

РУССКО-ИТАЛЬЯНСКИЙ АРХИВ VIII

Составители

Кристиано Дидди и Андрей Шишкин

Салерно 2011

ARCHIVIO RUSSO-ITALIANO VIII

a cura di
Cristiano Diddi e Andrej Shishkin

Salerno 2011

COLLANA DI EUROPA ORIENTALIS

A CURA DI
MARIO CAPALDO E ANTONELLA D'AMELIA

COMITATO SCIENTIFICO
LAZAR FLEISHMAN, ALEKSANDR JANUŠKEVIČ
JOHN MALMSTAD, ROLAND MARTI

ISBN 978-88-0000-000-0
Vereja Edizioni

Questo volume è stato pubblicato
con un contributo dell'Università di Salerno.
Публикация ряда материалов стала возможной благодаря поддержке
фонда "Русский Мир", грант № 478Гр/П-498-10 2010 г.

Copyright © 2011 by Europa Orientalis
Dipartimento di Studi Umanistici – Università di Salerno
Finito di stampare presso Poligrafica Ruggiero, Avellino (aprile 2011)

СОДЕРЖАНИЕ

I

Ольга Седельникова

*Рим в путевом дневнике А. Н. Майкова 1842-43 гг.
(предварительная публикация).....* 7

Аполлон Майков

Из дневника. Публ. Ольги Седельниковой..... 17

Елена Глухова

*“Странное существо человек, загадочнее кошки”:
переписка Вяч. Иванова с М. О. Гершензоном (1909-1925).....* 27

Письма Вяч. Иванова и М. О. Гершензона

Публ. Елены Глуховой и Светланы Федотовой 47

Giuseppina Giuliano

*Il Sole, “signore del limite”. La corrispondenza
di Francesco Pastonchi e Vjačeslav Ivanov.....* 105

Stefano Garzonio, Bianca Sulpasso

*“Cresce la messe di cui Ella sarà falciatore”.
Lettere di Giovanni Cavicchioli a Vjačeslav Ivanov.....* 141

II

Иван Чечот

Путеводная звезда трагедии: Микеланджело глазами Ольги Шор
Приложение. Тезисы к докладу О. А. Шор..... 185

Ольга Шор	
<i>Микель-Анджело. Публ. Ольги Фетисенко.....</i>	217
Ирина Обухова-Зелинская	
<i>Юрий Анненков в Итали</i>	279

III

<i>Российский некрополь во Флоренции.</i>	
Сост. Михаил Талалай.....	297
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ.....	325
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН.....	331

РИМ В ПУТЕВОМ ДНЕВНИКЕ А. Н. МАЙКОВА 1842-43 ГГ.

(ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ ПУБЛИКАЦИЯ)¹

Ольга Седельникова

В августе 1842 г. А. Н. Майков вместе с отцом отправился в путешествие по Европе. В Россию он вернулся в марте 1844 г., побывав за полтора года в Дании, Франции, Швейцарии, Италии, Германии, Чехии. Особенно долго он находился в Италии, изучая Рим, а затем переезжая из города в город, а так же во Франции.² В архиве поэта, хранящемся в Отделе рукописей Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, среди других документов сохранился дневник, в котором отражены события первых шести месяцев путешествия (по март-апрель 1843 г., о чем свидетельствует авторская датировка на одном из последних листов).³ Записи рассказывают о многодневном морском плавании из Кронштадта до Гавра, посещении Копенгагена, приезде в Париж, о трех неделях в столице Франции, двухнедельном путешествии в Италию через Швейцарию и Альпийские перевалы, наконец, о первых месяцах в Риме.⁴

В сознании молодого Майкова Италия была вождеденным краем, родиной красоты и искусства, где человек находится в полной гармонии с миром и самим собой, тем краем, куда прежде всего стремился

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта РГНФ “Путевой дневник А.Н. Майкова 1842 г. в контексте становления мировоззрения и эстетики поэта” (проект № 07-04-00072а).

² Златковский М. Л. А. Н. Майков. 1821-1897 г.: Биографический очерк. Издание 2-ое, значит. дополненное. СПб. 1898. С. 8, 25-26; Баевский В. С. Майков Аполлон Николаевич // Русские писатели 1800-1917: биографический словарь. Т. 3. М. 1994. С. 454.

³ Майков А. Н. Путевой дневник 1842 г. // РО ИРЛИ. № 17305.

⁴ Первые 14 листов рукописи дневника опубликованы. См.: Майков А. Н. Путевой дневник 1842-1843 гг. (Публикация О. В. Седельниковой). Часть 1 // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2007-2008 гг. / Отв. ред. Т. С. Царькова. СПб. 2010. С. 105-146.

молодой поэт.⁵ Любовь к Италии и идеализированное восприятие ее по сравнению с другими европейскими государствами он сохранил на всю жизнь.⁶ В связи с этим можно было бы ожидать, что в дневнике самому факту долгожданного приезда в Италию будет уделено значительное внимание, однако в нем совершенно отсутствуют описания каких-либо впечатлений от путешествия по Италии по пути в Рим. Не выделен в нем и момент приезда в Вечный город, куда Майковы приехали 29 / 16 октября 1842 г.⁷ Однако первая запись появляется в дневнике только 3 декабря. О времени приезда в Италию и первых впечатлениях молодого путешественника, проехавшего через Ломбардию, осмотревшего Милан и Геную, сообщают письма родным и друзьям. Они вбирают в себя дневниковое начало и становятся главным источником информации о конкретных событиях первого месяца пребывания Майкова в Италии, образе жизни, знакомствах и т. д. В начале первого письма из Рима Майков подробно описывает свои впечатления от знакомства с “двумя Римами” – древним и новым:

В Риме я хотел видеть две вещи – развалины древнего мира, покрытые плющом и диким злаком, и развалины католицизма, облеченного во всю роскошь прежнего его величия, обратившиеся ныне в одни внешние формы. Я искал и нашел обе эти развалины, каждая носящие печать своего особенного, оригинального величия <...>. Да, в Риме – два Рима, и между тем и другим или страшная разница, или ближайшее сходство: пародируйте Ювенала, и он применится как нельзя лучше к настоящему веку Италии, который смело можно сравнить с последним веком древнего Рима, когда Италия будто ждала новых свежих поколений, дабы заимствовать у них жизни и крепости. <...>. Итак, я говорю, что в Риме два Рима, и оба хороши, когда они стоят отдельно; столкновение их производит иногда омерзение <...> (курсив мой - О.С.).⁸

Молодого поэта, сформировавшего свой идеальный образ Италии, поражает контраст сталкивающихся на каждом шагу величия прошлого и несовершенства и порочности современного состояния Рима. Неслучайно возникает в письме сравнение увиденного с последними днями Римской империи. Эти противоречия потрясли Майкова и определили проблематику стихотворного сборника “Очерки Рима” (1847), работа над которым была начата еще в Италии. Однако в путевом дневнике обо всем этом нет ни слова, хотя сопоставление писем Майкова родным, описывающих путешествие из Парижа в Италию, и соответ-

⁵ Там же. С. 122.

⁶ Майков А. Н. Письма (38) Н. Н. Страхову 1866-1895 гг. и б. д. // РНБ. Ф 747. Страхов Н. Н. № 21. ЛЛ. 11-13.

⁷ Майков А. Н. Письма Е. П. и Н. А. Майковым // ИРЛИ. № 16994. Л. 9.

⁸ Из архива А. Н. Майкова. Публикация И. Г. Ямпольского // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1976 г. Л. 1978. С. 40-42.

ствующих дневниковых записей показывает, что некоторые из них дословно совпадают.

Итальянская часть путевого дневника Майкова в своих формальных и содержательных особенностях в значительной степени отличается от манеры дневникового повествования, которая была характерна для первой части. Возможно, сама необходимость описания впечатлений и событий первых месяцев жизни в Италии в письмах родным заставляет Майкова разграничить предмет описания и размышления в письмах и дневнике. В результате письма этого периода становятся ориентированными на воспроизведение содержания внешней жизни, а дневник начинает, напротив, фиксировать содержание внутренней жизни его автора. Итальянская часть дневника открывается наброском стихотворения “Поэт и Италия”, замечательного многими вариантами и исправлениями.⁹ Оно, по-видимому, суммирует впечатления от знакомства с Римом. Далее Майков пишет о посещении памятников древнеримской архитектуры. За этим следуют замечания о чтении Тацита и перевод или переложение отдельных глав I-VI из “Анналов”, фрагмент “Об архитектуре”, заметка о польском вопросе, конспект “О правлении в Риме”. Последние листы содержат поэтические наброски, впечатления об итальянской драме, переводы двух отрывков из трагедии Дж. Б. Никколини “Антонио Фоскарини”. Заканчивается дневник прозаическим наброском истории некоего Хлюстина, молодого человека, чьи благие порывы были сломлены российской действительностью. Записи римской части дневника существенно отличаются от жанровой традиции. В них постепенно утрачивают значение датировки, и сам дневник приобретает форму тетради для заметок, записи которой отражают не столько ежедневные события, сколько внутреннюю жизнь автора.

Как будто комментируя содержание римских записей, в 1882 г. Майков, рассказывая в письме Я. К. Гроту об истории становления замысла своей поэмы “Два мира”, отмечал:

Тут, во-первых, Рим сам по себе, его топография, памятники, развалины. С особенным усердием занялся тут Тацитом. Светонием, Вергилием. Учить меня по-итальянски ходил ко мне D-г Nercolani, страстный археолог, который в воскресенье рано утром возьмет, бывало, un po' di pane, di salame et dell'aglio в карман, а подмышку Вергилия и уйдет до ночи в Кампанию проверять на месте рассказы поэта. Доктор, должно быть, был плохой, ибо практиковал больш<ую> часть жизни в Константинополе и, кажется, все лечил кровопусканием. Но читать классиков и гулять с ним было весело. Это была одна сторона моей жизни в Риме, с другой были – мир искусств, их история, итальянская литература, и рядом со всем этим – веселые кутежи русских художников в Риме.¹⁰

⁹ Майков А. Н. Путевой дневник 1842 г. // РО ИРЛИ. № 17305. Л. 23 об.

¹⁰ Цит. по: А. Н. Майков о своей трагедии “Два мира”. Публ. И. Г. Ямпольского // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1979. Т. 38. № 4. С. 383.

Открывающий римскую часть путевого дневника недатированный поэтический набросок “Поэт и Италия”, очевидно, написан под впечатлением от посещения Ватикана и осмотра собранных там произведений античной скульптуры, в том числе статуй “Аполлона Бельведерского” и “Умирающего Адониса”, образы которых обрели в наброске, несмотря на его очевидную неоконченность, особую смысловую нагрузку. В недатированном письме, написанном, по всей видимости, в декабре 1842 г., перечисляя наиболее яркие впечатления, Майков признавался родным и друзьям:

Главное, что мне понравилось и поразило меня более всего – это Колизей и Аполлон Бельведерский. Да-с, Аполлон Бельведерский лучше всего в мире, лучше всех творений Божьих и человеческих!

В нем вы видите Бога. Уходите от него полные его обаянием. Ни одна статуя, ни одна картина не оставляет такого глубокого впечатления, а это впечатление очень похоже на то, какое у вас остается по прочтении Гамлета, Годунова и прочих лучших монументов человеческого слова. А Колизей? – После Аполлона, моего божественного патрона, это лучшая штука. Но что его описывать! Было бы глупо!¹¹

Многочисленные варианты в наброске стихотворения свидетельствуют о глубине и сложности впечатлений Майкова, которые пока еще не могут обрести законченную форму. Оставаясь живыми в творческом воображении поэта, они получают оформление в целом ряде стихотворений, созданных в течение четырех лет работы над сборником “Очерки Рима”.¹² Думается, что в этом дневниковом фрагменте представлено первое обращение к теме, значительно переосмысленной затем в стихотворении “После посещения Ватиканского музея” и ряде других произведений цикла.

Записи, отражающие посещение известнейших памятников древнеримской архитектуры – Колизея, дворцов на Палатинском холме, и пр. – по своему характеру отличаются от того, как описывались памятники архитектуры Парижа,¹³ и от того, что сообщалось в письмах из Рима. Майков скупо перечисляет осмотренные объекты:

¹¹ Майков А. Н. Письма Е. П. и Н. А. Майковым // ИРЛИ. № 16994. Л. 36 об. Эта цитата из целиком не опубликованного письма А. Н. Майкова ранее сообщена К. Ю. Лаппо-Данилевским (См.: *Lappo-Danilevskij Konstantin Ju. Gefühl für das Schöne: Johann Joachim Winckelmanns Einfluss auf ästhetisches Denken in Russland*. Böhlau Verlag. Köln-Weimar - Wien. 2007. P. 350).

¹² О творческой истории “Очерков Рима” см.: Из архива А. Н. Майкова (“Три смерти”, “Машенька”, “Очерки Рима”). Публикация И. Г. Ямпольского. С. 39-56.

¹³ См.: Майков А. Н. Путевой дневник 1842-1843 гг. (Публикация О. В. Седельниковой). Часть 1. С. 117-120.

5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. Приехал Лагода, с которым принялись за изучение Древнего Рима. В первый день были в Колизее. <...> Осмотрели холм Палатинский, на котором б<ыло> все великолепии Рима, а теперь <2 нрзб.> развалинами. Из них заметны: дворцы: Августа, Нерона, Тиберия и Калигулы. Место ромулова домика; бани Ливии, в которые спускаются с огнем; храм Аполлона, выстр<оенный> Августом; Грекоримская библиотека; <...>.¹⁴

Это список осмотренных памятников Древнего Рима, привлечших внимание Майкова и воспринятых им как знаки эпохи, лаконичная номинация, лишенная каких-либо субъективных авторских интенций, коими сопровождался перечень осмотренных достопримечательностей Парижа. Таким образом, в тексте дневника четко моделируется само культурное пространство Рима, набрасывается система координат, значимых в контексте майковского переосмысления истории культуры Вечного города: дворцы, цирки, храмы, гробницы, бани – все, что запечатлело в себе сущность времени, дух века, особенности жизни римского общества. В памятниках древней архитектуры Майков видит объективное отражение сути исторических процессов. Эта точка зрения нашла поэтическое воплощение в стихотворении “Древний Рим” (1843), которое начинается так:

Я видел древний Рим: в развалине печальной
И храмы, и дворцы, поросшие травой,
И плиты гладкие старинной мостовой,
И колесниц следы под аркой триумфальной,
И в лунном сумраке, с гирляндой аркад,
Полуразбитые громады Колизея...
Здесь, посреди сих стен, где плющ растет, чернея,
На прахе Форума, где у телег стоят
Привязанные вкруг коринфской капители
Рогатые волы, - в смущеньи я читал
Всю летопись твою, о Рим, от колыбели,
И дух мой в сладостном восторге трепетал. <...>¹⁵

Первостепенную роль в созидании неповторимого облика Рима здесь играет именно античность, а не католический Рим. Отношение Майкова к католицизму и Риму как его оплоту уже в то время было достаточно тенденциозным, о чем свидетельствует начало цитированного выше отрывка из письма Майкова.¹⁶

В поле этого списка появляются две объемные вставки: Майков дает подробное, составленное, очевидно, с опорой не только на собст-

¹⁴ Майков А. Н. Путевой дневник 1842 г. // РО ИРЛИ. № 17305. Л. 24 об.

¹⁵ Майков А. Н. Избранные произведения. Библиотека поэта. Л. 1977. С. 103.

¹⁶ Из архива А. Н. Майкова. Публикация И. Г. Ямпольского. С. 40.

венное зрение, но и на источники, описание Колизея и цирка Ромула. Оба текстовых фрагмента выстроены по одному принципу: они становятся, как и в ряде парижских записей, результатом прочтения культурного текста, представленного объектом и прочитанного автором дневника. Однако сами способы их моделирования оказываются отличными от использованных ранее. Майков не описывает их судьбу, отражающую пагубные воздействия социальных противоречий, не выстраивает на основании увиденного и прочитанного собственной интерпретации событий и, тем более, их поэтического переосмысления, как при описании Сен-Дени¹⁷ или Версаля.¹⁸ Это, в свою очередь, предопределяет изменение жанровой формы дневника, который приобретает черты записной тетради. Майков делает последовательное объективное описание архитектурного объекта с указанием размеров, характеристик отдельных архитектурных элементов, их латинских названий, сопровождаемое на полях схемами.¹⁹ Это, в свою очередь, предопределяет изменение жанровой формы дневника, который приобретает черты записной тетради. Таким образом, перед нами тексты, созданные не только на основании собственного осмотра памятников и их осмысления, но основанные на изучении источников.

Делая записи в путевом дневнике, Майков не указывает, что именно он читал. Источником объективных сведений и схем могут быть как авторитетные трактаты об античной архитектуре М. Витрувия, Л. Б. Альберти, А. Палладио, и их многочисленные переводы, так и новые издания, в частности путеводитель Антонио Нибби (A. Nibby) "Roma antica", вышедший в Риме в 1838 г. и получивший высокую оценку современников, в том числе Н. В. Гоголя. Установление источников в данном случае затрудняет одна особенность научной литературы об архитектуре – характерное для работ даже самых авторитетных специалистов отсутствие последовательного и точного освещения истории вопроса и прямых указаний на то, что уже установлено их предшественниками. Схемы Колизея и цирка Ромула, перерисованные на полях дневника Майкова, свидетельствуют о том, что он пользовался источниками, в которых архитектурная графика достигла высокого уровня развития, характерного для работ А. Палладио, однако по указанной уже причине мы не можем уверенно утверждать что-либо. Полагаю, что принципиальное значение здесь имеет не источник информации, а сам характер ее введения в собственный текст: освещение объективных фактов без внимания к их исследовательской интерпретации. Именно это, по всей видимости, и обуславливает невнимание Майкова к указа-

¹⁷ См.: Майков А. Н. Путевой дневник 1842-1843 гг. Часть 1. С. 126-127.

¹⁸ Майков А. Н. Путевой дневник 1842 г. // РО ИРЛИ. № 17305. Л. 15-15 об.

¹⁹ Майков А. Н. Путевой дневник 1842 г. // РО ИРЛИ. № 17305. Л. 24-25 об.

нию источника информации, тем более, что такие объективные описания составляют общее место в сочинениях о древнеримской архитектуре.

Современное состояние великих памятников древнеримской архитектуры, как и многое другое, потрясло молодого путешественника: следствием этого становится проблематика стихотворного сборника “Очерки Рима”, лирический герой которого созерцает печальный образ современной Италии. Однако на страницах дневника Майков очень лаконичен. Отдав должное реконструкции былого великолепия цирка Ромула, он заканчивает эту запись следующими размышлениями:

Ныне Ромулов цирк принадлежит Маркизу Древнего Рима, банкиру Торлонию, который в 27 году отрыл его много. Мраморных седалищ (gradini) нет; обелиск перенесен в Рим, статуи растасканы, на Spina валяются их пьедесталы; арка лишена колонн и барельефов, кои ее, вероятно, украшали, арена представляет огромное, обнесенное кирпичными стенами цирка поле, на котором оборванные мальчишки и хромой старик пасут (стада) несметное стадо белых овец.

О Рим! Как плакали о тебе истинные твои сыны – последние язычники! Христианство разрушило все основы и все величие твоей общественной жизни, и его оружие было – невежество, вооруженное крестом!²⁰

О силе впечатления, скрытого за этими лаконичными строками, свидетельствует стихотворение “Campagna di Roma”,²¹ содержанием и системой образов непосредственно обусловленное именно этим первым посещением окрестностей Рима.

<...> Измученный полудня жаром знойным,
Вошел я внутрь руин, безвестных мне.
Я был объят величием их спокойным.
Глядеть и слушать в мертвой тишине
Так сладостно!.. Тут целый мир видений!..
То цирк был некогда; теперь он опустел,
Полынь и терн уселись на ступени,
Там, где народ ликующий шумел;
Близ ложи цезарей еще лежали
Куски статуй, курильниц и амфор:
Как будто бы они здесь восседали
Еще вчера, увеселяя взор
Ристанием... но по арене длинной
Цветистый мак пестреет меж травой
И тростником, и розой полевой,
И рыщет ветер, один, что конь пустынный.
Лохмотьями прикрыт, полунагой,

²⁰ Там же. Л. 26.

²¹ Майков А. Н. Избранные произведения. С. 85-87.

Глаза как смоль и с молниєю взгляда,
С чернокудрявой, смуглой головой,
Пасет ребенок коз пугливых стадо.
Трагически ко мне он руку протянул,
“Я голоден, - со злобою зывая. -
Я голоден!...” Невольно я вздохнул
И, нищего и цирк обозревая,
Промолвил: “Вот она - Италия святая!”²²

Стихотворение свидетельствует не только о глубоком переживании увиденного, но и отражает зарождение в сознании будущего критика рефлексии о закономерностях культурного процесса. Тем показательнее, что на страницах дневника разворачивается совсем иной текст, вступающий в сложные отношения с художественными произведениями Майкова и с его источниками сведений. Последний абзац затрагивает тему, интересовавшую автора дневника в течение всей его творческой жизни: тему столкновения античности и христианства, глобальной смены двух различных в своих основах культурных эпох.

