николая Максимовича Минского, поэта, публициста, автора первой в России декларации декадентской поэзии, достаточно редко попадает в поле зрения исследователей русской литературы XX века: его поэзия имеет историко-литературное значение, а как идеолог декадентства он был оттеснен на задний план более яркими именами тех, кого мы сегодня причисляем к старшим символистам. Однако изучение творчества Минского способно дать большой материал для исследователей. Представляется, что важное место в этом материале займут наблюдения, позволяющие говорить о том или ином произведении Минского как об интертекстуальном источнике произведения другого автора. Некоторые из таких наблюдений уже известны: так, например, в своей работе “Порождение интертекста” И. П. Смирнов называет поэму Минского “Гефсиманская ночь” среди секундарных источников стихотворения Б. Пастернака “Гефсиманский сад”.<sup>1</sup>

Первенство наблюдения об очевидной перекличке в названиях эстетического трактата М. Цветаевой “Искусство при свете совести” (опубликован в 1932 году) и философско-публицистического трактата Н. Минского “При свете совести. Мысли и мечты о цели жизни” (1890) принадлежит шведской исследовательнице Карин Грельц: в своей статье “Beating around the Bush. Смерть и творчество в очерке М. Цветаевой *Музей Александра III*” она написала: “Рожденная и поднявшаяся вместе с символизмом, Цветаева называет свою главную эстетическую программу “Искусство при свете совести” — с очевид-

---

<sup>1</sup> Смирнов И. П. Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака). СПб., СПбГУ, 1995, с. 86-88.

ным намеком на декадентского и ницшеанского писателя Минского, который входил в круг Мережковского. Книга Минского “При свете совести” была опубликована в 1890 году и считается книгой, приобретшей исключительную важность во всем русском символистском движении”.<sup>2</sup>

Об этой работе К. Грельц и ее наблюдении мы узнали в самое последнее время, когда уже начали параллельное чтение текстов Минского и Цветаевой. Главная задача предлагаемой работы состоит в попытке проследить продолжающуюся переключку этих текстов на идейном уровне, а также другие возможные пути их сближения.

Первая мысль, которая возникает при сопоставлении названий, заключается в том, что Цветаева, если она действительно “намекает” на текст Минского, воспринимает от автора-предшественника не просто отдельные элементы некоей его концепции, но эту концепцию целиком, разворачивая ее в плоскости искусства. Это начальное утверждение, кажется, легко подтверждается при самом беглом знакомстве с обоими текстами: у Цветаевой проблематика сосредоточена в области искусства и художника, природы творчества и ответственности художника, у Минского проблема заявлена глобально: “Предлагаемая книга посвящена исключительно вопросу о верховной цели жизни... Очевидно, если есть цель в жизни, то она достигается не в *интересах обыденной жизни*, а в чем-то глубоком, интимном, таинственном, что следует искать не вне себя, а в себе самом. Отыскиванию этого таинственного начала жизни посвящена предлагаемая книга...”<sup>3</sup>

Прежде чем продолжать параллельное чтение двух текстов, сделаем отступление: могли ли быть у Цветаевой какие-либо пересечения с Минским и его книгами, — если не иметь в виду самое общее, что, по выражению К. Грельц, “Цветаева рождена вместе с символизмом”. Что касается знакомства с его книгами, то документальных свидетельств того, сколько нам известно, не существует, но с огромной долей ве-

<sup>2</sup> Грельц Карин. *Beating around the Bush. Death and creativity in Marina Tsvetaeva's Музей Александра III // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia V. Модернизм и пост-модернизм в русской литературе и культуре / Под ред. П. Песоина, Ю. Хейнонена, Г. В. Обатнина. Helsinki, 1996, p. 203. Как нам сообщила К. Грельц, ею написана работа, специально посвященная трактатам Минского и Цветаевой. С текстом этой работы мы пока не знакомы.*

<sup>3</sup> Минский Николай. *При свете совести (Мысли и мечты о цели жизни)*. Второе издание. СПб. 1897, с. X, XV. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

роятности можно предположить, что Цветаева их знала: Минский прославился еще в 1870-1880-е годы как гражданский поэт, и впоследствии, в 1890-е годы, то есть годы расцвета символизма, его имя было одним из самых известных (достаточно сказать, что Минский наряду с Мережковским, Гиппиус, Сологубом, Акимом Волынским и др. был одним из постоянных авторов “Северного Вестника” Л. Гуревич). В 1904-1905 годах в Петербурге издается четырехтомник его поэзии, однако сразу после этого Минский эмигрирует, и — с коротким возвращением накануне первой мировой войны — длится его эмиграция до конца жизни, то есть до 1937 года. Разумеется, в период активной литературной деятельности Минского в России Цветаева не только еще не участвовала в литературной жизни, но даже читателем его, вероятно, не могла быть. Но вне всякого сомнения, что она познакомилась с книгами популярного поэта и публициста несколько лет спустя: в 1890-е, 1900-е, 1910-е годы литературная ситуация хоть и быстро менялась, но все-таки была единой.