Заканчивая реконструкцию исторического облика цирка Ромула, автор раскрывает причины, побудившие его создать эти архитектурные тексты:

Для меня такое описание фактов гораздо более живописует величие римского народа, великого даже в своих забавах, нежели торжественная декламация писателей. Здесь каждая черта помогает разыгаться воображению, и не растягивает его, как возглас Шатобриана. В Ромуловом цирке, который один сохранился, довольно, чтобы дать нам идею этой забавы римлян, помещалось только 15 000 человек. Что же было такое *Circus Maximus*, построенный еще Ромулом <...>, потом распространенный при императорах до того, что мог вмещать в себя до 300 000 с лишком зрителей! И все было тесно для народа, который, избирая нового императора, требовал от него только хлеба и зрелищ!²³

Эти слова позволяют предположить, что Майкову как историку культуры, пытающемуся осмыслить и представить себе жизнь той эпохи, важно запечатлеть сам масштаб Колизея и цирка Ромула, а также отразившиеся в архитектурных сооружениях черты общественной и духовной жизни римского народа, для удовлетворения потребностей которого были построены эти здания. Показательно, что объектом такого осмысления Майков делает не храмы, как это было при описании парижских впечатлений, а именно общественные постройки, служащие и местом сбора всех сословий, и некоего их объединения в процессе созерцания зрелищ. Таким образом, уже в дневнике начинают форми-

²² Майков А. Н. Избранные произведения. С. 86-87.

²³ Майков А. Н. Путевой дневник 1842 г. // РО ИРЛИ. № 17305. Л. 26.

роваться характерные особенности мышления Майкова как историка и теоретика искусства, которые затем обусловят его подходы к трактовке проблемы современного искусства в статьях о выставках в Академии художеств, написанных в 1847-53 гг.²⁴

Значимой репликой в процессе постижения жизни Древнего Рима и законов культуры в анализируемых фрагментах становится критический характер упоминания Шатобриана. Включая в поле своих размышлений произведения писателя, Майков спорит не только с концепцией французского писателя, но и с вольными трактовками античности в эпоху романтизма в целом, стремящейся не столько к объективному пониманию прошлого, сколько к созданию своего мифа о нем. Автору дневника важно воссоздать образ Древнего Рима по возможности объективно, монументально, в том стилистическом и смысловом регистре, который по его представлениям передал бы дух римской жизни.

Фрагменты дневника реконструируют первоначальный вид Колизея и цирка Ромула и вместе с тем восстанавливают целый пласт культуры Древнего Рима. От их современного облика – результата негативного воздействия исторических процессов, разрушивших эти памятники – Майков идет к восстановлению прошлого, обогащая скупое архитектурное описание живой информацией о происходившем там действе. Желание представить себе во всей полноте одну из наиболее типичных для Рима форм общественной жизни – массовых зрелищ – и осознать посредством этого особенности мировоззрения римлян глубоко проникло в душу поэта и получило творческое переосмысление. И вновь эта потребность получает развитие в сборнике “Очерки Рима”, формируя проблематику стихотворения “Игры” (1846):

Кипел народом цирк. Дрожащие рабы
В арене с ужасом плачевной ждут борьбы.
А тигр меж тем ревел, и прыгал барс игривой,
Голодный лев рычал, железо клетки грыз,
И кровью, как огнем, глаза его зажглись.
Отворено: взревел, взмахнув хвостом и гривой,
На жертву кинулся... Народ рукоплескал...
В толпе, окутанный льняною, грубой тогой,
С нахмуренным челом седой старик стоял,
И лик его сиял, торжественный и строгий.
С угрюмой радостью, казалось, он взирал,
Спокоен, холоден, на страшные забавы,
Как кровожадный тигр добычу раздирал

²⁴ *Седельникова О. В.* Статьи А. Н. Майкова о выставках в Академии художеств и их значение в развитии эстетического сознания 1840-1850-ых гг. // Вестник ТГУ. Филология. № 3 (11) 2010. С. 81-96.

И злился в клетке барс, почуя дух кровавый.
 Близ старца юноша, смущенный шумом игр,
 Воскликнул: "Проклят будь, о Рим, о лютый тигр!
 О, проклят будь народ без чувства, без любви,
 Ты, рукоплещущий, как зверь, при виде крови!"
 - "Кто ты?" - спросил старик. "Афинянин! Привык
 Рукоплескать одним я стройным лиры звукам,
 Одним жрецам искусств, не воплям и не мукам..."
 - "Ребенок, ты не прав", - ответил старик.
 - "Злодейство хладное душе невыносимо!"
 - "А я благодарю богов-пенатов Рима".
 - "Чему же ты так рад?" - "Я рад тому, что есть
 Еще в сердцах толпы свободы голос - честь:
 Бросаются рабы у нас на растерзанье -
 Рабам смерть рабская! Собачья смерть рабам!
 Что толку в жизни их - привыкших к цепям?
 Достойны их они, достойны поруганья!"

Предметом осмысления Майкова становятся не сами конкретные события повседневной жизни, а воспринимаемая через памятники архитектуры жизнь Древнего Рима, создавшего важнейшие черты современного облика Италии (прямых размышлений о современной политической обстановке в Италии ни в дневнике, ни в письмах нет). Интерес к сущностным особенностям жизни римского народа, создавшего памятники искусства, потрясающие воображение современного человека, определяет содержание и форму дневниковых заметок. Жизнь Италии представляется автору дневника насыщенной глубоким внутренним содержанием, неформальной, великой в большинстве своих проявлений. При этом необходимо отметить, что Майков далек от идеализации как Древнего Рима, так и Италии современной: он видит их пороки, о чем свидетельствуют как письма из Рима, так и другие его тексты, среди которых особое место занимает поэтический цикл "Очерки Рима".

В публикации представлено начало римских заметок, включающее описание Колизея и цирка Ромула. Фрагмент путевого дневника А. Н. Майкова 1842-43 гг. публикуется впервые по сохранившейся в ОР ИРЛИ авторской рукописи (17305) с соблюдением современных норм орфографии и пунктуации, при этом характерные неправильности и особенности авторского написания сохранены. Слова, подчеркнутые А. Н. Майковым, воспроизводятся курсивом, в квадратных скобках восстанавливаются зачеркнутые слова. Часть третьего от конца абзаца публикуемого фрагмента была ранее опубликована И. Г. Ямпольским в статье о творческой истории поэтического цикла "Очерки Рима".²⁵

²⁵ Из архива А. Н. Майкова. Публикация И. Г. Ямпольского. С. 48.

А. Н. МАЙКОВ. ДНЕВНИК ЗА 1842 Г.

(фрагмент)

Публикация Ольги Седельниковой

Поэт и Италия!¹

Как Грек, я понимал вас, дивные созданья,
Живые мраморы эллинского ваянья;
Нагая красота пугает ныне вкус;
Непокрытое нам холодно величье;
Обезображен ум наш гнетом страшных уз, –
Жеманного стыда и ложного приличья...
Иль выше ныне стал и чище человек?
Иль, глядя на кумир, в котором видел Грек
Богов присутствие, мы перед ним доступны
Лишь сластолюбия одной мечте преступной!
И мать, храня покой любимых дочерей,
Поспешно проходя средь длинных галерей,
Где пьяный Вакх упал средь тирсов и кувшинов

¹ Набросок стихотворения открывает римскую часть путевого дневника Майкова. Несмотря на то, что встречу с Италией и Римом Майков лелеял в мечтах, сам момент пересечения границы и приезда в Вечный город в дневнике не зафиксирован. Майковы приехали в Рим 29/16 октября 1842 г. Дата приезда устанавливается на основании первого письма, написанного А. Н. Майковым из Рима: “6 ноября, по вашему 24 октября, в воскресенье рано утром я открыл окошко в своей маленькой комнате, выходящее в сад, в котором красуются лимонные деревья, обвешенные золотыми плодами, цветут помаранцы и розаны, и шумит, никогда не умолкая, фонтан; разложил пред собою ваши драгоценные письма, полученные нами на другой день приезда нашего в Рим, т.е. в прошедшее воскресенье, и принялся за перо, дабы ответить на них” (*Майков А. Н. Письма Е. П. и Н. А. Майковым* // ИРЛИ. № 16994. Л. 9).

густо зачеркнуто>] шо вин не умирае*. Как народится новый месяц, и он помолодеет, как месяц на ущерб, и он поседеет”.⁴

4 дек<абря> (22) <?>. Пол дня работал и пол дня ел. Пименов⁵ читал мне Фосколо.

5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 <декабря>. Приехал Лагода,⁶ с которым принялись за изучение Древнего Рима. В первый день были в Колизее. При Нероне место, на коем Веспасиан построил Колизей, было бассейном, в который посредством акведуков напускалась вода и представлялись морские сражения; просто это были бассейны, пруды посреди его Золотых Палат, шедших с Палатинского хребта на Эсквилин и Целий. Веспасиан, окончив войну с Иудеями, пригнал 12 000 жидов на работы Колизея, назначив его местом гладиаторских боев, сражений зверей и травли преступников и христиан. Когда нужно, наполнял водою для сражений кораблей. Арена имеет вид овала, от которого вверх были выстроены лавки для gradini* зрителей, входы к которым были проделаны снаружи из огромных галерей, идущих внизу в пять рядов, во 2 этаже в 4, в 3^m в 3, в 4^{om} в два, и верхний этаж, где уже не было лавок,

* Конец фразы вписан.

⁴ Приехав в Рим, Майковы много общались с жившими там русскими художниками. А. Н. Майков не раз упоминает об этом в своих письмах. “<...> Я понимаю живопись лучше всех наших живописцев, находящихся в Риме; и, не учась, удивляю их. Приду к кому-нибудь, вижу, коптит и строчит на полотне, выделявая какой-нибудь кукиш. “Дайте-ка, я вам сваляю...” – и точно, сваляю в пять минут, и один раз в 1 ½ часа свалял широко и бойко, как Рубенс, [тот] известный вам эскиз из моей поэмы – *Аглаю на колеснице*, который возбудил всеобщее изумление. <...> Недавно мы ездили верхом в Тиволи, удивительное место, которое мы увидим вместе, – ездили верхом на добрых и бойких римских верховых лошадях. <...> *Ставассер*, славный малый, известный вам скульптор, *Воробьев* тоже и я мчались, как сумасшедшие, <...>” – писал он 14 / 26 декабря 1842 г. (ИРЛИ. 16994. Л. 15 об.). В письме апреля 1843 г.: “Воробьев ему (*Н. А. Майкову*, который тогда уехал из Рима в Россию, чтобы отправиться в Европу со всей семьей, - О. С.) ужасно кланяется: он славный малый и очень любит папеньку и меня. Он почти у меня живет. Просил, чтобы вы, рара, зашли к его старику и сказали бы об нем” (ИРЛИ. 16994. Л. 39).

⁵ Николай Степанович Пименов (1812-1864), один из известнейших российских скульпторов, сын скульптора С. С. Пименова (1784-1833). В 1836 г. получил большую золотую медаль за представленную на конкурс статую “Русский парень, играющий в бабки” (А. С. Пушкин посвятил ей известную эпиграмму). В 1837 г. на казенный счет отправлен для дальнейшего обучения за границу. Прожил в Италии (во Флоренции и Риме) 14 лет.

⁶ Вероятно, Антон Иванович Лагода (1816-1876), чиновник, отец художницы О. А. Лагоды-Шишкиной, жены художника-пейзажиста И. И. Шишкина. Общался в кругу русских художников. В 1839 его портрет нарисовал Т. Шевченко.

* Слово вписано.

была галерея. [Прямо от в] Прямо от арены были подии:⁷ для сенаторов, *ordo equestris*, *ordo Sacerdotum*, весталок; посредине, на главной оси овала (ab)* были ложи Императора, украшенные мрамором, золотом, [где] поддерживаемые колоннами; тут же находились возы для благовонных курений. В ложу Каракаллы б<ыл> подземный ход, ибо он жил на Целийском холме. Ложа Им<перато>ра б<ыла> закрыта сверху. Далее, из второго этажа входили знатнейшие граждане; из третьего – простые граждане, и т<ак> д<алее>, а в галерее помещался черный народ. Гладиаторы выходили из главных ворот, коих двое, одни напротив других на оконечностях большой оси овала (cd).^{*} При играх верх б<ыл> обтянут пурпуровой тканью, с отверстием в середине. Дикие звери выпускались из подземельных ходов, из *vivarium*'а, зверинца, который находился на Целийском холме.

Vivarium находилось в яме; эти ходы бесконечны; один Англичанин, заблудившись в них, вышел в Monte Pincio, отчего я полагаю, что им было какое-нибудь другое назначение: не были ли они [построил] прорыты Императорами из опасения за жизнь свою, как Павел прорыл ходы из Михайловского замка в Павловские Казармы?⁸ – Как бы то ни было, тут жили звери; пища, состоявшая кроме обыкновенной порции быков и всякой стервы иногда и из рабов провинившихся и преступников, – опускалась сверху из отверстий. А вода б<ыла> проведена внутри, и хранилась для водопоя в бассейнах; она <нрзб.> и теперь, и т<ак> к<ак> она проточная, то чиста и хороша. Вверху, над этими вертепами б<ыли> тюрьмы христиан, [тоже] все еще* под землею; над тюрьмами императорский чертог (Каракаллы (?)), так что христиане могли слышать в одно время и вой зверей, которые б<ыли> под ними, и, чуя запах живых, рвались кверху и лизали стены и пото-

⁷ Лат. *podium*, нижний ряд каменных скамей, был предназначен исключительно для императора, его семейства, сенаторов и весталок.

* На полях напротив записи нарисован план Колизея с нанесенными осями.

* Обозначена на плане.

⁸ Майков имеет в виду Павла I (1754-1801), убитого заговорщиками в ночь с 11 на 12 марта 1801 в Михайловском замке. По приказу Павла I архитектор В. Бренна создал под Михайловским замком систему подземных ходов, один из которых шел из спальни императора в подвалы Мальтийской церкви, находящейся в здании Пажеского корпуса, где он мог укрыться и найти поддержку, а также в других направлениях, в т. ч. на Марсово поле (*Бурлешин М., Супруненко Ю.* Подземный мир. Тайны. Легенды. Сенсационные открытия: Энциклопедия. М.: Гелиос, 2007. С. 130-131). Здание казарм Павловского полка построено в 1817-1819 гг. на участке между Марсовым полем, ул. Миллионной и Аптекарским переулком по проекту В. Н. Стасова. Видимо, Майков забыл, что во время убийства Павла I здание казарм еще не было построено.

* Два слова вписаны.

лок, который был полом для христиан, – и звуки императорской оргии.⁹

Осмотрели холм Палатинский, на котором б<было> все великолепие Рима, а теперь <2 нрзб.> развалинами. Из них заметны: дворцы: Августа, Нерона, Тиберия и Калигулы. Место Ромулова домика; бани Ливии, в которые спускаются с огнем; храм Аполлона, выстр<оенный> Августом; Греколатинская библиотека; ~мост через Форум к Торнейскому углу ~*. – <2 нрзб.> другие развалины. Фарнезская вилла, выстроенная Бернини, развалины в другом виде, другого века.¹⁰

Осмотрели холм *Целийский*: S<anto> Stefano Rotondo, где, гов<орят>, был храм Клавдия, но, вероятно, церковь построена в V веке из разных материалов языческих храмов. В церкви Мучений христиан фрески Помаранчио.¹¹ Vivarium, в монастырь Пассионистов S<anti> Giovanni e Paoli, где монах нас обращал в Католическую веру. Много безымянных развалин.

Между Палатином, Авентином и Капитолием – курильный храм Весты, Fortunaе Virilis.

12 дек<абря> День, исполненный великих подвигов. Совершил путешествие пешком по Альбанской дороге до гробницы Цецилии Метеллы. Причем осмотрел, кроме этой гробницы, Цирк Ромула сына Максенция, храм Чести и Доблести, Templum Honoris et Virtutis, несколько гробниц, columbarii, часть Аврелиановой стены, Porta Appia, Arca Druzii и термы Каракаллы, Termae Antonianae.

⁹ Столкновения христианства и язычества будет интересовать Майкова на протяжении всей его творческой жизни. Итогом осмысления ее стала трагедия “Два мира” (1882 г.), за которую поэт получил в 1882 г. впервые присуждавшуюся Пушкинскую премию Академии наук.

* Фраза между знаками ~ дописана на полях.

¹⁰ Майков ошибся, вилла Фарнезина была построена архитектором Б. Перуцци (1481-1536) в 1509-1511 гг. Дж. Л. Бернини (1598-1680) неоднократно упоминается в статьях Майкова о выставках в Имп. академии художеств (См.: Седельникова О. В. Статьи А. Н. Майкова о выставках в Академии художеств и их значение в развитии эстетического сознания 1840-1850-ых гг. // Вестник ТГУ. Филология. № 3 (11) 2010. С. 81-96). Так, в статье о выставке редких вещей, анализируя историю развития скульптуры, Майков называет Бернини одним из трех ваятелей, определивших важнейшие тенденции развития скульптуры Нового времени, и дает короткий обзор его творческой деятельности – [Майков А. Н.] Художественная выставка редких вещей, принадлежащих частным лицам, учрежденная в залах Академии художеств, в пользу бедных (статья третья) // Отечественные записки. 1851. Т. LXXVI. № 6. Отд. VIII. С. 95-100.

¹¹ Под церковью Мучений христиан, судя по тому, что Майков указывает фрески Н. Помаранччо, он имеет в виду *Santo Stefano Rotondo*.



Автограф стихотворения А. Майкова “Поэт и Италия”

Цирк, находящийся на Альбанской дороге (древняя Via Appia) и, как оказывается, по найденным в нем надписям, посвященный в 311 г. по Р. Х. [Ромулу] сыну Максенция Ромулу,¹² бывшему дважды консулом, и по смерти получившему апофеозу, – есть тот, который лучше всех сохранился от множества цирков Древних Римлян. Он принадлежит Торлонию; отец <нрзб.>трех братьев отрыл много в 1825 г. этого цирка.¹³

¹² Цирк Максенция на Аппиевой дороге, хорошо сохранившийся до нашего времени, вмещал до 15 000 человек.

¹³ Торлоний (Torlonia) – аристократическая римская фамилия. Основателем рода был банкир Джованни (1754-1829); в 1809 г. он купил герцогство Браччиано и получил герцогский титул. Он и его сыновья финансировали раскопки римских древностей, собирали произведения древнего и нового искусства.

Форма его почти* овальная: длина 1.700 римских футов, ширина 260. Цирк состоит из трех частей: *Carceres, lircus, Spina*; – *Carceres* были род стойлов, где стояли запряженные колесницы, употреблявшиеся для бега, называвшиеся *bigae*; ими правили *Aurigae*, одетые в четыре разные цвета: белый, красный, зеленый, голубой, – из коих потом образовались политические партии в Константинополе. Эти *carceres* расположены по линии сегмента, а не прямых, ибо иначе не было бы равенства в пространстве пробегающим, и один бы имел большое преимущество пред другой крайнею; [разделены, их 13] эти *carceres* разделены на 13 арок*; все имеют сообщение, кроме средней, и затворялись железными решетками, которые отворялись, когда колесницы выезжали. Арки украшены были статуями Гермеса, т<о> е<сть> Меркурия – крылатого бога. Над *Carceres* терраса, занимаема была важнейшими людьми. По бокам их башни для музыкантов, дававших сигнал бегу; башни назывались *oppidum*.

Собственно *Circus* расположением мест для зрителей сходен с другими подобными зданиями. Места для зрителей разделены на *prodium* для высших кланов, состоявший из мраморных скамеек и *praecinctiones**;верху галерея для черни. Посредине, на самой оси, возвышались две ложи, называвшиеся *pulvinaria*, ибо были покрыты подушками *pulvinae*; с севера ложа [принадл] была Императорская, а против ея для судей. Входов было четыре: два подле башен *oppida*, третий в конце, против *carceres*, в виде триумфальной арки, туда проезжал победитель; четвертая с боку ея.

Пространство между стенами или лавками называлось *arena*. Посредине ея не* параллельно стенам была *Spina*, т<о> е<сть> возвышение, обкопанное рвами, разрезавшими арену на 2 части для того, чтоб колесницы не перебивались, и около которого оне должны были объехать три раза, ~ но несколько наклонно, ибо должны были ехать от *carceres* направо, следовательно если б *Spina* была <паралельна>, то пространство было бы неровным ~ *. Концы *Spina*, около коих огибали колесницы, назывались *metae*; *Spina* была украшена колоннами, статуями, в середине ея стоял обелиск, перенесенный папою Иннокентием X* на piazza Navone.¹⁴ Они перерывались для хра-

* Слово вписано.

* Фраза вписана.

* Кольцевые проходы (лат.).

* Частица вписана.

* Фраза между знаками ~ вписана на полях.

* Имя вписано.

¹⁴ В 1649 г. папа Иннокентий X перенес обелиск из цирка Ромула в центр пл. Навона.

нения воды, употреблявшейся на орошение колес и осей; дабы оне не сгорали. *Metae* здесь состояли из трех конусов опрокинутых и на них шар в виде яйца; на конусах барельефы, изображавшие игры в цирке. [Статуи] Украш^{ением} *Spina** были: 1. Венера; 2. две колонны серого мрамора; на архитраве их б^{ыло} 7 дельфинов, атрибуты Нептуна, покровителя коней; 7 оттого, что надо б^{ыло} объехать столько кругов в цирке; 3. стат^{уи} *Солнца* и *Парок*; 4, Пальма, от коей отрывали ветку победителю; 5. Обелиск; 6. Геркулес; 7. храмик Венеры; 8. Амазонка; 9, Прозерпина.*¹⁵

По арене колесницы, устремлявшиеся из *Carceres* при сигнале музыкантов, помещенных на башнях, должны были трижды проскакать вокруг арены; та, которая победила прочих, (т. е. в третий раз проехавшая первой мимо судейской ложи) становилась в сторону. После этого въезжала следующая партия колесниц, всегда по четыре, и победительница становилась подле с первой, потом третья, потом четвертая партия, из которых опять прежним порядком победительницы присоединялись к первым двум. После этого начинается бой этих четырех колесниц, одержавших победу; и из них та, которая опередила остальные, выигрывала полный триумф; вознице давалась пальмовая ветвь, и при криках народа он выезжал с торжеством через триумфальную арку, находящуюся напротив *Carceres*.

Для меня такое описание фактов гораздо более живописует величие римского народа, великого даже в своих забавах, нежели торжественная декламация писателей. Здесь каждая черта помогает разыграть воображению, и не растягивает его, как возглас Шатобриана.¹⁶ В Ромуловом цирке, который один сохранился, довольно, чтобы дать нам идею этой забавы римлян, помещалось только 15000 человек. Что же* было такое *Circus Maximus*, построенный еще Ромулом [на том ме-

* Словосочетание вписано.

* На полях нарисована схема цирка, на которой обозначены все описанные элементы.

¹⁵ Украшения спина были стандартные и использовались во всех римских цирках. Эталон для всех сооружений подобного рода служил Большой Цирк (*Circus Maximus*). Украшения цирка Ромула не сохранились. Майков, видимо, заимствует описание цирка Ромула из имеющегося под рукой источника, которым могло быть как авторитетное исследование (*Nibby A. Roma antica. Roma, 1838*), так и перепечатавающие эти сведения вторичные издания.

¹⁶ Майков имеет в виду сочинения Ф.-Р. Шатобриана “Гений христианства” (1802) и “Мученики, или Торжество христианской религии” (1809), где французский писатель утверждает идею религиозного одушевления, лежащего в основе творческой деятельности художников и писателей прошлого, воспекает первых христиан и критически изображает языческий Рим.

* Частица вписана.

сте где б<ыли>]* и в котором были* похищены Сабинаи в день праздника Нептуна,** потом распространенный при императорах до того, что мог вмещать в себя до 300 000 с лишком зрителей! И все было тесно для народа, который, избирая нового императора, требовал от него только “хлеба и зрелищ”! *Panis et ludi*.¹⁷

Ныне Ромулов цирк принадлежит Маркизу Древнего Рима, банкиру Торлонию, который в 27 году отрыл его много.¹⁸ [В нем] Мраморных седалищ (*gradini*) нет; обелиск перенесен в Рим, статуи растасканы; на *Spina*;* валяются их пьедесталы; арка лишена колонн и барельефов, кои ее, вероятно, украшали, арена представляет огромное [поле], обнесенное кирпичными стенами цирка, поле, на котором оборванные мальчишки и хромой старик пасут [стада] несметное стадо белых овец.¹⁹

О Рим! Как плакали о тебе истинные твои сыны – последние язычники! Христианство [вооружив крестом невежества] разрушило все основы и все величие твоей общественной жизни, и его оружие было – невежество, вооруженное крестом!²⁰

* Между *л* фраза дописана на полях, по всей видимости, сразу после написания текста. Между * фраза вписана сверху зачеркнутого карандашом, возможно, тогда же, когда было уточнено название на титульном листе дневника.

¹⁷ Хлеб и зрелища (игры) (лат.).

¹⁸ См. прим. 8.

* Слово вписано.

¹⁹ Впечатления от посещения цирка Ромула и размышления Майкова о судьбе древнеримской культуры выразились в стихотворении “*Campagna di Roma*” (1844) из цикла “Очерки Рима”: (Майков А. Н. Избранные произведения. С. 86-87).

²⁰ См. прим. 4.

“СТРАННОЕ СУЩЕСТВО ЧЕЛОВЕК, ЗАГАДОЧНЕЕ КОШКИ”:
ПЕРЕПИСКА М. О. ГЕРШЕНЗОНА С В. И. ИВАНОВЫМ (1909-1925)

Елена Глуховая

Читателю, привыкшему считать “Переписку из двух углов” своего рода философским эпистолярием послереволюционной эпохи, представленные письма Вячеслава Иванова и Михаила Гершензона покажутся менее цельным и законченным явлением. В повседневности наиболее продуктивная часть общения адресатов протекала вне эпистолярного жанра, поэтому большая часть писем, в особенности дореволюционного периода, носит скорее деловой характер. Только после отъезда Вяч. Иванова в Баку, а затем и в Италию, письма обретают инерцию внутреннего диалога, как бы продолжая “Переписку из двух углов”.

Знакомство Иванова и Гершензона относится к 1905 г. Дата их знакомства зафиксирована в письмах-отчетах Л. Д. Зиновьевой-Аннибал к М. М. Замятниной: на одной из ‘сред’, которая состоялась 21 (или 22) сентября 1905 г.:

...вчера была содержательная Серeda: 12 чел<овек>. *Мережковские, Сологуб <...> Пяст <...>, Ремизов, Чулков, Эри <...> Карташев <...>*, Анастасия Чеботаревская (критик “Правды” и сотрудница “Русского богатства”) и ее приятель, московский литератор, критик и историк литературы *Гершензон <...>*.¹

Сближению и знакомству Иванова с Гершензоном во многом способствовала сестра Анастасии Чеботаревской – Александра, добрая знакомая Ивановых по Парижу, где она с огромным энтузиазмом слушала лекции Вяч. Иванова о греческой религии. С Гершензоном Чеботаревская познакомилась еще раньше – 1902-м годом датированы первые письма Гершензона, который способствовал Чеботаревской в поисках литературного заработка.² Вероятно, Иванов был представлен Гер-

¹ Цит. по.: *Богомолов Н. А.* Вячеслав Иванов в 1903-1907 годах: Документальные хроники. М. 2009. С. 129.

² Письма Вячеслава Иванова к Александре Чеботаревской / Публ. А. В. Лаврова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1997. СПб. 2002. С. 244, 252.

шензону Чеботаревской как специалист-филолог, знаток античной культуры, а отнюдь не как поэт, один из представителей школы символизма; похоже, что и в дальнейшем это общение навсегда сохранило следы своеобразной филологической академичности. Гершензон, так же, как и Иванов, имел филологическое образование, окончил историко-филологический факультет Московского университета в 1893 г., темой его выпускного сочинения была “Полития” Аристотеля.³ Гершензон занимался Аристотелем в семинаре профессора П. Г. Виноградова в 1892-1893 гг., в частности, как часть семинарской работы, им было издано исследование об Аристотеле и Эфоре.⁴ В дальнейшем Гершензон не раз обращался к переводам книг об античной истории и культуре.⁵

Гершензон, будучи литературным редактором журнала “Критическое обозрение”, начинает одно из первых своих писем (1909 г.) к Иванову с просьбы о рецензии. Летом того же года Н. А. Бердяев предложил Гершензону свою рецензию на книгу “По звездам”: “Вышла книга В. Иванова “По звездам” (сборник стихов <sic!>). Если хотите, то я напишу для “Крит<ического> обозр<ения>” рецензию об этой книге. Сообщите, согласны ли”.⁶ По какой-то причине рецензия Бердяева была напечатана не в “Критическом обозрении”, а в “Московском еженедельнике”.⁷

Нам неизвестно, насколько интенсивным было общение Иванова с Гершензоном в период, который прошел с момента их знакомства на Башне – до первого из сохранившихся писем 1909 г. Во всяком случае, уже в 1911 г., в письме к брату Абраму Гершензону, М. Гершензон сообщал: “Кстати о Вяч. Иванове. Он жил это лето в Силламягах, и я очень сблизился с ним (мы давние приятели, но редко виделись). Он очень замечательный человек, по глубине мысли – мудрец и великий художник для немногих”.⁸ Очевидно, после совместного отдыха в ме-

³ Гершензон М. Афинская Полития Аристотеля и жизнеописание Плутарха. М. 1895.

⁴ Исследования по греческой истории: I. Избрание жребием в Афинском государстве В. Маклакова; II. Аристотель и Эфор М. Гершензона. М. 1894.

⁵ Рассказы о греческих героях, сост. Б. Г. Нидуром для его сына / Перев. М. Гершензона. М. 1897; Белых Ю. История Греции: В 2-х тт. / Перев. с нем. М. Гершензона. Изд. 2-е. М.: М. и С. Сабашниковых, 1905; Мейер Э. Экономическое развитие древнего Рима / Перев. под ред. М. О. Гершензона. М. 1906.

⁶ К истории создания “Вех” / Вступ. ст., коммент., публ. В. Проскуриной, В. Аллоя // Минувшее. М.-СПб. 1992. № 11. С. 282.

⁷ Бердяев Н. О книге Вяч. Иванова “По Звездам” // Московский еженедельник. 1909. № 42.

⁸ Письмо М. О. Гершензона к А. О. Гершензону от 17 сентября 1911 г. // Гершензон М. Избранное: В 4 т. Т. 4. М.-Иерусалим 2000. С. 484.

стечке Силламаги летом 1911 года общение приобрело не просто формальный, но самый дружеский характер. Для Иванова в бытовом общении всегда была важна нота именно семейной дружбы – так, например, складывалось его общение с четой Бородаевских. Гершензон частенько бывал в Петербурге, работая с рукописными материалами Пушкинской эпохи; после отъезда Вяч. Иванова и Веры Шварсалон в Италию, летом 1912 года, Гершензон некоторое время проживал на Башне.⁹ 12 июля 1912 г. Замятнина сообщает Гершензону:

...до 1 августа, во всяком случае, квартира будет за нами и следов<ательно> в полном Вашем распоряжении. <...> На Башне Вы, во всяком случае, желанный и ожидаемый гость.¹⁰

Гершензон воспользовался предложением и прожил на Башне с 24 мая по 6 июля. Тогда же, в марте 1912 года, будучи в Петербурге по делам издания сочинений П. Я. Чаадаева, Гершензон частенько навещал Иванова; к тому же периоду относится и суждение Гершензона об Иванове-поэте, высказанное им в письме к В. В. Розанову: “В 20-25 лет для меня Пушкинская ясность была каноном поэзии, а теперь вот я признаю за Вяч. Ивановым право писать непонятные стихи, потому что, кажется мне, он – Божьей милостью”.¹¹

Не рассматривая более подробно в данной статье особенности пересечения творческих взглядов Мих. Гершензона и Вяч. Иванова, отметим лишь, что в работах исследователей последних лет критический метод Гершензона представлен скорее как историко-филологический, в сущности своей противопоставленный методу импрессионистской символистской критики.¹² Сотрудничество Иванова с Гершензоном во мно-

⁹ См. об эпизодах общения Иванова и Гершензона в содержательной статье Веры Проскуриной, впервые реконструировавшей историю их знакомства: *Проскурина В. Вячеслав Иванов и Михаил Гершензон: На пути к Переписке из двух углов* // *Cahiers du monde russe*. XXXV (1-2). 1994. P. 377-392.

¹⁰ Цит. по: *Lucas v. Leyden*. Осиротевшая “башня”: когда начальство уехало // <http://www.v-ivanov.it/materialy>.

¹¹ Письмо к В. В. Розанову от 8 марта 1912 г. (Переписка В. В. Розанова с М. О. Гершензоном: 1908-1918 / Вступ. ст., подгот. текста, примеч. В. Проскуриной // *Новый мир*. 1993. № 3. С. 206).

¹² *Проскурина В. Ю.* Пушкинский миф М. О. Гершензона // *Новое литературное обозрение*. 1996. № 20. С. 120-144; *Proskurina V.* The Myth of A.S. Pushkin in Russia's Silver Age (М. О. Gershenzon, Pushkinist by B. Horowitz. Evanston: Northwestern Univ. Press, 1996) // *Russian Review*. 1998. Vol. 57. № 2. P. 286-287; *Хрусталева А.* К методологии литературно-критического творчества М. О. Гершензона // *Филологические этюды*. Саратов 2003. Вып. 6. С. 150-152; *Горовиц Б.* Михаил Гершензон – пушкинист. Пушкинский миф в серебряном веке русской литературы. М. 2004; *Хрусталева А.* Концепции символа и символического у В. Иванова и М. Гершензона // *Информационное поле современной России: Практики и эффекты*. Казань 2006. С. 147-158.

гом проходило в области академической филологии: Гершензон, принимая активное участие в разработке редакционного портфеля серии “Памятников мировой литературы” для издательства Сабашниковых в 1911 г., привлек к проекту Вяч. Иванова, который работал над переводом греческих лириков и Эсхила,¹³ а кроме того, совместно с Гершензоном подготовил том переводов из Петрарки в 1913-1914 гг.¹⁴

Иванов рекомендовал Гершензону привлечь к сотрудничеству в работе над серией Юрия Верховского, которому и он, и Гершензон всячески помогали в устройстве литературного заработка¹⁵ – ср., напр., в письме М. О. Гершензона к Ю. Н. Верховскому¹⁶ от 27 мая 1914 г.:

Помышлял остаться здесь на лето и работать и Вяч. Ив<анович>, но, в конце концов, “как трепетный квирит, бежал, позорно бросив щит”, т.е. уедет 30-го.

Я был рад оттиску Ваших милых для меня эпиграмм и рад Вашим прелестным рукописным стихам. По этому поводу мы вчера с Вяч<еславом> единогласно решили, что в таких личных обращениях Вы – первый мастер у нас. У Вас это выходит и тепло, и грациозно.

Дальнейшее пишу по уговору с Вяч<еславом>, так как он все не соберется написать. Он говорил о Вас с Сабашниковым, и С<абашников> изъявил охотную готовность печатать Ваши переводы.¹⁷ Известен ли Вам характер его “Памятников мировой литературы”? Вероятно, да; итак, выберите что-нибудь такое, что могло бы войти в эту серию, как том, или два тома. Хрестоматия (переводная) из Виллона, Ронсара и пр. – можно; еще бы лучше – одно цельное произведение, Ариосто или подобное что-нибудь. Выберите и напишите нам, а остальное мы устроим.¹⁸

¹³ См. об этом: *Котрелев Н. В.* Вячеслав Иванов в работе над переводом Эсхила // Эсхил. Трагедии в переводе Вячеслава Иванова / Н. И. Балашов, Дим. Вяч. Иванов, М. Л. Гаспаров, Г. Ч. Гусейнов, Н. В. Котрелев, В. Н. Ярхо / Отв. ред. Н. И. Балашов. М.: Наука, 1989. С. 497-522.

¹⁴ *Петрарка Франческо*. Автобиография. Исповедь. Сонеты / Пер. М. Гершензона и Вяч. Иванова. М.: Изд-во М. и С. Сабашниковых, 1915.

¹⁵ В частности, Гершензон помог Верховскому опубликовать в серии Пушкинская библиотека, издававшейся Сабашниковыми, книгу “Поэты Пушкинской поры”. Сб. стихов под ред. и со вступ. ст. Ю. Н. Верховского. М.: Изд-во М. и С. Сабашниковых, 1919.

¹⁶ НИОР РГБ. Ф. 218. К. 1262. Ед. хр. 10. Л. 3-3 об.

¹⁷ Речь идет о переводах для антологии “Французские лирики XVI века”. Они сохранились в рукописи (НИОР РГБ. Ф. 261. К. 15. Ед. хр. 6), однако целиком так и не были изданы; отдельные переводы вошли в книги: Поэты французского Возрождения: Антология / Ред. и вступ. ст. В. М. Блюменфельда. Л.: ГИХЛ. 1938; Поэты Возрождения. М.: Политиздат, 1948 и др.

¹⁸ О сотрудничестве Верховского в издательстве Сабашниковых см.: “Адрес мой: Пермь. Университет”: Пермские письма Ю. Н. Верховского к М. В. Сабашникову и М. О. Гершензону / Публ., коммент. С. А. Звоновой, Т. Н. Фоминых // Филолог. Пермь 2004. № 5.

В дальнейшем и Иванов, и Гершензон оказывали всяческую поддержку Верховскому в поисках работы: согласившись преподавать на Высших женских курсах в Тифлисе, он вскоре разочаровался и желал вернуться в Москву; ср. в письме Гершензона к Верховскому от 25 апреля 1915 г.:

Получил Ваше письмо, милый Юрий Никандрович, но уже раньше знал о Вашей телеграмме и письме к Вяч. И<вановичу>. Мы тут много огорчались Вашими делами. <...> Мы с Вяч. И<вановичем> решили, что теперь надо искать Вам уроков в среднем учебн<ом> зав<едении>.¹⁹

Период 1914-1915 гг. – наиболее интенсивный и плодотворный в общении Иванова и Гершензона. Иванов, вернувшись из Италии в августе 1913 года, с сентября поселяется в Москве, на Zubовском бульваре. Неподалеку, в арбатских переулках, проживали его давние знакомые: М. О. Гершензон, В. Ф. Эрн, Н. А. Бердяев, С. Н. Булгаков, Л. И. Шестов, Д. Е. Жуковский. Так сложился дружеский кружок людей, связанных тесным общением, в том числе и семейным;²⁰ появляется идея издания домашнего рукописного журнала “Бульвар и Переулок”. Например, в письме к жене В. Ф. Эрн сообщал:

Гвоздем вечера оказалась читка юмористических произведений, предназначенных для нашего интимного журнала “Бульвар и Переулок”. Журнал этот мы задумали, смеясь, когда Л<идия> Ю<дифовна> была у нас в прошлый раз перед падением Н<иколая> А<лександровича>. Я тебе не писал, чтобы не томить ожиданием. Теперь, можно сказать, журнал родился и вышел чрезвычайно удачным. Особенный успех имели: превосходная юмористическая теория словесности М. О. Гершензона и моя статья “Бульварная пресса и переулочная точка зрения”. Я хвалил взасос Гершензона, а он был “очарован” моей чепухой. Журнал без подписчиков, – только для участников. Как получу свой экземпляр – сейчас же вышло тебе. Но это, очевидно, будет через несколько недель. Вячеслав написал остроумную пародию на меня. Блеснула и Л<идия> Ю<дифовна>. Очень недурно выступили Вера и Гершензон. Дальше обещаны вещи: Булгакова, Балтрушайтиса, Толстого.²¹

¹⁹ НИОР РГБ. Ф. 218. К. 1262. Ед. хр. 10. Л. 4-4 об.

²⁰ Более подробно см. в работах Веры Проскуриной: Вячеслав Иванов и Михаил Гершензон: На пути к *Переписке из двух углов*; Она же. Рукописный журнал “Бульвар и Переулок”: (Вяч. Иванов и его московские собеседники в 1915 году) // Новое литературное обозрение. № 10 = Вячеслав Иванов: Материалы и публикации. М. 1994. С. 173-208. Работы собраны в книге: *Проскурина В. Течение Гольфстрема*: Михаил Гершензон, его жизнь и миф. СПб. 1998).

²¹ Письмо от 8 апреля 1915 г. (Взыскующие града: Хроника частной жизни русских религиозных философов в письмах и дневниках <...> / Вступ. ст., публ., коммент. В. И. Кейдана. М. 1997. С. 636).

В свидетельствах современников имена Гершензона и Иванова в этот период часто встречаются рядом: например, М. К. Морозова, в доме которой, на Смоленском, а затем на Новинском бульваре, проходили заседания Религиозно-философского общества памяти Вл. Соловьева, сообщала Е. Н. Трубецкому о том, что специально пригласила для слушания сообщения П. Б. Струве об “оправдании национализма” – Г. А. Рачинского, С. Н. Булгакова, В. Ф. Эрна, Вяч. Иванова, С. А. Котляревского, П. И. Новгородцева, И. А. Ильина, М. О. Гершензона.²²

В апреле того же года дочь Вяч. Иванова Лидия, успешно сдав экзамен по специальности, была переведена в профессорский класс А. Б. Гольденвейзера, родного брата М. Б. Гершензон. Тесно связанные с музыкальным московским кругом, в том числе и с А. Н. Скрябиным,²³ весной того же года внезапно скончавшимся, Гершензон и Иванов принимали активное участие в организации Скрябинского общества. Иванов планировал издать сборник памяти композитора; Гершензон, в свою очередь, опубликовал в “Русских Пропилеях” текст “Предварительного действия”,²⁴ которое в ноябре 1914 г. Скрябин читал Вяч. Иванову и Ю. Балтрушайтису.