Что касается биографических пересечений с Минским, то и они были возможны и могли возбудить в Цветасовой некоторый интерес к его личности: когда в 1922 году она приезжает в Берлин, здесь находится Минский (в 1921 году он основал в Берлине “Дом искусств”), когда единственный раз, в 1926 году, Цветаева приезжает в Лондон, опять же здесь находится Минский; наконец, с 1927 по 1937 год он живет в Париже, как и Цветаева, и хотя в это время Минский уже очень пожилой человек, явно не завсегдатай литературных салонов, вечеров и прочих мест встречи русских писателей, однако за такое долгое время где-то встретиться и общаться они все-таки могли.

Есть еще одно обстоятельство, позволяющее предположить о косвенной связи Цветасовой с Минским. Как замечает Ю. П. Клюкин, “первым следом работы М. Цветасовой над “Искусством при свете Совести” следует, скорее всего, считать упоминание о безымянной статье в письме поэта к своему близкому другу С. Н. Андрониковой-Гальперн 8 октября 1931 года: “Ту статью все еще пишу и обращаю ее к воображаемому собеседнику, Вам”. Из этих писем вытекает, что их адресат была причастна к рождению статьи, коль скоро, работая над ней, Цветасова мысленно обращалась к Саломе Николаевне. Скорее всего, сама идея написать статью пришла в связи с их беседами об искусстве”.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Клюкин Ю. П. “Искусство при свете совести” Марины Цветасовой // Цветасова

Напомним, что С. Н. Андроникова была замужем за адвокатом Гальперном, жившим в Лондоне, где и сама она часто бывала и, возможно, общалась там либо с самим Минским, либо с его подругой Зинаидой Венгеровой. Разумеется, еще большей была вероятность их общения в Париже, в парижский период жизни Минского. Если принять во внимание мнение Ю. П. Клюкина, что Андроникова-Гальперн “была причастна к рождению статьи”, то обстоятельство, что Цветаева в одном из писем к ней не комментирует появившееся в процессе работы название статьи, может свидетельствовать в пользу того, что Андрониковой-Гальперн это название было известно из предварительных бесед с Цветаевой, — учитывая же факт ее возможного общения с Минским, могло быть в какой-форме подсказано Андрониковой-Гальперн. Вот фрагмент письма Цветаевой, где статья уже названа: “Статью “Искусство при свете совести” я мысленно посвятила Вам с первой секунды нашего последнего разговора...”. В этом же письме звучит мотив, позволяющий вспомнить трактат Минского: “статья определена на высокий лад, без “обольщений” (неисполненных, никогда, искусством обещаний)...”<sup>5</sup>

Глобальный вопрос книги Минского — о верховной цели жизни — тоже, без сомнений, строит книгу на высокий лад и тоже — без обольщений: в книге, путем создания обширной теории, решается, в рамках авторского мировоззрения, этот вопрос. И еще одно замечание Цветаевой из писем к Андрониковой-Гальперн, позволяющее видеть возможный намек на книгу Минского: “статья моя (NB! целая книга)...”.<sup>6</sup> Ю. П. Клюкин справедливо отмечает, что за замечание о книге можно двояко трактовать в связи с творческим планом Цветаевой,<sup>7</sup> но в контексте сопоставления с Минским это замечание может получить и новый смысл, а именно “опосредствованное” указание на “целую книгу” Минского. То, что Цветаева была мастером таких завуалированных, опосредствованных указаний, хорошо показала С. В. Полякова, когда в “Повести о Сонечке” отметила намеки на Софию Парнок.<sup>8</sup>

---

Марина. Искусство при свете совести (Реконструкция полного текста статьи). М., Дом-музей Марины Цветаевой, 1993, с. 3.

<sup>5</sup> Цит. по: Клюкин Ю. П. “Искусство при свете совести” Марины Цветаевой, с. 4.

<sup>6</sup> Там же, с. 3.

<sup>7</sup> Там же, с. 4, 6-7.