Летом 1915 года Иванов остался в Москве, отправив домашних отдыхать в Крым. Об этом сообщается в письме Гершензона к Ю. Верховскому от 20 августа 1915 г.: “У Вяч. Ив<ановича> все здоровы; Лидия вернулась, а Вера К<онстантиновна> еще надолго осталась в Анапе”.²⁵ Г. Г. Шпет,²⁶ так же, как и Иванов с Гершензоном, проводивший лето 1915 года в Москве, регулярно сообщал в письмах к жене: “На обратном пути встретил на Девичьем поле Гершензона и Жуковского. Поболтали. Они пошли к Вячеславу, а мне не хотелось” (10 июля 1915).²⁷ На другой день: “Я пошел было к Вячеславу, хоть стихи по-

²² Там же. С. 626.

²³ Как известно, Вяч. Иванов отозвался на смерть А. Н. Скрябина несколькими стихотворениями; в последний год его жизни активно помогал ему в работе над “Предварительным действием” (более подробно см. в работе: *Берд Р.* Неизданный текст Вячеслава Иванова о “Предварительном действе” А. Н. Скрябина // *Русская литература*. 2006. № 3. С. 147-151).

²⁴ *Скрябин А. Н.* Предварительное действие // *Русские Пропилеи*. Вып. 6. М. 1919. С. 192-247. Там же: Записи А. Н. Скрябина. С. 170-192; Записка Б. Ф. Шлецера о Предварительном Действии. С. 116.

²⁵ НИОР РГБ. Ф. 218. К. 1262. Ед. хр. 10. Л. 6.

²⁶ С Густавом Шпетом Гершензон поддерживал тесные дружеские отношения до конца своей жизни; они вместе служили в ГАХНе; Шпет был одним из немногих друзей, стоявших в почетном карауле у гроба Гершензона (см. фотографии).

²⁷ Густав Шпет: Жизнь в письмах: Эпистолярное наследие / Коммент., вступ. ст. Т. Г. Щедриной. М. 2005. С. 253.

слушать, но посидел всего 1–1½ часа, потому что он должен был куда-то идти (у него теперь Городецкий)”;²⁸ “вчера был у Иванова с Львом Исааковичем, был еще Гершензон с братом...” (22 июля 1915).²⁹

К лету 1915 года относится первая редакция поэмы Иванова “Человек”. Гершензон был одним из первых слушателей и критиков: сохранились его записи о стилистике и грамматике поэмы; поскольку листок с комментариями сохранился в архиве вместе с письмами Гершензона, мы предполагаем, что записи были сделаны специально по просьбе Иванова.³⁰

Стр. 3: “В глубь сердечн<ого> Эреба”³¹ – хорошо бы изменить: 1) чтобы устранить одно из *многих* обращений (вселенский вор), и чтобы избежать двусмысленности, особенно при чтении вслух: “душу солнца, душу неба”, когда; не слышна.

В след<ующей> строфе “Взял у тигра...” обращаю Ваше внимание на *ей* вместо *ею*, и на “стерегущей мудрой ложью”, где первый род<ительный> пад<еж> может быть принят, впрочем, только невнимательным читателем – за такой же творит<ельный> пад<еж>.

Стр. 5: “Лазурь сгущалась: ты

Ее ловил” –

Это может быть непонятно: какая лазурь?

Не понимаю грамматического построения терцины: *О двойнике...*

Точно также не понимаю, от чего произошел родит<ительный> пад<еж>: “мнящей вдаль мечты”.

Стр. 6: Строфа: “Он в мир глядел...” очень замечательна. Этот первый стих необычайно хорош; его можно бы подписать под Сикстинск<ой> мадонной – о младенце там; именно таким изобразил его Рафаэль: *Он в мир глядит из сердца мира*. Остальные же 3 стиха этой строфы кажутся мне искусственно-подобранными, необязательно спаянными, и недостойными изумительной простоты и величия первой строки.

Стр. 7: *Мятежный* – это вводное определение кажется лишним и затрудняет.

Стр. 8: – то же самое о слове: *надменный*, в стихе:

Ты не сказал, украл, надменный.

Стр. 15: На блещущий фонтан...

На фонтан идет? и эпитет “*блещущий*”?

Стр. 16: Тебя стыдливых *линий*?

Особенно после: *мелодии* предшествующей строфы.

²⁸ Там же. С. 254.

²⁹ Там же. С. 258.

³⁰ НИОР РГБ. Ф. 109. К.16. Ед.9. Л.17-17об. Дата восстанавливается по времени написания первого варианта поэмы “Человек” (лето 1915 г.). Подробнее об истории ее создания см.: Шишкин А. Б. К истории мелопеи “Человек”: творческая и издательская судьба // Иванов В. И. Человек: Приложение: Статьи и материалы. М. 2006. С. 19-46.

³¹ Здесь и ниже – курсивом выделены подчеркивания М. Гершензона.

Стр. 17: по поводу:

Ты днешь, извечный

многовечный

во всем “Человеке”, как мне кажется, вообще слишком много таких вводных обращений – десятки, и это однообразно. Так, на стр. 18: “Посол подземный”, “Тайный дух”, “Бог любви”.

Стр. 19: Ты звезды – две пары очей, – верно описка?

Стр. 20: Где грает страсть – тотчас после *краю*.

Стр. 23: прекраснейшей из *ваз* – это слово, как выше линии, мелодии. И весь образ – натянутый.

Стр. 26: Кольцо волною – эта вставка, пожалуй, будет грамматически непонятна.

Стр. 28: “Путь выбрал – мертвых рек” – я этого не понял.

На стр. 40 я исправил: <Тартар> *под*.

В том же архивном хранении³² мы встречаем краткие записи Гершензона (на тетрадном листе, карандашом), с датировкой: “17 июня 1915 г., разговор с Вяч. Ив<ановым>”. Эти записи представляют собой ряд геометрических символов, часто используемых в розенкрейцерских учениях (треугольник, квадрат, пентаграмма и др.) и, вероятно, имеют отношение к обосуждению начального варианта поэмы.³³ А уже 24 июня Гершензон писал жене: “Вчера <...> Вячеслав> И<ванович> читал мне свои дальнейшие стихи из “Человека” – ведь уже 20 стих<отворений>. Очень значительная вещь. Ушел в час”.³⁴

³² НИОР РГБ. Ф. 746. К. 12. Ед. хр. 82. Следует упомянуть и о других материалах, касающихся Вячеслава Иванова, которые содержатся в Ф. 746 (М. Гершензона): автографы стихотворений Иванова: “И вдруг – как омрачили грозы...” (23 янв. 1895); “Сан-Миниато” (“То был не сон... Но мнилось, в чарах сна...”, 30 янв. 1895; 2-й редакции); “Того во Имя, Кто Себя творил...” (17 сент. 1908); “Мгла густая, мгла по придорожью”; “Криница” (“Чисты воды ключевые”); “Мне тайну нежную пролепечи: ты чей?”; “Бедный викинг”; “Развертывалась дружбы нашей завязь...” (с посвящением А. Н. Скрябину, 1915); “Тихая жатва” (март 1917, корректура); “Поэт на сходке” (март 1917, корректура); “Толпа” (“Юродивый о тишине”, март 1917, корректура); “Поэт” (“Яритесь, буйные витии!”, март 1917, корректура). Там же хранятся: тезисы к докладу Вяч. Иванова “Политика и религия” (машинопись); отдельные части доклада “Коллективное проявление самобытных творческих сил” (машинопись).

³³ См. подробное описание записей в работе: *Троицкий В. П.* Древнеегипетский ‘анх’ в символике поэтических произведений В. Иванова // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. М. 1999. С. 439. О ‘розенкрейцерстве’ Иванова см. запись от 30 января 1932 г. О. Шор и комм. С. С. Аверинцева // Русско-итальянский архив. III. Salerno, 2001. С. 138, 144.

³⁴ *Шишкин А. Б.* К истории мелопеи “Человек”: Творческая и издательская судьба. С. 23.

К области совместных проектов можно отнести участие Вяч. Иванова в переводе поэзии Х. Бялика,³⁵ творчество которого Гершензон любил и ценил; в марте 1916 года он познакомил Иванова с Лейбом Яффе, инициатором издания отдельного сборника переводов из еврейской поэзии: “Еще я познакомил Яффе с Шестовым и Вяч. Ивановым, у которых он также хотел просить статей”, – писал Гершензон брату.³⁶ Летом 1916 года Ивановы уезжают в Красную Поляну, где проживут более года и вернутся в Москву осенью 1917-го.

Пожалуй, отдельного исследования заслуживает позиция Гершензона и Иванова в период перед Октябрьской революцией 1917 года; очевидно, что во многом пробольшевистские настроения Гершензона, воодушевленного событиями февральского переворота, не встречали сочувствия Иванова – и это несмотря на их дальнейшее совместное участие в культурных проектах советской власти. Н. Крандиевская-Толстая вспоминала о встречах с Гершензоном в летом 1917 г.:

Во время одной из своих обычных утренних прогулок <...> Гершензон зашел к нам на минутку и <...> стал высказываться о текущих событиях <...>. Гершензон говорил о необходимости свернуть фронт, приветствовал дезертирство и утверждал, что только большевикам суждено вывести Россию на исторически правильный путь.³⁷

О том же периоде – лето-осень 1917 – вспоминал Андрей Белый:

<...> после февральской революции он первый в кадетском кругу бухнул, к ужасу всех: «Долой войну!» – «друзья» – Шестов, Булгаков, Бердяев – распространили весть: Гершензон – “большевик”.³⁸

Позиция Иванова более определенно отражена в докладе “Политика и религия”,³⁹ который состоялся 28 сентября 1917 г. в редакции журнала “Народоправство”. В докладе прозвучала мысль о том, что поскольку революция протекает внерелигиозно, то она и не выражает народного самоопределения, а “вырождается в анархию и общую разруху”; для “спасения революции необходимо ее религиозное осмысление

³⁵ Четыре перевода Вяч. Иванова из Х. Н. Бялика помещены в кн.: Сб. молодой еврейской поэзии / Под ред. В. Ф. Ходасевича, Л. Б. Яффе; Предисл. М. О. Гершензона. М.: Сафрут, 1918. Более подробно по этой теме см. в работе: *Тименчик Р., Копельман З.* Вячеслав Иванов и поэзия Х. Н. Бялика // Новое литературное обозрение. 1996. № 14. С. 102-115.

³⁶ Письмо М. О. Гершензона к А. О. Гершензону от 11 марта 1916 г. // *Гершензон М.* Избранное: В 4 т. Т. 4: М.- Иерусалим, 2000. С. 487.

³⁷ *Крандиевская-Толстая Н.* Воспоминания. Л. 1977. С. 131.

³⁸ *Андрей Белый.* Между двух революций. М. 1990. С. 263

³⁹ По материалам доклада была опубликована статья: Революция и самоопределение России // *Народоправство.* 1917. №. 14. 30 октября. С. 7-10.

и освящение; только проникнутая светом религиозного сознания, она воистину выразит и воплотит народную волю”.⁴⁰

Вернувшись из Судака раньше своей супруги, Гершензон сообщал ей в письме от 29 сентября 1917 года:

Редакция “Народоправства” вчера открыла сезон вечером: Вяч. Иванов читал доклад “Религия и политика”, умный и с красивыми стихами. Это в доме Лосевой на Смол<енском> рынке. <...> Радостно встретился с Вяч<еславом> Ив<ановичем> и Верой К<онстантиновой>. Дело было так: они лето провели в Сочи, потом послал Веру в Эссентуки; там она соскучилась, и Вяч<еслав> Ив<анович> поехал к ней, прожил с нею там 3 недели, и оттуда они прямо приехали сюда, а М<ария> М<ихайловна>, Лидия и Дима должны из Сочи приехать на днях. Вера К<онстантиновна> бросила курсы и ради заработка хочет открыть у себя групповые уроки франц<узского> и англ<ийского> яз<ыков>. Она похорошела, Вяч<еслав> И<ванович> стал совсем седой, лицо худое и дряблое. Он там жил вяло, невдохновенно, почти не писал.⁴¹

В следующем письме, от 1 октября, Гершензон описывал вечер более подробно:

К Вяч<еславу> я пришел через час после приезда М<арии> М<ихайловны>, Лидии и Димы. Вяч. Ив<анович> настроен разумно, но уже поддался в сторону черносотенства, которое затопило весь здешний круг;⁴² во всем соглашается со мной, но уже обещал статьи в “Народоправство”, уже избран в комитет “Лиги русской культуры”. Он с лица как-то посерел, лицо дряблое, редкие волосы серы.

Расскажу тебе коротко о том вечере и его последствиях. Вяч<еслав> прочитал реферат умный; он говорил, что революция наша внеположна народу, не выросла из его духовных глубин и еще только должна быть углублена. Дальше следовала словесность: она должна быть углублена религиозно, тогда все будет хорошо, – а что значит ‘религиозно’, этого он, конечно, не сказал, да и не мог сказать. Но первая его мысль верна. Затем начались прения. Бердяев, Вышеславцев, прив<ат> доц<ент> Кечекьян, проф<ессор> Алексеев и др. До часа ночи жесточайшим образом поносили революцию, революционную интеллигенцию, которая растлила народную душу <...>.⁴³

⁴⁰ Материалы цит. по: *Обатнин Г. В.* Комментарии к статье Вяч. Иванова “Революция и народное самоопределение” // в печати.

⁴¹ НИОР РГБ. Ф. 746. К. 21. Ед. хр. 30.

⁴² Обвинение в “черносотенстве” касалось прежде всего Н. Бердяева и основывалось, скорее всего, на недоразумении, обстоятельства которого выходят за пределы настоящей статьи. Ср.: *Горовиц Б.* От “Вех” к русской революции: два философа, Н. А. Бердяев и М. О. Гершензон // *Вестник РХД.* 1992. № 166. С. 122-131; *Колеров М. А.* Сборник “Вехи” в контексте русской культуры // *Исследования по истории русской мысли: ежегодник 2006-2007.* М. 2009. [8] С. 627-631.

⁴³ НИОР РГБ. Ф. 746. К. 21. Ед. хр. 30. Эти строки, а также последующая остро критическая по отношению к Бердяеву часть письма напечатаны в работе: *Горовиц Б.*

На следующий день Гершензон сетовал в письме к жене, что круг “Народоправства”, сильно отдающий черносотенными настроениями, абсолютно враждебен другой части московской интеллигенции: “Теперь там говорят, что Шестов, я и Белый вредны, так как питаем подлый и пагубный большевизм”.⁴⁴

Андрей Белый собирался читать у Гершензона свою статью “Вячеслав Иванов” для “Истории русской литературы” С. А. Венгерова⁴⁵ – это событие было помечено в автобиографических записях Белого ноябрем 1917 года.⁴⁶ Судя по сохранившимся запискам Белого к Гершензону, дата чтения статьи несколько раз была перенесена: вероятно в связи с тем, что статья ему не нравилась, он ее многократно переписывал; первые из сохранившихся черновых вариантов наверняка казались ему слишком категоричными в оценке творчества и личности Вяч. Иванова:

Зрело обдумав все, я пришел к заключению, что не могу прочесть статьи Вячеславу в том виде, как она есть. Это – между нами: во всяком случае психологически это невозможно для меня. Не присылайте ко мне <ни> Вячеслава, ни Г. А. Рачинского: все равно теперь я не прочту статьи. Я ее изменяю, сокращаю и перерабатываю.⁴⁷

Судя по автобиографическим записям Белого, он читал статью дважды: у Гершензона и на елке у антропософов Н. А. и Г. П. Григоровых. Нельзя с уверенностью сказать, какой именно вариант статьи читал Белый у Гершензона, но, судя по всему, у Григоровых им был прочтен как раз один из ранних вариантов, в котором творческий путь Иванова рассматривался сквозь призму антропософского учения. М. В. Сабашникова вспоминала:

Однажды в частном кругу Андрей Белый (Бугаев) в присутствии Иванова прочел свою статью о нем, написанную для “Литературной энциклопедии” <так!>. Я просто испугалась безжалостности его суждений <...>. На другой день он сказал мне: “Белый показал мне Стража Порога. А что я сделал? Прошел мимо”.⁴⁸

От “Вех” к русской революции: два философа – Н. А. Бердяев и М. О. Гершензон // Вестник РХД. № 166. III. 1992. С. 130.

⁴⁴ РО РНБ. Ф. 746. Карт. 24. Ед. хр. 30. Л. 26 об.

⁴⁵ Белый А. Вячеслав Иванов // Русская литература XX века: 1890-1910. Т. 3. Кн. 8. М. <1918>. С. 114-149.

⁴⁶ Белый А. Себе на память // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 96.

⁴⁷ Переписка Андрея Белого и М. О. Гершензона / Вступ. ст., публ., коммент. А. В. Лаврова, Дж. Мальмстада // In memoriam: Исторический сборник памяти А. И. Добкина. СПб.- Париж, 2000. С. 259-260.

⁴⁸ Волошина М. (Сабашникова М.В.) Зеленая змея: История одной жизни / Пер. с нем. М. Н. Жемчужниковой. М. 1993. С. 299-300.

В “антропософском варианте” статьи разворачивалась одна из устойчивых биографических мифологем, которая складывается в творчестве Белого послереволюционного периода, три писателя – он, Блок и Иванов – проходят испытания Стражем Порога, но Иванов этого испытания не выдерживает; духовная слепота Иванова превращается в метафору ослепшего Эдипа.⁴⁹ В последней своей редакции статья претерпела значительные изменения, в ней практически не осталось следов штайнерианской интерпретации личности и творчества Иванова.

В декабре 1917 года Гершензон пригласил Иванова прочесть стихи на литературном вечере, устроенном в пользу нуждающегося В. Ф. Ходасевича.⁵⁰ Примерно тогда же Гершензон, будучи первым председателем и идейным организатором Клуба московских писателей,⁵¹ пригласил к сотрудничеству и Вяч. Иванова. 10 декабря 1917 года Клубом московских писателей была издана однодневная газета “Слову – свобода!”;⁵² среди прочих материалов, там были напечатаны стихотворение Иванова “Ругаясь над старою славой...”⁵³ и заметка Гершензона. Иванов был отмечен среди присутствовавших на заседании 15 мая 1918 г., посвященном реформе орфографии;⁵⁴ кроме того, сохранилась повестка на заседание собрания Клуба, где было анонсировано выступление Иванова 7 октября 1918 года с докладом “Революция и народное самоопределение”.⁵⁵

⁴⁹ См.: Глухова Е. В. Андрей Белый – Вячеслав Иванов: концепция духовного пути // Башня Вячеслава Иванова и культура серебряного века. СПб. 2006. С. 100-132.

⁵⁰ Переписка Андрея Белого и М. О. Гершензона. С. 260-261.

⁵¹ В ОР ИМЛИ РАН в фонде 315 (оп. 1. № 3) хранятся материалы, связанные с деятельностью Клуба московских писателей; см. также: Литвин Е. Ю. Чистота правды: М. О. Гершензон: 1917-1925. Опыт литературно-публицистической хроники // Гершензон М. О. Ключ веры; Гольфстрем; Мудрость Пушкина. М. 2001. С. 470 и далее.

⁵² Галушкин А. Ю. В защиту свободы печати // De visu. 1993 № 4. С. 81; Толстая Е. Алексей Толстой в революционной Москве // <http://www.toronto.ca/tsq/11/tolstaya11.shtml>; см. также: Литвин Е. Ю. Чистота правды: М. О. Гершензон: 1917-1925. С. 478-479. Следует отметить, что это был не единственный совместный опыт участия в однодневной газете. Весной 1916 года, под “непосредственным наблюдением гр. Алексея Н. Толстого” обществом “Трудовая помощь инвалидам мировой войны”, выходит единственный номер газеты: “Труд вновь даст тебе жизнь и счастье”. Здесь Иванов опубликовал стихотворение “Сад”, а Гершензон – заметку “Пушкин”.

⁵³ Иванов В. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1987. Т. IV. С. 69; далее ссылки на это издание даются в тексте в круглых скобках с указанием номера тома и страниц.

⁵⁴ Вероятно, тема заседания послужила толчком к написанию статьи “Наш язык” (Из Глубины: Сб. статей о русской революции. М.- Пг.: Русская мысль, 1918).

⁵⁵ РО РГБ. Ф. 25, Андрея Белого. К. 29. Ед. 6. Л. 2. “Очередное собрание Клуба Московских писателей состоится в субботу 7-го октября в 7 ч. вечера в верхнем фойе Художественного театра (вход с первого подъезда от Тверской)”.

В сентябре 1919 г., после реорганизации Клуба в Московский профессиональный Союз писателей, Гершензон вошел в правление Союза и был избран председателем. В марте того же года, группа членов правления даже организовала издательский кооператив “Полярная звезда”, впрочем, его издательской деятельности так и не суждено было осуществиться;⁵⁶ в состав членов правления кооператива вошли Ю. Балтрушайтис, М. Гершензон, Вяч. Иванов, Андрей Белый, П. Муратов, В. Ходасевич.