<sup>8</sup> Полякова С. В. Незакатные опыты дни // Полякова С. В. “Олейников и об Олейникове” и другие работы по русской литературе. СПб., INAPRESS, 1997, с. 223-224.

Чтобы структурировать наблюдения над текстами Минского и Цветаевой, разделим на несколько групп те мотивы и элементы обоих текстов (и смысловые, и формальные), которые позволяют говорить как минимум о перскличках, о развитии одних элементов в тексте Цветаевой и свертывании других (и в том, и в ином случае один из текстов становится любопытной иллюстрацией параллельного). Наконец, отметим, в чем состоит по нашему мнению общность финалов трактатов Минского и Цветаевой.

Группы наших наблюдений выглядят следующим образом:

- тон и характер обоих текстов, декларируемые авторами (в связи с этим — повторы парадоксов)
- проблема и понимание совести (в связи с этим — природа творчества и нравственный релятивизм художника)
- проблема “святости” искусства: как она решается у Цветаева и каково ее понимание Минским.

*Обоим текстам присущи:* индивидуальный характер рассуждений, явная необъективность, спорность тезисов, обилие парадоксов. Характерно, что эти особенности обоих текстов декларируются и подчеркиваются авторами: у Минского позиция определяется в тексте: “Решение этого вопроса (о верховной цели жизни — Е. К.) настолько необходимо для совести и настолько превышает силы разума, что всякий, кто чувствует в том нравственную потребность, может решать его, не рискуя быть обвиненным в самомнении. Частные истины, как частные дома, для одних доступны, а для других нет, — но вопросы о святых, о верховной цели мира, подобно храмам божьим, открыты для всех” (X). У Цветаевой резюме по этому поводу звучит в письме к Андрониковой-Гальперн от 23 октября 1931 года: “Знаю, что во всех пунктах спорная (речь идет о статье — Е. К.), а в целом неотразимая (как все *очень* живое, как я сама)”.<sup>9</sup> В этой же части наблюдений следует отметить *парадоксы* и *парадоксальность* как, с одной стороны, элементы обоих текстов, с другой стороны — принцип организации текста. Как принцип это больше проявляется у Цветаевой на всех уровнях текста, демонстрируя характер ее мышления. Например, длинный период рассуждений о демонической природе творчества, заканчивающийся следующим образом: “Тот конец дороги есть Христос. Все, что между — на полдороге. И не поэту же, отродясь раздорожному, отдавать свое раздорожье — родной крест своего пере-

<sup>9</sup> Цит. по: Клюкин Ю. П. “Искусство при свете совести” Марины Цветаевой, с. 3.

креста! — за полдороги общности или другого чего-либо”.<sup>10</sup>

Из этого рассуждения очевидно, что, с одной стороны, поэт никогда не приблизится к концу дороги, которым является Христос, он вообще всегда между дорогами; с другой стороны, трансформация образа перекрестка/раздорожья в образ креста воспринимается так, что поэт либо несет этот крест, либо распят на своем “родном” кресте, — это звучит явным уподоблением поэта Христу. Таким образом, в одном предложении заключен парадокс о природе поэта; впоследствии мы вернемся к интерпретации этого парадокса в связи с проблемой святости искусства.

У Минского парадоксы в тексте — основные элементы, этапы его рассуждений. Так, по Минскому, мир основан на трех противоречиях (парадоксах), первое из которых — способность человека любить только самого себе, причем даже две параллельные жизни взаимно отрицаются; человек любит в мире все, что является отражением его собственного бытия, и ненавидит все, что становится символом его несбытия. Второе противоречие — любя только себя, человек больше всего презирает свое самолюбие, как самолюбие тленной природы, предназначенной разрушению. Третий парадокс — об уничтожении единого Абсолюта фактом существования Мира, стремящегося к нему.

Заметим, что оппозиция бытия и небытия, важная в рассуждениях Минского об основных мировых противоречиях, будет повторена Цветаевой в контексте рассуждений о поэте, ведущем бой с небытием посредством искусства: “Если бы розы цвели вечно, я жила бы вечно, читая, к примеру, сказки, — не было бы смерти, не было бы и искусства. Увековечить — вырвать у смерти. Искусство есть мой и всей природы ответ на вызов уничтожения, брошенный природе и ею не принятый” (37).

#### Проблема совести в обоих текстах и ее понимание

У Минского, в последовательности его рассуждения, как только человек сталкивается с прозрачностью и лживостью идеалов и задумывается об истинно вечном и священном, “тогда является бледная совесть и освещает все тайники нашей души, и вводит в ущелье

<sup>10</sup> Цветаева Марина. Искусство при свете совести, с. 35. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, с указанием страницы в скобках.