1918 год был обилён разного рода проектами новой власти, в том числе в области культуры; большинство писателей вынуждено было принимать в них активное участие. Отчаянный вскрик Андрея Белого в письме к жене, в самый разгар революционных событий, 4 ноября 1917 г.: “Кому нужны теперь писатели, философы, поэты: мы – роскошь для России, нас надо ликвидировать”,⁵⁷ – в сущности, звучал одинаково актуально все годы военного коммунизма. В голодной, практически разрушенной послереволюционной Москве приходилось изыскивать всяческую возможность скудного заработка; многочисленные общеобразовательные курсы предоставляли порой единственное средство к существованию. Писателям приходилось одновременно принимать участие в работе нескольких учреждений. Андрей Белый запишет в своем дневнике в октябре 1918 года: “Участие в союзе писателей и союзе поэтов, длительные беседы с Гершензоном,⁵⁸ Ивановым, Эфросом, Рукавишниковым; мое обращение к Луначарскому и разговор с ним; наконец, переговоры с Луначарским и группой писателей об образовании “Лито”; переговоры с Эйхенгольцем о службе в “Тео” Наркомпроса”.⁵⁹

Упоминаемые в записях Белого Лито и ТЕО Наркомпроса заслуживают отдельного внимания, поскольку в течение нескольких лет работа в структурах Народного Комиссариата по просвещению была своего рода защитой для многих писателей, примирившихся с новой властью и изыскивавших возможности для выживания. Наркомпрос предлагал слушателям курсы по истории культуры и театра, психологии, стиховедению и исторической поэтике; на курсах читали лекции Андрей Белый, Вяч. Иванов, Мих. Гершензон, В. Брюсов и др.⁶⁰

⁵⁶ См. о планах издательства: [Берсенева В. и др.] // Красная Москва: 1917-1920 гг. М. 1920. Стлб. 623.

⁵⁷ *Malmstad J. Andrej Belyj at home and abroad (1917-1923): Materials for a Biography* // *Europa Orientalis*. 1989. P. 438.

⁵⁸ Такое написание фамилии *Гершензон* обычно у Белого.

⁵⁹ *Белый А.* Раккурс к дневнику // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 100. Л. 95 об.

⁶⁰ См., например: *Зубарев Л. Д.* Вячеслав Иванов и театральная реформа первых послереволюционных лет // *Начало*. М. 1998. Вып. 4. С. 184-216; *Он же.* Вячеслав Иванов в театральном отделе Наркомпроса // *Русская филология*. Тарту 1997. № 8. С. 127-

В работе Историко-театральной секции Наркомпроса, председателем которой в 1919-1920 гг. был Иванов, принимали участие Андрей Белый, Ю. Балтрушайтис, В. Ходасевич, А. Бахрушин, В. Брюсов, М. Гершензон; возглавляли ТEO А. Луначарский и Вс. Мейерхольд. Гершензон был приглашен участвовать в работе Бюро коллегии секции ТEO 19 октября 1918 г., где председательствовал Вяч. Иванов: “В. И. Иванов предлагает в виду полученного от М.О. Гершензона согласия на коллегиальное участие в организационных работах в Бюро и на посещение заседаний Бюро и Коллегии включить его в состав членов Бюро”.⁶¹

Затем Гершензон покидает театральную секцию и переходит к сотрудничеству в секции Лито Наркомпроса, где состоит в Совете отдела наряду с В. И. Ивановым, А. Белым, С. Есениным, Б. Пастернаком и др.⁶² В мае 1919 г., на чрезвычайном собрании Центральной коллегии Лито под председательством В. Брюсова, мы встречаем его имя среди присутствовавших: “М. Гершензон, Вяч. Иванов, П. Сакулин, А. Серафимович, С. Шервинский и др.”. На заседании рассматривался вопрос “о приветствии т. Ленину в честь его пятидесятилетнего юбилея”.⁶³

В апреле 1918 г. в Москве была организована Студия стиховедения при Литературной секции Московского союза учащихся искусству. Заседания проходили в помещении училища М. Н. Геденовой на Большой Молчановке, д. 34. К июню были прочитан курс Вяч. Иванова “Историческое введение в поэтику”, лекция Мих. Гершензона “Душа и слово”, там же Андрей Белый прочел стиховедческий курс “Ритмический жест”.⁶⁴

К числу предприятий общепросветительского характера относились и организованные при Литературном отделе Дворца искусств вечерние курсы “по истории и теории литературы” в июле 1919 г. Здесь читал Вяч. Иванов, чьи лекции пользовались, по сообщению газеты “Известия”, “особенным успехом”;⁶⁵ там же выступали с лекциями Гер-

133; *Он же*. “Докладная записка” Андрея Белого в ТEO Наркомпроса: О курсе психологии в театральном университете // *Russian Literature*. 2005. LVII. С. 317-336.

⁶¹ Обзор сведений об участии Гершензона в работе Наркомпроса можно почерпнуть из “литературно-публицистической хроники”, в которой использованы ценные архивные документы: *Литвин Е.* Чистота правды: М. О. Гершензон: 1917-1925. С. 490 и далее.

⁶² Там же. С. 492.

⁶³ Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. Москва и Петроград: 1917-1920 гг. М. 2005. Т. 1. С. 557.

⁶⁴ Там же. С. 150-151.

⁶⁵ Там же. С. 419-420.

шензон, Андрей Белый и др.⁶⁶ Гершензон, кажется, весьма недолюбливал Луначарского; по крайней мере, его участие в работе Дворца искусств, в отличие от Андрея Белого (который в каком-то смысле был вполне всеяден), было связано с неоднозначными размышлениями. Ср. запись в дневнике Андрея Белого 1919 г.:

30 марта. Снег. Холод. Готовлюсь к лекции в “Пушкинской студии”.⁶⁷ Прихожу и узнаю, что вследствие ареста студийца в редакции “Дела Народа”, куда он шел с повесткой о лекции, никто о лекции не знает; решено – отменить; пришел к Гершензону; пришел В. И. Иванов. Меня заставили читать “Записки чудака”. Гершензон меня предостерегал против близости ко “Дворцу искусств”, который – правительственное учреждение, нужное Луначарскому. Говорил, что напрасно я участвовал на вчерашнем митинге.⁶⁸

В скором времени однако позиция Гершензона изменилась, поскольку уже в 1920 г. он числится в действительных членах Литературного отдела Дворца искусств. Тогда же, летом 1920 года, Иванов, отказывается от председательствования в Литотделе Дворца: вероятно, отказ был связан с тяжелой болезнью его жены. Уместно процитировать выписки из протокола заседания от 14 июля 1920 г.: “Слушали: 1. Выборы товарища председателя отдела вследствие невозможности активной работы председателя Литературного отдела – Вяч. Иванова <...> 7. Предложение почтить Вяч. Иванова званием Мастера Дворца Искусств”.⁶⁹

Гораздо ближе Гершензону был организованный в феврале 1919 г. Пушкинский семинарий при Драматической студии А. О. Гунста; руководителем семинария был избран Вяч. Иванов.⁷⁰ Хотелось бы привести целиком программу юбилейного заседания, состоявшегося 11 февраля 1920 года⁷¹:

⁶⁶ К сожалению, на сегодняшнем этапе изучения интересующих нас лиц, неизвестны темы прочитанных ими лекций.

⁶⁷ Так Белый называл Пушкинский семинарий при Драматической студии А. О. Гунста. Отмененная лекция – это “Теория художественного слова”, которую он все же прочел в апреле того же года (См. об этом: *Пушкин А. Б.* Материалы к теме “Вяч. Иванов и пушкиноведение” // Вячеслав Иванов: Исследования и материалы. Вып. 1. СПб. 2010. С. 784, прим. 12).

⁶⁸ РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 98. Л. 12.

⁶⁹ Литературная жизнь России 1920-х годов. Т. 1. С. 575.

⁷⁰ Пушкинский кружок в Москве // Научные известия. М. 1922. Вып. 2. С. 291. О работе Пушкинского кружка см.: *Пушкин А. Б.* Материалы к теме “Вяч. Иванов и пушкиноведение”. С. 780-807.

⁷¹ Машинопись – НИОР РГБ. Ф. 746. К. 51. Ед. 19.

Программа публичного заседания Пушкинского семинария⁷²
 В годовщину смерти Пушкина,
 в среду 11-го февраля 1920 года
 в помещении Института декламации⁷³
 (Воздвиженка, б. гимназия Щепотьевой).

Состоится публичное заседание Пушкинского
 семинария под председательством Вячеслава Иванова.

Программа

- 1) И. М. Дегтеревский. Первый год работы Пушкинского семинария.
- 2) Вячеслав Иванов. Об античной стихии в поэзии Пушкина.⁷⁴
- 3) Ю. П. Денике.⁷⁵ “Послание к вельможе”.
- 4) В. Н. Княжнин. Аполлон Григорьев о Пушкине.⁷⁶
- 5) М. О. Гершензон. Сны Пушкина.⁷⁷
- 6) Проф. П. Н. Сакулин. Гениальная простота Пушкина.⁷⁸

Пушкинский семинарий был одним из последних публичных общественных выступлений Иванова и Гершензона. Весной того же года Гершензон, больной, измученный тяжелыми бытовыми условиями, подавал прошение в коллегию Комиссариата Просвещения о возможности выезда для лечения за границу, в чем ему было отказано, хотя и постановлено: принять меры для улучшения материального положения. В качестве помощи нуждающимся работникам Наркомпроса было выделено место в государственном московском санатории, располагав-

⁷² Отчет о заседании был опубликован в “Вестнике театра” за 24-25 февраля 1920 г., в № 54 (См. также: *Шишкин А. Б.* Материалы к теме “Вяч. Иванов и пушкиноведение”. С. 791-792).

⁷³ Вполне вероятно, что именно по рекомендации Иванова заседания “Кружка поэзии”, организованного Фейгой Коган, с 29 февраля по 1 августа 1920 г., – проходили при Литературном отделении Московского государственного института декламации, где Иванов также прочел две лекции (См.: *Обатнин Г. В.* О “ритмическом жесте” // Юрьев день: Сб. статей к шестидесятилетию Юрия Цивьяна. М.: НЛО, 2010. С. 248-249).

⁷⁴ Текст этого доклада выявить не удалось, вероятно, он утрачен.

⁷⁵ Юрий Петрович Денике (1887-1964), писатель, публицист; профессор Московского ун-та по кафедре исторической социологии; эмигрировал в середине 1920-х гг.

⁷⁶ Княжнин был составителем и редактором свода биографических материалов об Аполлоне Григорьеве: Аполлон Александрович Григорьев: Материалы для биографии / Под ред. Влад. Княжнина. Изд. Пушкинского Дома при Академии Наук. Пг. 1917. См. о нем в примечании 5 к письму № 22.

⁷⁷ По материалам доклада была опубликована статья: *Гершензон М. О.* Сны Пушкина // Пушкин. Сб. I. М. 1924. С. 72- 84.

⁷⁸ Статья была опубликована: *Сакулин П. Н.* Памятник Нерукотворный // Пушкин. Сб. I. М. 1924. С. 31-71.

шемся в 3-м Неопалимовском переулке; Иванова и Гершензона поселяют в одной комнате, а результатом их совместного проживания явилась знаменитая “Переписка из двух углов”.⁷⁹

Летом 1920 года умирает жена Иванова – Вера Константиновна. Ср. в письме Гершензона к Л. Шестову от 31 июля:

Печальные дела у Вячеслава Иванова. Вера Константиновна после плеврита зимою все лихорадила, а теперь у нее скоротечная чахотка в последних граду-сах; с прошлой недели она лежит в клинике, и дни ее сочтены. А он еще весною получил от Наркомпроса денежную командировку за границу, и уже его паспорт заграничный был почти готов, чтобы ехать всей семьей, но тут-то Вере Конст<антиновне> и стало хуже.⁸⁰

После смерти жены больше уже ничто не связывало Иванова с Москвой. Позднее, в письме к С. Л. Франку Иванов вспоминал: “В 1920 году, не выпущенный на волю, хотя имя мое и стояло среди заграничных командировок, поехал я на Кавказ с фиктивной командировкой дать отчет об университетском преподавании на Северном Кавказе и самовольно явился в Баку”.⁸¹ Таким образом, осенью 1920 года Иванов поступает на службу в Бакинский университет, куда позднее настоятельно приглашал читать лекции и Гершензона с Верховским. О жизни Ивановых в Баку мы узнаем из подробного письма Ал. Н. Чеботаревской к М. Б. и М. О. Гершензонам от 15 декабря 1921 г. Чеботаревская, человек необычайно отзывчивый и внимательный, взяла на себя заботу о ведении хозяйства Иванова после смерти М. М. Замят-ниной и его супруги Веры; ранней осенью 1921 г. она приезжала в Баку, чтобы помочь семье Иванова – Вячеслав и его дети были больны:

Дорогие Марья Борисовна и Михаил Осипович.

О себе не смогу написать. Замучилась здешними тревогами с больными, а теперь совсем убило меня несчастье в моей семье.⁸²

⁷⁹ См. одно из последних изданий, снабженное подробным историко-литературным комментарием: *Иванов Вяч., Гершензон М. Переписка из двух углов* / Подгот. текста, коммент., исслед. Р. Бёрда. М. 2006; См. также воспоминания Вл. Ходасевича, проживавшего в той же здравнице: *Ходасевич В. Здравница: Из московских воспоминаний* // *Ходасевич Вл. Собрание сочинений* в 4 томах. М. 1997. Т. 4. С. 267.

⁸⁰ *Гершензон М. О. Письма к Льву Шестову (1920-1925)* / Публ. А. д’Амелия, В. Аллоя // *Минувшее*. М. 1992. № 6. С. 245.

⁸¹ Переписка С. Л. Франка и В. И. Иванова. С. 446. Об этом периоде жизни Иванова см.: *Иванова Л. Воспоминания: Книга об отце*. С. 87; *Бёрд Р. Вяч. Иванов и советская власть (1919-1929): неизвестные материалы* // *Новое лит. обозрение*. 1999. № 40. С. 313.

⁸² Речь идет о смерти Анастасии Николаевской Чеботаревской (1876-1921), писательницы и переводчицы, жены Федора Сологуба.

Пишу Вам по просьбе Степана Григорьевича Бархударова,⁸³ очень милого молодого ученого, едущего в Москву. Он – научный сотрудник Бакинского Университета, занимается специально русскою литературою, преподает и секретарствует на рабочем факультете (вроде Моск<овских> Пречистенских курсов для рабочих), едет в Петроград и Москву с поручением от филологич<еского> фак<ультета>. Между прочим, ему поручено узнать, не желает ли кто из университетских <деятелей>, вероятнее из молодежи, приехать в Баку читать лекции по неск<ольким> предметам филологич<еского> фак<ультета>. Может быть, в этом Вы ему поможете и посоветуете С<тепану> Г<ригорьевичу>, к кому можно обратиться и кого звать. Климат здесь здоровый, материальные условия выше, чем в Москве. С<тепан> Г<ригорьевич> расскажет Вам это подробнее. Не откажите <нрзб.> ему для его дел к кому-либо из власть имущих или в какое-либо учреждение.

О Вячеславе Ивановиче могу сказать, что он оправился от своих болезней (малярия и желтуха с температурой в 40° около 4-х недель).

К концу ноября он начал читать лекции, хотя вначале едва ходил. Лидия хвораёт уже 86-й день, слегла тотчас по приезде с дачи в начале октября. У нее была тяжелая форма брюшного тифа, с рецидивами.

Спасло ее хорошее лечение в больнице, где ей делали холодные ванны, вспрскивали камфару и проч., что нельзя делать дома. <Продукты приносили> ей из дома (больница за городом). В конце ноября ее пришлось взять из лазарета еще ‘лежащей’, <что> в виду переполненности больницы <сыпными> тифозными грозило рисками заразы и брюшными. Так посоветовал главный врач. Сейчас с невысокой температурой и <нрзб.> после тифозной диеты она лежит у меня в комнате, т. к. их университетская квартира для выздоравливающих абсолютно не подходит. У меня окна на юг (Биржевая ул., д. 5, кв. проф. Селихановича).⁸⁴ Доктора обсуждают, что дня через четыре ей можно начать вставать...

Дима хворал все лето колитом, осенью уже получил бронхит и сейчас не выходит. Мальчик он хороший и даровитый.

Вяч. Иван<ович> печатает книгу “Дионис и прадионисические культы Древнего мира”, кот<орую> он защищал здесь в качестве диссертации и получил за нее степень доктора классической филологии. Он читает 14 часов лекций и имеет 2 семинара, выступал и публично в вечерах, посвященных памяти А. Блока, Некрасова и др. В общем, живется ему здесь не худо. Его любят и в городе и в университетском кругу. Университет небольшой, но уютный. Здесь серьезные научные силы. Климат в общем здоровый. Плохо дело с квартирами. Все переполнено и переуплотнено. В смысле продуктов здесь все можно достать, хотя жизнь и дорога.

С. Г. Бархударов поедет обратно месяца через два, может быть кто-нибудь соберется с ним вместе сюда подышать морским воздухом и южным солнцем и прочитать ряд лекций?

⁸³ Степан Григорьевич Бархударов (1894-1983) – лингвист, специалист по грамматике и лексике русского языка; член-корреспондент АН СССР с 1946 г.; редактировал многотомный “Словарь русского литературного языка”.

⁸⁴ Селиханович Александр Брониславович (1880-1968), педагог, историк педагогики, профессор Бакинского университета по кафедре педагогики.

Обнимаю вас, целую Наташу и Сережу. А какие здесь крейсера и пароходы стоят в гавани! Какой залив и порт...

Ваша Александра Чеботаревская.⁸⁵

Вяч. Иванов посещал Москву летом 1924 года перед окончательным отъездом в Италию – об этом с восторгом сообщал Гершензон в письмах ко Льву Шестову:

Событие у нас – приезд Вяч. Иванова – 6 июня – 125-я годовщина рождения Пушкина; по этому случаю Общество Любителей Российской Словесности устраивает в Большом театре грандиозный вечер – и выписало В. И. для произнесения речи <...>; хорош, как давно не был: молод, свеж, бодр и светло настроен – очарователен; и весь блеск прежнего великолепия знаний, памяти, чудесного произнесения иностранных фраз и цитат, и тонкость и сложность афоризмов; и так как принимают его всюду царственно, то окрылен и весело возбужден, и каждого окутывает волной ласки и доброты; словом, Крез-триумфатор, лучезарный Ра, или тому подобное.⁸⁶

Очевидно, принципиально различные подходы к проблемам анализа художественного произведения не могли не наметить кардинальные разногласия между Ивановым и Гершензоном, впрочем, не вылившиеся в открытую полемику. Разница подходов к методу исследования текста была намечена в статье Вяч. Иванова “О новейших теоретических исканиях в области художественного слова” (1921), где, в частности, анализировалась работа Гершензона “Видение поэта”:

Самый метод исследования – в корне психологический и потому чуждый по самой природе своей платонизму. Для автора поэтическое произведение есть лишь свидетельство о личности его творца <...>. Если создание искусства действительно таково и только таково, не может быть и речи о нем как об источнике какого бы то ни было всеобщего, объективного, безусловного познания; поэтика всецело растворяется в психологии (IV. С. 649).

Следы отталкивания от Гершензона-мыслителя сохранились в одном из поздних, 1946 года, писем Иванова к профессору оксфордского университета С. А. Коновалову в связи с предполагавшимся изданием серии критических и философских сочинений русских авторов в Великобритании. Предлагая к изданию “Переписку из двух углов”, Иванов, в частности, замечает:

Наконец, следует предоставить слово Гершензону <...>. Признаюсь, что, оценивая по достоинству прекрасный слог Гершензона, я отнюдь не ценю его дилетантского философствования, даже не понимаю его толком, но его эмпиризм, позитивизм, влекущийся к некоей адогматической религии, основной номинализм и толстовский завет опрошения должны найти именно в Англии немало любителей. Из его рассуждений, наиболее подходящим к теме “Переписки”,

⁸⁵ НИОР РГБ. Ф. 746. К. 43. Ед. хр. 23. Л. 71-72 об.

⁸⁶ Гершензон М. О. Письма к Льву Шестову (1920-1925). С. 301.

является обширный и систематический обвинительный акт против культуры, озаглавленный “Тройственный образ совершенства” и современный “Переписке”.⁸⁷

Подробные воспоминания о круге общения своего отца, Михаила Осиповича Гершензона, оставила его дочь Наталия Михайловна. Среди знакомых ею вспоминался с особенным вниманием и Вячеслав Иванов: “Он остался для меня наиболее полным воплощением той неповторимой интеллектуальной высоты, на которой находились люди папиного поколения, у него еще озаренной особым обаянием его внешне и внутренне изящной и гармоничной личности”.⁸⁸

Письма Вяч. Иванова были переданы в Римский архив Наталией Гершензон. В письме к О. Шор от 3 июля 1966 года она писала:

Как и обещала, я передала Диме⁸⁹ тот маленький архив Вяч. Ив<ановича>, который у меня хранился: более двадцати его писем к Мих<аилу> и Мар<ии> Борис<овне> (некоторые из них очень интересны), Ваши письма к Мар<ии> Бор<исовне>, и другие материалы, связанные с Вяч<еславом> Ив<ановичем>.⁹⁰

Письма М. О. Гершензона хранятся в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки в фонде Вяч. Иванова (НИОР Ф.109). Прилагаемые к публикации фотоматериалы любезно предоставлены Рукописными отделами ИМЛИ РАН, ИРЛИ РАН и Архивом Вячеслава Иванова в Риме. Все подчеркивания передаются курсивом.

Авторы публикации благодарят за высказанные ценные и существенные замечания и дополнения Н.А. Богомолова, Г.В. Обатнина и А.Б. Шишкина – любезно согласившихся ознакомиться и прочитать в рукописи предварительный вариант работы.

⁸⁷ Письмо Вяч. Иванова к С. А. Коновалову (1946). Публ. С. К. Кульюс и А. Б. Шишкина // *Memento vivere: Сб. Памяти Л. Н. Ивановой*. СПб. 2009. С. 285.

⁸⁸ *Гершензон-Чегодаева Н. М.* Первые шаги жизненного пути: (Воспоминания дочери Михаила Гершензона). М. 2000. С. 27.

⁸⁹ То есть Д. В. Иванову.

⁹⁰ РАИ. Архив О. А. Шор.

ПИСЬМА ВЯЧ. ИВАНОВА И М. О. ГЕРШЕНЗОНА

Публикация Е. Глухой и С. Федотовой

1. М. О. Гершензон – В. И. Иванову¹

8 января 1909, Москва
Арбат, Никитский пер., 19

Многоуважаемый Вячеслав Иванович,

вместе с дружеским приветом пишу Вам просьбу: не напишете ли для “Крит<ического> обзор<ения>” отзыв² о “Пепле” А. Белого, стр<а-ницы> 2-3, к 1 февраля? Очень бы обязали меня. С тех пор, как нет Александры Ник<олаевны>,³ ничего не знаю о Вас. Что Ваши книги? Когда выйдут “Cor Ardens”, “По Звездам”? Передайте, пожалуйста, мой привет А<лександр>е Н<иколаевн>е. Она верно говорила Вам, что я с восхищением читаю Ваши “Споры”.⁴ Так буду ждать Вашего ответа, – надеюсь, согласия.

Ваш М. Гершензон.

¹ НИОР РГБ. Ф. 109. К. 16. Ед. 9. Л. 1. К письму приложен конверт с логотипом журнала “Критическое обозрение”.

² М. О. Гершензон с 1904 года заведовал литературным отделом журнала “Критическое обозрение”, куда пригласил к сотрудничеству Вяч. Иванова. Рецензия на книгу Андрея Белого “Пепел” (СПб.: Шиповник, 1909) была напечатана в его февральском выпуске (1909. Вып. 2). Поэтический сборник Белого получил высокую оценку Вяч. Иванова, который считал, что эта книга “знаменует какой-то поворот в творчестве А. Белого, образует в развитии его какую-то эпоху, – потому что свидетельствует о коренной перемене, происходящей в художнике, о начавшемся перемещении центра его художнического сознания от полюса идеализма к полюсу реализма” (IV, 616).

³ Александра Николаевна Чеботаревская (1869-1925) – литературный критик и переводчик, близкий друг семьи Ивановых, была чрезвычайно привязана к М. О. Гершензону.

ну, под впечатлением от его смерти 22 февраля 1925 г. покончила жизнь самоубийством. См.: Письма Вячеслава Иванова к Александре Чеботаревской. С. 238-295.

⁴ Раздел сб. Вяч. Иванова "По Звездам" (СПб. 1909). Речь идет о журнальной публикации "Спорад": статьи I, II, IV – в "Весах" (1908, № 8); статья VI – в "Золотом Руне" (1908, № 11-12). См.: *Иванов В. И.* Собрание сочинений. Брюссель 1979. Т. III. С. 111-135.

2. В. И. Иванов – М. О. Гершензону¹

18 января 1909, Петербург
Таврическая, 25

Многоуважаемый Михаил Осипович,

простите, что не тотчас отвечаю. Рецензию на книгу А. Белого напишу охотно и к февралю представлю. Рад этому поручению особенно потому, что книга мне кажется очень значительной и ее можно и следует хвалить.

Еду в Москву к 27-му, когда назначено мое чтение в Л<итературно>-Х<удожественном> Кружке ("О русской идее"² – по поводу новейшего 'народничества'); следовательно, увидимся, как я твердо надеюсь. Благодарю Вас за добрую память и остаюсь сердечно Вам преданный

Вяч. Иванов.

¹ РАИ. Оп. III. К.1. П.6. Л.1-2.

² Публичная лекция Иванова "О русской идее" впервые напечатана в № 1-3 "Золотого Руна" за 1909 г. (затем была им включена в сб. "По Звездам"). О сложном мистическом контексте доклада и рецензии Иванова, о которой идет речь в письме, см.: *Богомолов Н. А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. М. 1999. С. 87. См. также комментарии к выступлению Вяч. Иванова в кн.: Религиозно-философское общество в Санкт-Петербурге (Петрограде): История в материалах и документах: 1907-1917: в 3 т./ Сост., подгот. текста, вступ. ст. и примеч. О. Т. Ермишина, О. А. Коростелева, Л. В. Хачатурян и др. М.: Русский путь, 2009. Т. 1. С. 416-418, 633-656.

3. В. И. Иванов – М. О. Гершензону¹

2 февраля 1911, Петербург

Глубокоуважаемый Михаил Осипович,

как жаль, что Вы не зашли, как хотели, ко мне утром – я был на ногах сегодня с 10-го часа! Чрезвычайно дорожу свиданием с Вами и нетерпеливо его ожидаю. Не можете ли Вы приехать завтра, в четверг, как только окончатся Ваши библиотечные часы, и обедать у нас. Завтра, часу в 10-ом, соберутся у меня члены [комитет] совета моей секции Рел<игиозно>-Философского Общества² на заседание. Мне хоте-

лось бы иметь больше времени для беседы с Вами и потому прошу Вас приехать пораньше. Вечер в пятницу у меня свободен, но Вы его уже отдали? В таком случае мечтаю, что и в пятницу Вы пообедаете с нами. В субботу состоится у нас, по-видимому, заседание Общ<е>ства Ревнителей Художеств<енного> Слова.³ Моя падчерица Вера⁴ знает по-французски действительно, эта курсистка-филолог⁵ любит всякие библиотечные дела и деловую дисциплину, она предлагает Вам свои услуги, если они еще Вам нужны, я же радовался бы возможности ее знакомства с Вами не издали, а именно в деле, которое отлично сближает молодёжь с мэтрами. До свидания.

Сердечно преданный Вам Вяч. Иванов.

¹ РАИ. Оп. III. К. 1. П. 6. Л. 3. Почтовая карточка, на обороте – адрес, почтовая марка и штемпель: *Здесь Е<го> В<ысокородию> Михаилу Осиповичу Гершензону Невский, 90, "Сан-Ремо", (№ 31). От В. И. Иванова. Таврическая 25.*

² У Вяч. Иванова часто собирались члены "христианской" секции Петербургского Религиозно-Философского общества. Ср. в записях М. Кузмина за 3 февраля 1911 г.: "Дома были еще христиане <...>" (*Кузмин М. Дневник 1908-1915 / Подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб. 2005. С. 258*). См. также: *Герцык Е. Воспоминания. М. 1996. С. 130; Обатнин Г. В. Из материалов Вячеслава Иванова в Рукописном отделе Пушкинского дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1991 год. СПб. 1994. С. 29-51.*

³ О заседаниях "Общества ревнителей художественного слова" см., например: *Гаспаров М. Л. Лекции Вяч. Иванова о стихе в Поэтической Академии 1909 г // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 89-106; см. также: Шруба М. Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890-1917 годов: Словарь. М. 2004. С. 156-159. Там же библиографический список литературы по вопросу.*

⁴ Вера Константиновна Шварсалон (1889-1920), дочь Л. Д. Зиновьевой-Аннибал от первого брака.

⁵ В. К. Шварсалон была слушательницей Высших женских бестужевских курсов.



Визитная карточка Вяч. Иванова 1905-1911 гг.

4. М. О. Гершензон – В. И. Иванову¹

28 августа 1911, Москва

Дорогой Вячеслав Иванович,

я чувствую Вас еще присутствующим, <хоть> и знаю, что расстались. Мне хочется сказать Вам, что мне недостает Вашей близости, т.е. сознания, что Вы за 20 минут, что можно сегодня или завтра поговорить с Вами. Я Вам многим обязан за это лето и, что больше, я полюбил Вас и все, что вокруг Вас.

Мы уже возвратились, я был у окулиста и узнал, что это просто переутомление глазных нервов, для чего дана примочка. Сегодня приехали девочки Елиз<аветы> Ник<олаевны>,² без нее; она осталась на день у Янжулов.³ Так как погода в Силламягах, по их словам, плохая, то, думаю, и Вы недолго останетесь. Вчера вечером был у нас М. Н. Сперанский⁴ и много рассказывал про свою жизнь с Вами в Риме. Он вспоминает о Вас с большой симпатией. Мария Борисовна⁵ шлет Вам сердечный привет, и оба мы шлем привет всем Вашим: Марье Михайловне,⁶ Александре Ник<олаевне>, Вере Конст<антиновне>, Конст<антину> Конст<антиновичу>.⁷ Хочу верить, что зимою увидимся. Будьте здоровы и бодры, отдавайте еще многим, как мне, “светлость щедрую свою”,⁸ – это тоже дело, и большое.

Ваш М. Гершензон.

¹ НИОР РГБ. Ф. 109. К. 16. Ед. 9. Л. 3-4. К письму приложен конверт с адресом: “Почт<овая> ст<анция> Силламяги, Эст<ляндской> губ<ернии>, Е<го> В<ысоко>-П<ревосходительству> Вячеславу Ивановичу Иванову, Каннука, дача Михаила Орго”. Гершензоны обычно отдыхали летом в местечке Силламяги (совр. Силламяэ), Вяч. Иванов сохранил самые дружеские воспоминания о совместном отдыхе (см., напр., в письме к С. Л. Франку от 1947 г.: “А помните ли Вы, как в Силламягах мы играли в городки с покойным Гершензоном и Петрушевским?” (Переписка С. Л. Франка и В. И. Иванова. С. 448).

² Орлова Елизавета Николаевна (1861-1940), основательница “Комиссии по организации домашнего чтения”, редактор журнала “Критическое обозрение”, друг семьи Гершензонов, в ее доме они и проживали в Москве; Гершензон работал с семейными архивами Орловых-Раевских. “Девочки” – воспитанницы Е. Н. Орловой (о них см. в воспоминаниях: *Гершензон-Чегодаева Н. М.* Первые шаги жизненного пути: Воспоминания дочери М. О. Гершензона. М. 2000).

³ Янжул Иван Иванович (1846-1914), экономист, профессор Московского университета; его супруга Екатерина Николаевна (1873 - после 1938), педагог.

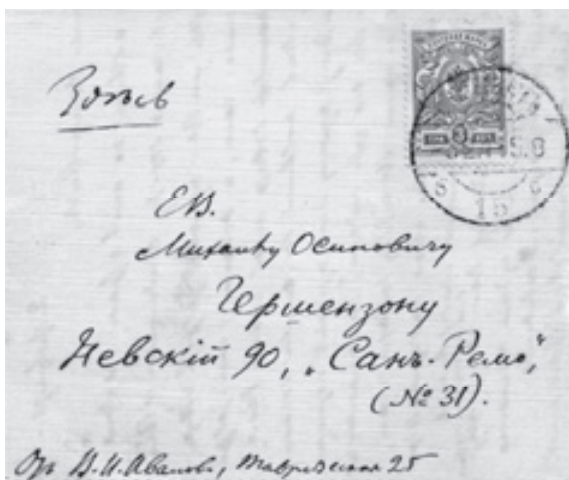
⁴ Сперанский Михаил Несторович (1863-1938), литературовед, археограф, профессор Московского университета; академик. С Ивановым познакомился в 1892 г. в Риме. О римском периоде их знакомства см. в кн.: История и поэзия: Переписка И. М. Гревса и Вяч. Иванова / Изд. текстов, исслед., коммент., предисл. Г. М. Бонгард-Левина, Н. В. Котрелева, Е. В. Ляпустиной. М. 2006. См. по указ. имен.

⁵ Гершензон (урожд. Гольденвейзер) Мария Борисовна (1873-1940), супруга М. О. Гершензона, пианистка.

⁶ Замятина Мария Михайловна (1862-1919) – близкий друг семьи Ивановых с конца 1890-х гг. до самой своей смерти. О роли Замятиной в семье Ивановых см.: Богомолов Н. А. Вячеслав Иванов в 1903-1907 годах: Документальные хроники. М. 2009.

⁷ Константин Константинович Шварсалон (1892-1918), пасынок Иванова, сын Л. Д. Зиновьевой-Аннибал от первого брака; офицер; был зверски убит революционно настроенными матросами и солдатами в 1918 г.

⁸ Гершензон цитирует стихотворение Вяч. Иванова “Нищ и светел” (1906): “Нищ и светел, прохожу я и пою, – / Отдаю вам светлость щедрую мою” (II, 382).



Закрытка Вяч. Иванова к М. О. Гершензону

5. В. И. Иванов – М. О. Гершензону¹

1 марта 1912, Петербург
Таврическая, 25

Дорогой Михаил Осипович,

я собрал ряд переведенных мною стихотворений и отрывков из элегиков и лириков,² но вследствие неразборчивости набросанных карандашом черновых должен переписать их раньше, чем представлю Вам. Однако, в виду Вашего категорического заявления, что они нужны Вам *только* здесь в Петербурге, этого не сделаю, прежде чем не получу от Вас из Москвы извещение, что присылка переводов желательна.

Прилагаю обещанную корректуру.

Прошу Вас передать мой глубокий поклон Марии Борисовне.

Сердечно Ваш, Вячеслав Иванов.

¹ НИОР РГБ. Ф. 109. К. 9. Ед. 20. Л. 1-1об. Неизвестно, было ли отправлено это письмо, поскольку оно сохранилось в личном фонде Вяч. Иванова в Москве.

² Речь идет о переводах Вяч. Иванова для издательства М. и С. Сабашниковых. Иванов готовил переводы из греческих лириков для антологии в серии “Памятники мировой литературы”, которую составлял В. О. Нилендер в 1912-1913 гг. Антология тогда не состоялась, однако отдельные переводы вышли в том же издательстве позднее: Алкей. Собрание песен и лирических отрывков в переводе размером подлинников Вячеслава Иванова, со вступительным очерком его же. М.: М. и С. Сабашниковы, 1914. (Общий титул: Памятники мировой литературы. *Алкей и Сафо*. Песни и лирические отрывки). См. также: *Компелев Н. В.* Материалы к истории серии “Памятники мировой литературы” издательства М. и С. Сабашниковых: переводы Вяч. Иванова из древнегреческих лириков, Эсхила, Петрарки // Книга в системе международных культурных связей: Сб. научных трудов. М. 1990. С. 127-150; *Завьялов С. А.* Вяч. Иванов в работе над греческими папирусами // Вячеслав Иванов: исследования и материалы. СПб. 2010. Вып. 1. С. 354-370.

6. В. И. Иванов – М. О. Гершензону¹

2 марта 1912, Петербург

Дорогой Михаил Осипович,

оставляю Вам 14 полулистов перевода; *остальное* немедленно вышлю по почте. Если желательны дополнения к какому-либо автору, могу сделать их очень скоро. №№ обозначены, кое-где, по Hiller-Crusius, *Anthologia Lyrica*, Teub. 1907.²

Оставляю также корректуры сказки.³ Кроме того, по поручению Сережи,⁴ цепочку для Вашего Сережи,⁵ которого, от себя, целую вместе с сестрой.⁶ Передайте мой глубокий поклон Марии Борисовне и сохраните дружеское чувство к любящему Вас Вяч. Иванову.

¹ РАИ. Оп. III. К.1. П.6. Л.4-4об.

² Для перевода Иванов использовал классическую антологию: *Anthologia lyrica sive Lyricorum Graecorum veterum praeter Pindarum reliquiae* / Ed. E. Hiller, Th. Bergk, O. Crusius. Leipzig, Teubner, 1907. Переводы из Солона, Мимнерма, Феогнида, Гиппонакта, Анакреона, Алкмана, Ивика, Симонида Кеосского, Вакхилида, выполненные Ивановым, уже в советское время вошли в подготовленную В. О. Нилендером хрестоматию: *Греческая литература в избранных переводах*. М. 1939. Ср.: *Обатнин Г. В.* Из материалов Вячеслава Иванова в рукописном отделе Пушкинского Дома. С. 169.

³ Непонятно, о каких корректурах идет речь. Возможно, хотя и маловероятно, это мог быть перевод из Гофмана, планировавшийся для издательства Сабашниковых, который был опубликован десятилетие спустя в издательстве “Петрополис”: *Гофман Э. Т. А. Двойники* / Пер. Вяч. Иванова; рис. А. Я. Головина. Пг. 1922.

⁴ Сергей Константинович Шварсалон (1887-1941), сын Л. Д. Зиновьевой-Аннибал от первого брака, пасынок Вяч. Иванова; гвардейский офицер; после революции ра-

ботал в Институте экономических исследований в Петрограде; в 1920 – в Исполнительном комитете Коммунистического Интернационала в Смольном; служил переводчиком в Полпредстве РСФСР в Китае (1922-1925); в конце 1920-х–1930-х преподавал иностранные языки в педагогическом училище г. Калуга; был арестован и отправлен в лагерь; расстрелян в 1941 г. по обвинению в шпионаже в пользу японской и польской разведок. Сведения были получены нами от наследника С. К. Шварсалона – А. М. Григоровича; ср. также: *Гнетнев К.* Беломорканал: Времена и судьбы. Петрозаводск 2008. С. 274-297); некоторые сведения можно также почерпнуть из следующих интернет-источников: <http://pics.livejournal.com/amgrig/pic/00004b9p/g1> – здесь расположены некоторые биографические документы; см. также о биографии С. К. Шварсалона: <http://aonidy.livejournal.com/18937.html#cutid1>; <http://lucas-v-leyden.livejournal.com/115869.html?view=2563741#t2563741>.

⁵ Сергей Михайлович Гершензон (1906–1998) – сын М. О. Гершензона; биолог-генетик, академик АН Украины (с 1976 г.); оставил свои воспоминания об отце: *Гершензон С. М.* “Я расскажу о том, чего никто не знает”/ Вступ. ст., публ. Я. Кумока // Вопросы литературы. 2007. № 5.

⁶ Сестра – Наталья Михайловна Гершензон-Чегодаева (1907-1977), дочь М. О. Гершензона, искусствовед; автор книги воспоминаний об отце.

7. В. И. Иванов – М. О. Гершензону¹

20 декабря 1912, Рим
18 piazza del Popolo, int. 6
Roma, 3. I. '13 / 20. XII. '12

Дорогой Михаил Осипович,

давно, давно собираюсь писать Вам, и все не удается. Трудно нам делать то, к чему нет у нас дарования. И что мои эпистолярные неисправности происходят от бездарности эпистолографа, можно видеть из того, что ведь думал же я о Вас, беседовал же мысленно с Вами, обращая к Вам еще в августе, помнится, – прилагаемое стихотвореньице, а вот чтобы письмо написать – это нет, это неосуществимо, – да ведь оно ж к тому и бесплодно по существу, при неумелости наметить что-либо подобное живой беседе... Как бы то ни было, ныне пишу, чтобы пожелать Вам и Марии Борисовне, поэтическому моему другу Сереже и его сестре – счастливых праздников и счастливого нового года. А также – чтобы сказать Вам, как я обрадован был превосходным портретом² и как за все, символически вложенное в его присылку, благодарим!

Не преувеличиваю, говоря, что этот знак дружбы был для меня глубоко радостью... О себе – что же? *Urbanus sum; satis est hoc dixisse.*³ Здесь, под сенью археологического института,⁴ я обыкновенно делаюсь филологом... Дорогой Михаил Осипович, получили ли Вы большую тетрадь моих переводов из греческих лириков,⁵ которую я имел смелость направить по Вашему адресу, в силу прецедента с первой тетрадкой?

Ужели эти переводы оказались столь же ненужны Издательству, сколь мне нужны оказались здесь *i quadrini*?⁶ Ибо денежные средства мне, в самом деле, столь нужны, что я уже собирался при Вашем любезном посредстве просить о заключении договора насчет Эсхила⁷ с построчным распределением материала, дабы иметь регулярный аванс. Но, прежде всего, – что с лириками? “Агамемнон” же переводится; готова, по крайней мере, одна треть. Я углубляюсь в окончательную редакцию тома “Экскурсов” (монографических статей с филолог<иче-ским> аппаратом) к “Дионису”⁸ и рядом с этими филологическими историями идет Эсхил. Отечественная филология должна быть, поистине, довольна моею душеспасительною аскезой. Дружески жму Вашу руку. Сердечно преданный Вам и глубоко Вас уважающий

Вяч. Иванов.

Совесьть⁹

М. О. Гершензону

Когда отрадных с Вами встреч
В душе восстанавливаю повесть
И слышу, мнится, Вашу речь, –
Меня допрашивает Совесьть.