сомнений и противоречий. Все темнее и безотраднее становится путь; угасают лучи, замирают звуки. А совесть зовет все дальше и дальше. Выведет ли она душу к новому свету или покинет ее среди мрака?...” (XVI). Так заявлена тема совести — как некоего странного, необычного света, — впоследствии развитая на страницах книги Минского. Для понимания проблемы совести в его тексте большее значение имеет своеобразная вставная аллегория “Последний суд”, где Совесть предстает перед человечеством в виде высокой бледной женщины, в окружении людей в черном с факелами.

У Цветаевой сюжет с “последним” (“Страшным”) судом тоже появится в финальной части статьи. Однако у нее возникает идея *двух Страшных судов*: для всех людей — Суд совести, для художника — собственный Суд. Но поскольку реально в художнике обе его природы слиты, то идея эта опять-таки носит парадоксальный характер, а положение художника оказывается двойственным: с одной стороны, перед Судом — человек, которым “быть важнее, потому что нужнее” (43), чем художником; зная об этом, не будучи захвачен греховным искусством, художник осознает: “мне прощения нет. Только с таких, как я, на Страшном суде совести и спросится” (43). С другой стороны, правомерность суда над художником Цветаевой вообще отрицается (“Права суда над поэтом никому не даю <...> Единственный суд над поэтом — само-суд” (42). Очевидно, “само-суд” понимается здесь как “суд по своим собственным законам”, для поэта — по законам слова, так как далее: “если есть Страшный суд *слова* — на нем я чиста” (43). У Минского интерпретировать эту тему обычно можно двояко:

1) “*неясный, смутный, неустойчивый, томительный*”

(например, у З. Гиппиус: “Мне *бледное* небо чудес обещает...” (Песня, 1893, где показателен финал: “Мне нужно то, чего нет на свете...”), у Д. Мережковского: “О, *бледный* май, задумчивый как осень!...” (Родное, 1896), у А. Блока: “*бледные* мечты”, “*бледная* высь” (“Вечеряющий сумрак...”, 1901), у П. Соловьёвой: “сомнение *бледное*” (“Ты так мне дорога...”).

2) *относящийся к смерти*

(например, частое соседство этого эпитета и мотивов смерти у З. Гиппиус: “Так осенью, светло и равнодушно / На *бледном* небе умирает день...” (Сонет, 1894) или: “Вдыхаю запах *бледной* тины / Вода немая умерла” (К пруду, 1895), также у Д. Мережковского: “На стенах *бледного* окна / Потух вечерний полусвет / Любить научить смерть одна...” (Одиночество в любви), а встречающийся у П. Соловьёвой образ “ангел

*бледный* и тревожный” (Белая ночь) представляется параллелью к образу ангела “с нежно-белым крылом” у А. Блока (“Ныне, полный блаженства...”, 1901), и эти образы (неоднократные у обоих поэтов) могут быть поняты как символы смерти).

Использование эпитета “бледный” у Минского указывает, на наш взгляд, именно на последний смысл, поскольку на него же указывает сам образ Совести в аллегории “Последний суд”, воспринимаемый как традиционный образ Смерти.<sup>11</sup>

У Цветаевой тема совести возникает в тексте в связи с мотивом пробуждения от сна, причем выглядит этот фрагмент почти как театральная ремарка: “Поэт? Спящий. *Искусство при свете совести* (Эта фраза является названием следующей главы и служит своеобразной ремаркой — Е. К.). Один проснулся” (23).

Осветить искусство светом совести — это значит устремить его к добру, святости, пользе, наконец, — но каковы будут при этом последствия для искусства? Вывод Цветаевой звучит категорично: “Единственный способ искусству быть заведомо-хорошим — не быть” (21). Поэт осознает: “Я делаю дурное дело! <..> Тем, что мне дана совесть (знание), я раз навсегда во всех случаях преступления ее законов, будь то слабость воли или сила дара (по мне удара) — виновна” (41). Итак, осветив искусство светом совести, поэт обнажает стихийную, демоническую природу творчества, ощущает вечную свою виновность следованием этой природе, отсюда в его сознании возникает императив: хочешь быть чист перед совестью, не будь поэтом. Альтернатива непредсказуемой силе искусства и самой его природе — смерть. Так у Цветаевой смыкаются тема совести и тема смерти, повторяя схему Минского.