“Ты за день сделал ли, что мог?
Был добр, и зряч? правдив, и целен?
А чист ли был, скажи, твой слог?
И просто, друг: ты был ли делен?”

То Совесьть мне... А вот пример
И Ваших (мнимых) слов поэту:
“Признайтесь: Пушкин (– старOVER! –)
Одобрил бы строку – хоть эту?”

Еще б! А, впрочем, помолчу!
Кто – геометр; кому – быть зодчим...
Но, не в пример зоилам прочим,
Все ж *Вам* понравиться – хочу!

ВИ

¹ РАИ. Оп. III. К. 1. П. 6. Л. 6-7об.

² Вероятно, речь идет о детском рисунке.

³ “Я – житель Города [имеется в виду – Рим]; этого достаточно”. Благодарю Д. О. Торшилова за консультации по латинской грамматике и переводу.

⁴ Имеется в виду Германский археологический институт, основанный в Риме в 1829 г. Частью Института является богатейшая библиотека по греческим и латинским древностям.

⁵ См. примеч. 2 к письму № 5.

⁶ Правильно: *quattrini*, здесь синоним слова деньги.

⁷ Речь идет о планировавшемся, но несостоявшемся издании Эсхила в переводе Вяч. Иванова в “Памятниках мировой литературы” в издательстве М. и С. Сабашниковых. М. О. Гершензон выступал посредником между М. Сабашниковым и Вяч. Ивановым; ср. его письмо к Вяч. Иванову о деталях издательского договора, а также историю публикации в статье: *Компелев Н. В.* Вячеслав Иванов в работе над переводом Эсхила.

⁸ “Экскурсы” к “Дионису” см. в факсимильном воспроизведении корректуры книги “Эллинская религия страдающего бога” (1917) // http://www.v-ivanov.it/wp-content/uploads/ivanov_ellinskaya_religiya_avtorskie_pravki.pdf С. 230-240. Ср. в “Автобиографии” (1917): “В 1912 г. я закончил в Риме исследования об отдельных проблемах религии Диониса, которые медленно печатаются и выйдут в свет вместе с общим очерком, каковой представляют собою статьи в “Новом Пути” и в “Вопросах Жизни” (II, 22). Летом 1913 г. Иванов писал Сабашникову: “...весь июль в Риме ревностно и плодотворно работал над своим “Дионисом”, который составляет большое сочинение (книгу страниц в 600 по крайней мере); оно должно выйти этой зимой (“Эллинская религия страдающего бога”)” (Эсхил. Трагедии С. 507). Кроме того, в 1913 была опубликована отдельной статьей часть работы: *Иванов В.* О Дионисе орфическом // Русская мысль. 1913. Ноябрь. С. 70-98.

⁹ Стихотворение с небольшими пунктуационными различиями вошло в книгу “Нежная тайна” (III, 42-43). См. его интерпретацию в работе: *Проскурина В.* Вячеслав Иванов и Михаил Гершензон: На пути к “Переписке их двух углов”. Р. 378-379.



Визитная карточка Вяч. Иванова 1913-1922 гг.

8. М. О. Гершензон – В. И. Иванову¹

26 декабря 1912, Москва

Милый Вячеслав Иванович,

с Вашей тетрадью дело было так: получив ее (и почитав с величайшим наслаждением), я на другой день отвез ее Сабашникову. Он сказал, что передаст ее проф<ессору> Ф. Е. Коршу,² который редактирует сборник греческой лирики, и Корш решит, что взять. Затем я не видел

Сабашникова до 22 числа этого месяца; тут он приехал ко мне по другому делу, и первый мой вопрос ему был о Ваших переводах, на что он ответил, что Вам уже посланы деньги. Теперь, верно, деньги уже у Вас. Я не мог торопить Сабашникова, потому что дело зависело не от него, а от Корша, человека очень медленного. Переводы Ваши, на мой взгляд – совершенство в смысле точности и большая красота по поэтичности.

Я имел неосторожность отвезти Вашу тетрадь Сабашникову в конверте, на котором был Ваш адрес, а у меня адреса не осталось. Помню только P.d.P. 18,³ и не уверен. У меня уже недели две лежат небольшие деньги, взысканные мною в книжных магазинах по Вашим квитанциям; я не посылал их все из-за адреса, и теперь не посылаю, а после праздников заеду в контору Сабашн<икова>, и спишу адрес, тогда и вышлю. Там что-то около 14 руб. Кстати, Карбасникова магазин,⁴ здешний, просит прислать все эти книги ему еще на комиссию, по 10 экз<емпляров> каждой.

Сердечно благодарю Вас за милое стихотворение; чувствую весь яд стиха: кто геометр и пр., совершенно согласен с Вами, и иду дальше: не делю зих <так!> двух дел, и нахожу, что критиком может быть только художник, – и оттого не пишу критик: в этом Вы мне должны отдать справедливость; только *говорю* критики, в чем вероятно вреда нет. А первые две строфы по-серьезному у Вас превосходны. Я бы не спросил: чист ли слог? Я бы спросил: прост ли? Ибо я помешан на чистоте слога (особенно чужого!). Не берусь говорить за целого Пушкина, а *мой* Пушкин, т.е. во мне живущий, эту пьесу – одобряет.

“Агамемнона” кончив, пришлите прямо Сабашникову, и напишите, чтобы Вам *тотчас* прислали за него деньги; что и будет сделано. Вышел 1-й том серии: “Героини” Овидия, Зелинского;⁵ если бы Вы видели, как изящно издается эта серия, Вам захотелось бы поскорее видеть “Агамемнона” так напечатанным.

Мария Борисовна и я шлем привет Марии Михайловне и Вере Константиновне.

Дружески жму Вашу руку, Ваш М. Гершензон.

Милый В. И., пишу на почте, два слова. Очень сложно посылать деньги за границу.

С Новым годом!

Привет Вашим и Эрну,⁶ если он в Риме.

Ваш М. Гершензон.⁷

¹ НИОР РГБ. Ф. 109. К. 16. Ед. 9. Л. 5-6 об.

² Корш Федор Евгеньевич (1843-1915), филолог-классик, славист, востоковед, стиховед, переводчик; после его смерти редактирование издания римских классиков было

поручено Иванову. См. об этом в письме В. Эрн к супруге от 22 апреля 1915 г.: “За смертью Корша редакцию “Греческих лириков” Сабашников передал Вячеславу” (Взыскующие града: Хроника частной жизни русских религиозных философов в письмах и дневниках. С. 636).

³ Римский адрес Вяч. Иванова: Roma, Piazza del Popolo, 18.

⁴ Карбасников Николай Павлович (1852-1921) – издатель, владелец сети книжных магазинов в Москве, Варшаве.

⁵ Овидий Публий Назон. Героини / Пер. проф. Ф. Ф. Зелинского. СПб. 1913.

⁶ Эрн Владимир Францевич (1882-1917) – философ, историк, публицист, друг и единомышленник Вяч. Иванова: “Вы говорите о влиянии на меня Вл. Соловьева; да, он, конечно, влиял, но мало: гораздо больше на меня влиял Вл. Эрн” (Альтман М. С. Разговоры с Вячеславом Ивановым. СПб. 1995. С. 68). В 1911-12 гг. В. Ф. Эрн с семьей жил в Риме, где в течение двух лет научной командировки собирал материалы для магистерской и докторской диссертаций, посвященных А. Розмини и В. Джоберти.

9. В. И. Иванов – М. О. Гершензону¹

7 января 1913, Рим
18 piazza del Popolo, int. 6
Roma
20/7 янв. 1913

Дорогой Михаил Осипович,

покорно благодарю Вас за хлопоты по нашим книжным делам и за присылку полученных только что расписок. Спасибо Вам от души за милое письмо [Страшно рад / счастлив Вашей похвалой за лириков]. Простите мазню! Ваша похвала моих переводов мне очень дорога. Яда в “геометре”, право же, нет. Разумел я приблизительно вот что. Игорь Грабарь² хорошо и подробно рассказывал мне, как он измерял здания Палладио³ и везде находил – часто изумительные – нарушения симметрии и геометрической правильности. Что, впрочем, вообще не новость: мне были хорошо известны недоумения археологов, в частных случаях необъяснимого подчас отступления античных зодчих от заповедей линейки, отвеса и циркуля. Цицерон, обвиняя Верреса⁴ во взяточничестве, ссылается на недобросовестное исполнение подряда одним архитектором: он де колонны поставил не перпендикулярно, а наклонно.

Цицерон здесь геометр; но колонны Парфенона оказываются наклоненными внутрь здания, – а все историки Верреса доселе убеждены Цицероном. Вопрос, как видите, принципиальный: мне кажется, что критика каноническая бывает порой геометрична; Вы же – критик по канону Пушкинскому *par excellence*.⁵ Что же до критики художников, она зачастую полна односторонности, сектантства или просто каприза. Не склонный предпочитать критику художников, я искренне сожалею,

что Вы не пишете критик. Кроме того, нельзя любить и чувствовать художника, не будучи художником *in potentia*. Я же более смиренный художник, чем Вы думаете, и охотно сказал бы так: критики – тень; будем же делать статуи так, чтобы тень, отбрасываемая ими, была стройна... Следовательно, чтобы критики (разумею доброкачественных) нас одобряли.

Однако, я совсем случайно вдруг заболтался. Между тем, до Вас, дорогой Михаил Осипович, у меня еще дело. Ради дружбы, помогите!

Денег никаких я не получил; очевидно, они и не были высланы. И потом я понимал приглашение работать для издания лириков в том смысле, что им все нужно, все пригодится. В случае дубликатов они только что отбирают в основной текст, что в приложения. А здесь, оказывается, риск быть и забракованным: как будто обидно! И почему они не могут мне, по особенной просьбе, выслать аванс за “Агамемнона”?⁶ И еще: как им писать – адрес и пр.

Простите, деньги очень нужны.

Вера, Мария Михайловна, Лидия⁷ посылают Вам и Марии Борисовне горячие приветы и пожелания счастливого нового года.

С любовью,

Ваш Вяч. Иванов.

¹ РАИ. Оп. III. К. 1. П. 6. Л. 8-9об. Фрагмент письма приведен в брюссельском собрании сочинений Иванова (III, 701).

² Грабарь Игорь Эммануилович (1871-1960), русский художник, историк искусства; был членом объединений “Мир искусства”, “Союз русских художников”; как художественный критик принимал участие в журналах “Мир искусства”, “Старые годы”, “Аполлон” и др.

³ Палладио Андреа (Andrea Palladio, 1508-1580), выдающийся итальянский архитектор позднего Возрождения, оказавший серьезное влияние на развитие архитектуры Нового времени.

⁴ Гай Корнелий Веррес известен как пропретор в Сицилии в 73-71 гг. до н.э., против его злоупотреблений и жестокостей Марк Туллий Цицерон выступил в своих “*Verrinae*” (“Речи против Верреса”) в 70 г. до н.э.

⁵ Т.е. в истинном значении слова.

⁶ Ср. в письме к М. В. Сабашникову, отправленном в тот же день, что и письмо к Гершензону: “Эсхилос ‘Агамемнон’ у меня хорошо продвигается вперед и, если бы Вы потребовали часть перевода, я вскоре мог бы выслать Вам около тысячи стихов из трагедии, заключающей в себе всего – менее 1700 стихов. Из чего следует, что перевод трагедии *меньше чем через два месяца* должен быть закончен. Это обстоятельство, быть может, послужит в Ваших глазах некоторым оправданием нижеследующей просьбы. Лишенный заграницей известных постоянных доходов, которыми я располагал в России, я весьма нуждаюсь в деньгах, и был бы существенно обеспечен, если бы мог рассчитывать на аванс, периодически распределенный на месячные присылки по 200-

250 рублей” (Цит. по: *Котрелев Н. В.* Вячеслав Иванов в работе над переводом Эсхила. С. 503). Ср. упоминание о чтении Вяч. Ивановым отрывков из трагедии “Агамемнон”: Ц[ензор], Д[митрий]. Вячеслав Иванов // *Златоцвет* (Санкт-Петербург), 1914. № 5. С. 14-15.

⁷ Лидия Вячеславовна Иванова (1896-1985) – дочь Вяч. Иванова и Л. Д. Зиновьевой-Аннибал.

10. М. О. Гершензон – В. И. Иванову¹

14 января 1913, <Москва>

Милый Вячеслав Иванович,

только что говорил с Сабашниковым по поводу Вашего письма. Он говорит, что деньги Ваши были посланы, и возвращены почтою сюда по причине какой-то неисправности в адресе (по его вине); *сегодня* они посылаются вторично. Из присланного Вами не идут только два отрывка, – я не спросил, почему (разговор был по телефону); но он сказал, что написал Вам, почему. Писать ему надо по адресу: Москва, Тверской бульв<ар>, 6, Мих<аилу> Вас<ильевичу> Сабашникову. И Вы бы хорошо сделали, если бы написали ему, в каком положении у Вас перевод “Агамемнона” и пр.

Наш привет Вам и всем вашим, преданный

М. Гершензон.

¹ НИОР РГБ. Ф. 109. К. 16. Ед. 9. Л. 8. Письмо на почтовой карточке.

11. М. О. Гершензон – В. И. Иванову¹

26 января 1913, Москва

Милый Вячеслав Иванович,

жена и я душевно благодарим Вас за книгу.² Мне кажется, что эта – самая цельная, т.е. лучшая книга стихов; и в частности – в ней есть перлы. Восторженно отзываясь о ней и Ю. Н. Верховский.³ Он третьего дня был у нас, остановившись на день здесь проездом; он сильно запоздал в Тифлис и ехал туда со страхом и тоской, да и в Петербурге, как видно, он мало что сделал. Он рассказал, между прочим, что Ремизов был болен воспалением легкого и только что встал. – Дня 4 как приехал в Москву Бердяев,⁴ все такой же молодой и славный; не стареет, не замыкается, не черствеет; я его очень люблю. Старые приятели все Вас с любовью помнят, и сходясь мы каждый раз вспоминаем Вас. Не забывайте же и Вы нас.

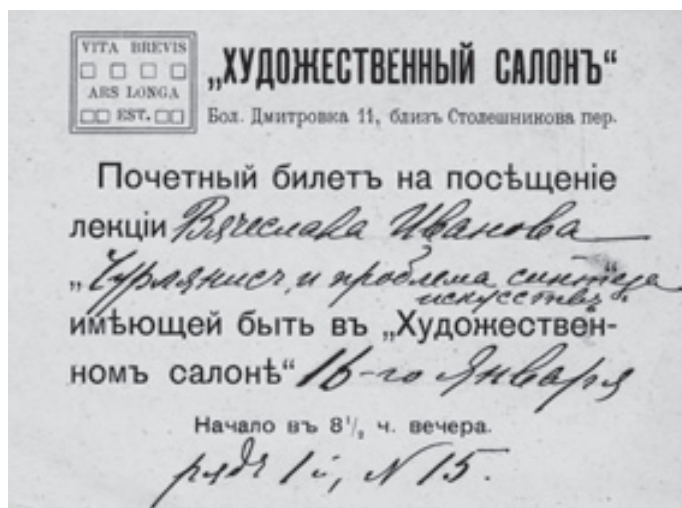
Сердечный привет Вашим,
Весь Ваш М. Гершензон.

¹ НИОР РГБ. Ф. 109. К. 16. Ед. 9. Л. 10-10 об.

² Вероятно, речь идет о стихотворном сборнике “Нежная тайна”.

³ Верховский Юрий Никандрович (1878-1956) – историк литературы, переводчик и поэт. О взаимоотношениях Вяч. Иванова и Верховского см. в публикациях: *Лавров А. В.* Дружеские послания Вячеслава Иванова и Юрия Верховского // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура: Материалы международной научной конференции 9-11 сентября 2002 г. Томск - М. 2003. С. 194-226; *Шишкин А. Б.* Вяч. Иванов и сонет серебряного века // *Euroa Orientalis*. 1999. № 2. С. 246-251; письма к нему Вяч. Иванова от 25 ноября 1918 и 5 августа 1923 г. в изд.: *Книги и рукописи в собрании М. С. Лесмана*. М. 1989. С. 359-360 (публ. А. В. Лаврова). Ю. Н. Верховский был приглашен в Тифлис для чтения лекций на Высших женских курсах (с 1911 по 1915 гг.), где занимал профессорскую кафедру по истории западно-европейских литератур. См. сведения о жизни Ю. Н. Верховского на Кавказе в интернет-публикации: <http://lucas-v-leyden.livejournal.com/97706.html>. Подборку стихотворений Верховского и его статью “Воспоминания младенчества (рецензия на книгу Вяч. И. Иванова “Младенчество”)” см. в публикации: Ю. Н. Верховский в газете “Свободная Пермь” / Вступ. ст. и подгот. текста С. А. Звоновой, Т. Н. Фоминых // *Филолог. Пермь* 2005. Вып. 7. С. 62-70.

⁴ Бердяев Николай Александрович (1874-1948), философ и религиозный деятель; председатель ‘сред’ на ивановской башне. Зимой 1913 г. Бердяев вернулся из поездки по Италии. См.: Из писем к В. И. Иванову и Л. Д. Зиновьевой-Аннибал Н. А. и Л. Ю. Бердяевых / Публ. А. Шишкина // Вяч. Иванов: Материалы и исследования. М. 1996. С. 119-144.



Приглашение на лекцию Вяч. Иванова 16 января 1914 г.
“Чурленизм и проблема синтеза искусств”.

12. М. О. Гершензон – В. И. Иванову¹

31 июля 1914, Москва

Милый Вячеслав Иванович,

весь месяц ждал перевода тех стихотворных отрывков, которые входят в текст Петрарки:² ведь Вы хотели перевести их еще в Москве. Теперь они нужны до крайности; текст прозы набран, а верстать нельзя, пока не вставлю этих отрывков.

А типография торопит, потому что этого шрифта мало. Ради Бога, пришлите мне их немедленно.

Мой дружеский привет всем Вашим.

Обнимаю Вас и остаюсь любящий Вас

М. Гершензон.

¹ НИОР РГБ. Ф. 109. К. 16. Ед. 9. Л. 11. Письмо отправлено по адресу: Станция Средняя, Сызрано-Вяземской жел<езной> дор<оги> в имение г. Базра Петровское, где Ивановы проводили лето. Годом ранее в имении Петровское А.Н. Скрябин писал свое “Предварительное действо” (См.: Записка Б. Ф. Шлецера о Предварительном Действии // Русские Пропилеи. Вып. 6. М. 1919. С. 100).

² Здесь и ниже речь идет о переводе стихотворных отрывков в составе трактата Петрарки “О презрении к миру”, которые были выполнены Вяч. Ивановым: на стр. 103, 105, 106, 108, 113, 117, 119, 121-125, 127, 132, 138, 147-149, 152, 154-155, 158, 167-170, 174, 176-177, 181-188, 191-193, 197, 199-200, 202, 211, 214-217, 219-220.

13. М. О. Гершензон – В. И. Иванову¹

9 августа 1914, Москва

Милый Вячеслав Иванович,

получил тетрадь и сердечно благодарю Вас. Отрывки из Теренция,² подлежащие переводу, выписываю из Петрарки, может быть, с опечатками; пожалуйста, пришлите поскорее перевод. Так ни Вы, ни Марья Мих<айловна> ничего мне и не написали, – нехорошо. Привет всем Вашим.

Обнимаю Вас.

Ваш М. Гершензон.

NB. См. дальше.

<Перевод Вяч. Иванова, его рукой> <Текст рукой М. Гершензона>

Коль хочешь делать с толком
безголовое,

Нелепое [со смыслом] осмысленно,

– не значит ли:

С умом, приятель, вздумал ты с
ума сойти?

О, дело недостойное!

Как жалок я!...

Постыла страсть, а я горю! Погиб,

– но жив!

Все вижу, знаю, – и не знаю, как
мне быть!

Incerta haec si tu postules

Ratione certa facere, nihilo plus agas

Quam si des operam ut cum ratione

insa-

nias.

O indignum facinus

Me miserum sentio.

Et taedet et amore ardeo, et prudens

sciens,

Vivos vidensque pereo, nec quid agam

scio.

¹ НИОР РГБ. Ф. 109. К. 16. Ед. 9. Л. 13-14.

² Теренций. “Евнух”, ст. 70-73.

14. В. И. Иванов – М. О. Гершензону¹

12 августа <1914>, <Петровское на Оке>

Дорогой Михаил Осипович,

одно время совсем было в Москву собрался; но все же хорошо, что усидел. Работается вяло;² но все же понемногу работаем. Мысль неотвязно занята войной, и полного созвучия устремленных на другой предмет мыслей никогда не достигает. А что же это за работа при неполной сосредоточенности внимания? Досадно притом, что сам знаешь, как эта внутренняя, непрерывная, часто бессознательная деятельность каких-то душевных сил – бесплодна. Словно в тебе вертится маховое колесо – без привода. Стержень дня – передумывание запоздалых (на день) газетных сообщений. Эта война, в моих глазах, не неизбежность только, но и великое роковое благо. Роковое – по своему трагическому и эсхатологическому тóνoς’у.³ Я полон светлых и высоких упований. Вчера еще мир радовался и “неправо безумствовал”. Как многое в душах уже оздоравливается! Общая гангрена, быть может, предотвращена стяжением заразы в одно место. Ибо из-под личины германской империи явственно проглядывают черты Аримана.⁴

– Костя⁵ пишет короткие письмаца уже из-за рубежа, из Австрии. Сережа⁶ также взят в войско, – а где он, не знаем. – Думая о Вас, предполагаем, что вы рано были спугнуты военной грозой с мирных балтийских песков.⁷ Но почему бы, все же, дорогой Михаил Осипович, не остаться Вам при старом добром намерении и не приехать теперь к нам? Собирайтесь! Уже железная дорога не наводнена более наборами.⁸ Зовем Вас убедительно...