<sup>11</sup> Следует отметить, что в лирике Минского эпитет “бледный” повторяется применительно к Совести (“Кто б ни был ты...”), а тема совести часто связывается с темой смерти: в “Пророке” испивающий до дна “чашу совести немолчной” тем самым “остов смерти обнажает”, в “Над могилой В. Гаршина” образ безвременно ушедшего Гаршина — это образ глашатая “больной совести века”. Связь совести со смертью здесь резюмируется в виде гражданского мотива: “Чья совесть глубже всех за нашу ложь болела, / Те долше не могли меж нами жизнь влачить”. Однако можно сказать, что семантика “*неясный, смутный, неустойчивый, томительный*” также оказывается связанной у Минского с темой совести: в “Пророке” “немолчная совесть” вызывает состояние “бесплодного томленья”, то же в “Молитве”: “совести моею бесплодное томленья”.



### Проблема святости искусства

Тезис, с которого начинается статья Цветаевой, заявляет эту проблему: “Искусство свято”, “святое искусство — как ни общё это место, есть же у него какой-то смысл, и один на тысячу думает же о том, что говорит и говорит же то, что думает” (13). Этот тезис, который Цветаева называет “общим местом” и в качестве такового ставит в кавычки, может интерпретироваться в связи с нашим материалом двояко: 1) действительно как общее место 2) как прямая реминисценция на Минского, где, в аллегории “Последний суд”, после того, как человечество выдвигает художника в качестве хранителя истинных и вечных ценностей, и он произносит речь перед Совестью, следуют возгласы толпы: “ — Искусство! Святое искусство! <..> Пощади нас во имя искусства!...” (83).

Проблему святости искусства Минский специально не рассматривает, но она оказывается решенной в контексте его рассуждений: святые вообще, по Минскому, оказывается та внежизненная правда, которая присуща душе как понятие, как тайное знание: “Если несмотря на отсутствие в жизни бескорыстно-доброе, вечного, целесообразного, я все-таки мыслю их и стремлюсь к ним, значит моей душе присуще понятие об истинном добре, о конечной цели, о вечном бытии, обитающем где-то вне меня, вне человеческой души, вне земной жизни” (92). На основе этого рассуждения Минский строит свою теорию мезонизма, чему посвящена значительная часть книги “При свете совести” (Мезонизм, от греч. *μεον*, “несуществующий”, — теория о “несуществующем”; однако даже при самом поверхностном знакомстве с теорией Минского важно усвоить, что она не является теорией абсолютного несуществования, небытия, а мезон — отнюдь не во всяком смысле “не существующий”. Например, т. н. “первый пространственный мезон”, по Минскому, постигается в стремлении осознать бесконечность пространства: процесс этот возможен лишь в сравнении некой меньшей пространственной величины с постоянно растущей большей, и поскольку процесс этот бесконечен, стало быть, самой *бесконечности не существует*, в нашем понимании она возможна лишь как бесконечная смена конечных пространственных величин. Так же, по Минскому, возможны обоснования мезонов времени, познания, первопричины и верховной цели, нравственной деятельности и др.).

Это отступление в сторону абстрактного теоретизирования несомненно чуждого Цветаевой, тем не менее может быть полезно в целях сравнения двух текстов.

Цветасва посвящает решению проблемы святости искусства всю статью, принимая во внимание собственный вывод, что при свете совести искусство будет вечно виновно и грешно, как и художник, его творящий. На наш взгляд, ей удастся совместить эти два положения, а значит и решить проблему. С одной стороны, вечное нравственное страдание художника вследствие осознания своей вины может быть понято как своеобразный ореол его святости (в этой связи напомним уподобление художника, с его крестом, Христу). С другой стороны, стремление решить проблему святости искусства и известная тщета этого стремления, с пониманием которой Цветаева неизбежно сталкивается, позволяют предложить другую интерпретацию: искусство может быть свято, но только как *стремление к святости*, в том смысле что таковой для искусства не существует вовсе. При такой интерпретации выводы Цветаевой накладываются на схему рассуждений Минского о мсонах, а кроме того, оказываются в русле финала его книги: “Как ни больно душе отказаться от надежды, что когда-нибудь при жизни или после смерти душа, окоченевшая в холодных сумерках борьбы и самолюбия, наконец согреется в лучах истинной любви — нужно, необходимо нужно убить в себе эту надежду; иначе мы сами себя осудим на пытку бесплодных томлений и разочарований <..>Если видимый мир похож на приспавшуюся патриарху лестницу, по которой одни призраки куда-то поднимаются, другие — откуда-то спускаются, — то постараемся принадлежать к призракам, которые идут вверх!” (221, 228).