Приветы от всех Марии Борисовне и Вам,
сердечно любящий Вас Вяч. Иванов.

Места здесь очень красивые, душевные и родные.

Не знаете ли чего-нибудь об Иванове-Разумнике и Сирине?⁹ – “Прометей”¹⁰ я им давно послал (правда, без письма) – и не имею никаких известий.

¹ РАИ. Оп. III. К. 1. П. 6. Л. 10-11об.

² См. стихотворные циклы: “На Оке перед войной” (1914) и “Петровское на Оке” (1915) (“Свет вечерний”). Ср.: Баран Х. Первая мировая война в стихах Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов: Материалы и исследования. С. 171.

³ Напряжению (гр.).

⁴ Речь идет о начале Первой мировой войны, которая была фактически объявлена 17 июля / 1 августа. В связи с событиями мировой истории в период первой мировой войны, в статье “Лик и Личины России” Иванов рассматривал два типа зла: Ариман и Люцифер. В работе Г. В. Обатнина представлен разбор источника представления об Аримане и Люцифере у Иванова, в том числе в связи с антропософской интерпретацией (Геннадий Обатнин. Иванов-мистик: (Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907-1919). М. 2000. С. 147-154.

⁵ К. К. Шварсалон.

⁶ С. К. Шварсалон.

⁷ Летом 1914 г. Гершензоны отдыхали в Силламягах (Силламяэ), Эстляндской губернии. Позднее дочь Гершензона описывала события, связанные с началом войны: “В 1914 году мы в последний раз ездили в Силламяги. И вот однажды утром к нам на террасу как сумасшедший вбежал Петрушевский с газетой в руках. На первой странице было напечатано известие о начале войны с Германией. Среди дачников распространилась тревога. Кроме общего волнения, вызванного объявлением войны, возникло беспокойство по поводу близости немецкой границы и необходимости быстрого отъезда из Силламяг. <...> В течение некоторого времени, вероятно, двух-трех дней, наши родители, вместе с другими, были охвачены мучительным колебанием по поводу того, следует ли сразу ехать или можно еще остаться. В даче у нас все время было много народу. Велись громкие разговоры. Наконец, решили ехать” (Гершензон-Чегодаева Н. М. Первые шаги жизненного пути. С. 42).

⁸ Речь идет о всеобщей мобилизации в связи с началом Первой мировой войны.

⁹ Издательство “Сирин” (1912-1914), существовало за счет средств крупного промышленника-сахарозаводчика М. И. Терещенко и его сестер П. И. и Е. И. Терещенко. С октября 1912 г. Иванов-Разумник (Разумник Васильевич Иванов, 1878-1946) был одним из постоянных советчиков издателя (наряду с А. М. Ремизовым и отчасти А. А. Блоком). Издательство закрылось весной 1915 г. в связи с активным участием Терещенко в финансировании различных военных программ.

¹⁰ Первая публикация части поэмы: *Иванов Вяч. Сыны Прометей* // Русская Мысль. 1915. № 1. С. 1-37; затем “Прометей” был напечатан в издательстве “Алконост” в 1919 г. Сообщение О. Дешарт о том, что “Прометей” предполагалось печатать в Мусagetе (II, 685), вероятно, ошибочно; Мусaget намеревался издать по крайней мере две книги Ива-

нова: “Борозды и межи” и “Лиру Новалиса”; Э. К. Метнер рассматривал также возможность публикации “Эллинской религии страдающего бога” (во всяком случае, эта книга значилась в каталоге книг изд-ва Мусaget в списке, прилагаемом к журналу “Труды и дни”).

15. М. О. Гершензон – В. И. Иванову¹

<сентябрь-октябрь 1914, Москва>²

Дорогой Вячеслав Иванович,

посылаю Вам корректуры и тетрадь. Все-таки, я думаю, Вам будет удобнее, если я *не* проставлю значков на полях; потому и не делаю этого.

Поправок, ради согласования с прозаическим текстом, я прошу две: на стр. 192, где после “И недаром” нужен стих, начинающийся с “ибо” (как и по-латыни: *Nam neque*);³ и на стр. 215 (Холм могильный...), где по смыслу всей тирады непременно надо сохранить и по-русски находящееся в оригинале Мох (*Mox ruet*...).⁴

Непереведенным остался, по моей вине, следующий отрывок из поэмы самого Петрарки, – и я очень прошу Вас вписать этот перевод на стр. 216, где для него оставлено место:

*Mortalia namque
Esse decet quaecunque labor mortalis inani cazia
Edidit in genio.*⁵

Еще моя покорная просьба по возможности не задерживать.

С искренним приветом,

Ваш М. Гершензон.

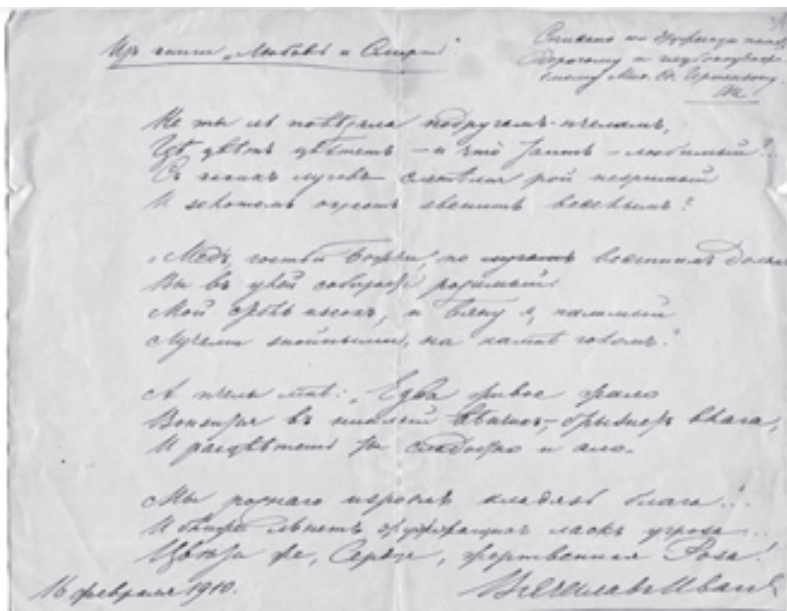
¹ НИОР РГБ. Ф. 109. К. 16. Ед. 9. Л. 15.

² Письмо не датировано; дата восстанавливается по содержанию письма.

³ Замечание Гершензона по переводу отрывка не было учтено Ивановым – ср. перевод: “Ведь ни леса изобильной земли Мидийской, ни доли / Ганга ль прекрасного, Герма ль, влекущего ил златоносный, / Славою не победят Италии! Нет, не сравнятся / Бактры, ни Индия с ней, ни страна благовоний – Сабея!”

⁴ Скоро обрушится (*лат.*) В переводе Вяч. Иванова отрывок звучит так: “Вскоре поникнет курган, надписью гордый, / Рухнет. О сын мой, в тот день ты смерть испытаешь вторую”.

⁵ “Смертным быть подлежит всему, что напрасным усилием / Смертная мысль создала”.



“Не ты ль поведала подругам-пчелам...”. Автограф Вяч. Иванова, подаренный им М. О. Гершензону

16. В. И. Иванов – М. О. Гершензону¹

19 октября 1914, <Москва>

Дорогой Михаил Осипович,

все мое пересмотрено, исправлено и восполнено. Кстати, прочтена мною и Ваша корректура;² чтение прямо усладительное – вследствие текучей приятности и прозрачной чистоты перевода. За отмеченные мною маленькие несогласия (большею частью субъективного характера) Вы, я надеюсь, на меня не посетуете. Я бы желал, чтобы между нами обновился добрый дружеский обычай литературной взаимокритики. Впрочем, в “Русских Ведомостях” вижу spесіmina Вашей прикровенной критики³ (правда, не словесной). Ай, ай, как достается от Вас Вашим друзьям! Они утешены, однако, тем, что Вы неожиданно согласны с ними больше, чем они могли предполагать, – и в методе рассмотрения, и в самом существе дела. Эрн возглашал: “от Канта к Круппу”.⁴ Вы же поправляете его: “от неокантианства к Круппу”. Как, и Вы даете против себя материал для обвинения Вас (в покушении на “культурные ценности”)?...

Это все, конечно, в шутку... Жаль, что Вы не могли быть у нас сегодня вечером: были Булгаков,⁵ Балтрушайтисы⁶ и два англичанина,⁷ с которыми было любопытно теперь поговорить.

Любящий Вас Вяч. Иванов.

¹ РАИ. Оп. III. К. 1. П. 6. Л. 12-12об.

² Речь идет о корректуре книги: *Петрарка Франческо*. Автобиография. Исповедь. Сонеты (см. прим. 14).

³ Вероятно, Иванов имеет в виду статью М. О. Гершензона "Урок войны" (Русские ведомости. 1914. 18 октября); сходной тематике посвящены и статьи Гершензона: "1870 и 1914" // Русская мысль. 1914. № 8-9. С. 94-115; "Урок войны" // Отечество. Иллюстрированная летопись. 1915. № 1.

⁴ Речь, произнесенная В. Ф. Эрном на публичном заседании Религиозно-философского общества памяти Вл. Соловьева 6 октября 1914 г. В статье "От Канта к Круппу" Эрн, в частности, писал: "В зрелище современной Германии, над коей невидимая де-сница уже начертала мене, текел, фарес, мы видим, по меткому уподоблению Вяч. Иванова, все элементы античной трагедии. Греки с непревзойденной глубиной чувствовали, что в основе трагической гибели лежит некая скрытая, часто неведомая вина, и одной из любимых завязок трагедии, естественных и почти осязательно ясных, была для греков ὕbris, по-русски – надменность, спесь, направленная не против людей, а против богов. "Ὑbris и составляет корень германской трагедии". Статья была впервые опубликована: Эрн В. Ф. От Канта к Круппу // Русская мысль. 1914. № 12. С. 116-124 (2-я пагинация). См. также упоминание о докладе в письме Аделаиды Герцык к М. А. Волошину от 4 (17) ноября 1914: "Вяч<еслава> Ив<ановича> я еще не видела. На днях был ряд докладов о войне – его, Булгак<ова>, Эрна ("От Канта к Круппу") и Трубецкого" (Сестры Герцык: Письма / Сост., коммент. Т. Н. Жуковской. М. 2002. С. 156).

⁵ Булгаков Сергей Николаевич (1871-1944) – философ, богослов, критик, впоследствии православный священник. О творческих взаимоотношениях Иванова и Булгакова см.: *Гоготишвили Л. А.* Между именем и предикатом: Символизм Вяч. Иванова на фоне имяславия // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. С. 301-382.

⁶ Балтрушайтис Юргис Казимирович (1873-1944), русский и литовский поэт, переводчик, театральный деятель, впоследствии дипломат; его жена – Мария Ивановна Балтрушайтис (в девичестве Оловяшниковна, 1878-1948) – друзья семьи Ивановых. Вяч. Иванов назвал его "символистом по всему душевному складу и одним из утвердителей (с начала "Северных цветов") литературной школы, присвоившей себе это имя" (*Иванов Вяч. Ю.* Балтрушайтис как лирический поэт // Русская литература XX века (1890-1910) / Под ред. проф. С. А. Венгерова. М. 1918. Т. II. Ч. 2. С. 301-311).

⁷ Лица не идентифицированы.

17. В. И. Иванов – М. О. Гершензону¹

12 ноября 1914, <Москва>

Дорогой Михаил Осипович,

посылаю Вам, вместе с корректурой, старую книжку стихов Ю. Верховского,² в которой на стр. 67, 68 и 70 Вы найдете три сонета из

цикла наших “Избранных”.³ Мне кажется, что особенно сонеты об Арденнском лесе и о закате солнца в переводе Верховского заслуживали бы сообщения читателям в примечаниях.⁴ Этим было бы обращено внимание читателей на него как на замечательного поэта-переводчика, – это было бы ему весьма полезно и утешительно. Вы скажете, быть может, что выдержки сделаны Вами лишь из старых поэтов; но непременно ли нужно следовать во что бы то ни стало этой норме? Действительно ли Вы обидите неупоминанием кого-нибудь из серьезных переводчиков Петрарки? Вы ведь не брали на себя обязанности отчета о всем, что ни есть донныне переведенного. Простите, что позволил себе привлечь на этот предмет Ваше внимание. Я все еще только опраляюсь от инфлюэнцы и пока сижу дома.

Дружески Ваш Вяч. Иванов.

PS. Проекты изменений в переводе и прочее сообщаю по условию и в виде продолжения того диспута⁵ о приемах передачи латинской записи. ВИ

NB. Решительно, Вы преувеличили степень отдаленности Петрарки от Лауры!⁶ ВИ.

¹ РАИ. Оп. III. К. 1. П. 6. Л. 14-15.

² Речь идет о первой книге стихотворений Ю. Н. Верховского: Разные стихотворения. М.: Скорпион, 1908. В книжном собрании Российской государственной библиотеки имеется экземпляр книги Верховского с карандашными пометами именно на тех страницах, которые были указаны Вяч. Ивановым (там же некоторые надписи, почерком весьма схожим с “быстрым” почерком Иванова). Кроме того, имеющаяся в том же хранении вторая книга стихов Верховского “Идиллии и элегии” (СПб.: Оры, 1910) содержит дарственную надпись Э. К. Метнеру.

³ На указанных страницах располагаются переводы следующих сонетов Петрарки: XC (“И мира нет – и нет нигде врагов”), XXIV (“Сквозь дикий бор и мрачный, и дремучий...”), CLXVIII (“Вот колесницу в море золотую...”).

⁴ Ю. Н. Верховский переводил французских поэтов XVI века для издаваемой Сабашниковым книжной серии “Памятники мировой литературы”; книга не была издана. Переводы французской поэзии, выполненные Ю. Н. Верховским, позднее включались в состав поэтических антологий: Поэты французского Возрождения. Антология / Ред. и вступит. ст. В. М. Блюменфельда. Л. 1938; Поэты Возрождения. М. 1948 и др. В письме к М. О. Гершензону от 21 июня 1914 года Ю. Н. Верховский писал: “Я Вам глубоко благодарен – и Вячеславу – за пристройство к Сабашниковым, т. е. к Памятникам мировой литературы” (Цит. по: Ю. Н. Верховский – профессор Пермского университета / Публ. и коммент. С. А. Звоновой, Т. Н. Фоминых // Русская литература. 2005. № 2. С. 211).

⁵ Нам неизвестно, о каком диспуте идет речь.

⁶ Ср. в рецензии В. Ф. Эрн на книгу: “Нельзя не заметить, что в характеристике Петрарки, сделанной М. О. Гершензоном, замаскированы чрезвычайно важные моменты. Так, весьма примечательно любовь Петрарки к Лауре излагается Гершензоном по

“Исповеди”, с той узкой точки покаянного самооклеветания, которая составляла всего лишь один полюс в сознании Петрарки” (Голос Москвы. № 29, 5 февраля 1915. С. 3).

18. В. И. Иванов – М. О. Гершензону¹

8 апреля <1914–1915?>, <Москва>²

Дорогой Михаил Осипович,

Передайте, пожалуйста, предъявительнице, которая придет к Вам с Димой,³ триста рублей, если Вы можете в самом деле меня сегодня выручить, за что приношу Вам глубочайшую благодарность.

Ваш Вячеслав Иванов.

¹ РАИ. Оп. III. К. 1. П. 6. Л. 16.

² На обороте: Никольский 13. Михаилу Осиповичу Гершензону.

³ Возможно, речь идет о няне сына; Дима – сын Вяч. Иванова, Димитрий Вячеславович Иванов (1912–2003).

19. В. И. Иванов – М. О. Гершензону¹

7 июля 1916, Красная Поляна

Дорогие друзья, Михаил Осипович и Мария Борисовна!

Я лично давно собирался вам писать и по обычаю корю себя и тревожусь, не осуществляя доброго намерения. Но долго казалось мне, что звать вас сюда рискованно и, следовательно, не вполне добросовестно. Мы пережили продолжительный период уныния и беспомощности, а путешествие было хлопотливо и соединено с волнениями от разных неожиданностей, вроде поисков пристанища в Туапсе до глубокой темноты, нервического бунта хвостатых членов нашей компании против переезда в моторной лодке, адских мытарств с бесчисленным багажом и, в заключение, открытия в нем существенного ущерба. Первые десять – или больше – дней здесь были для меня временем краткого огорчения и общего отчаяния в смысле своей жизни. Случилось это оттого, что пропала в дороге корзина с книгами и оказалось, что со мною ровно нет ничего для предположимых работ. Маруся ездила опять в Туапсе и... нашла корзину – не в конторе моторных лодок, как мы предполагали в минуту расцвета надежд на ее обретение, а на железнодорожном вокзале, среди не взятых пассажирами из депо вещей! Радость нахождения книг обнажила мою ревность к Эсхилу и здесь, принявшись за “Эвменид”, я перевел по сей час уже 800 стихов.² Теперь я не боюсь сказать Вам: приезжайте сюда.³ И путь сюда и цель пути очень красивы и интересны.

Сердечно Вас приветствую.
Вяч. Иванов⁴

¹ РАИ. Оп. III. К. 1. П. 6. Л. 18-18об.

² “Осенью 1916 г. Ивановы в Москву не вернулись, всю зиму они провели в Сочи – Иванов там работал над переводом Эсхила (“Эвмениды”, “Хозфоры”, “Персы” и “Семеро против Фив” были закончены в Сочи, тогда как “Агамемнона” он перевел еще в Риме” (*Deschartes O. Vyacheslav Ivanov // Oxford Slavonic Papers. 1954. Vol. 5. P. 46, ср. ее же, Введение / I. С. 142).*

³ Гершензоны не отдыхали летом 1916 г. на Черноморском побережье. После смерти отца М. Б. Гершензон, они уехали на дачу Е. Н. Орловой в Усть-Рудицу Петергофского уезда, Петроградской губернии (см.: *Гершензон-Чегодаев Н. М. Первые шаги жизненного пути. С. 107).*

⁴ Ср. в письме М. О. Гершензона к Ал. Н. Чеботаревской от 17 июля 1916 г.: “От Ивановых как раз сегодня первая открытка: только что приехали (вместе с Эрном) в Красную Поляну. Ехали туда неделю, по Черному морю пробрались в моторной лодке, ‘имея в виду’ немецкую подводную лодку, шмыгавшую вдоль берега. Но в Кр<асной> Поляне, говорят они, очень хорошо”. РО ИРЛИ Ф. 18 № 79 л. 30 об.

20. В. И. Иванов – М. О. Гершензону¹

22 июля 1916 года, Красная Поляна²

Дорогие Мария Борисовна и Михаил Осипович!

Вспоминаю о вас с любовью и грустью. Сердечною думой я с Вами, бедная Мария Борисовна! Знаю, какой душевный труд Вы перенесли и какую боль.³

Не приедете ли сюда теперь? Здесь, быть может, Вам все приглянется, как и нам, а в некоторой сложности путешествия есть своя прелесть и новизна впечатлений свежих. Мне дышится здесь легко, и хорошо работается. Если бы вы оказались тут же, было бы нам больше радости.

Целую детей. Вижу Ваши глаза, Мария Борисовна, и целую Вашу милую руку. Вас, Михаил Осипович, нежно обнимаю.

Вячеслав Иванов.

¹ РАИ. Оп. III. К. 1. П. 6. Л. 22-22об.

² Дешарт ошибочно указывает дату отъезда Ивановых в Сочи осенью 1916 г. (I, 142).

³ В июле 1916 г. умер отец М. Б. Гершензон – Борис Соломонович Гольденвейзер (?-1916), кишиневский, затем московский адвокат.

21. В. И. Иванов – М. О. Гершензону¹

5 марта 1919 года, <Москва>

Дорогой Михаил Осипович.

Я рад, что Вы так превосходно, с такою убежденною полнотою изложили Ваш план, который я с меньшим успехом развил бы устно в разговоре с А. В. Луначарским² – в ближайшее воскресенье, т.е. послезавтра, утром, – ибо на этот день он назначил мне свидание в Кремле. Ваше заявление будет ему передано и еще комментировано мною. Сожалею, что нельзя было вчера Вас посетить, – я читал свою очередную лекцию.³ Состояние Вашего здоровья и условий жизни всей Вашей семьи тревожит меня: дай Бог, чтобы удался Ваш план.⁴

Дружески Ваш Вяч. Иванов.

¹ РАИ. Оп. III. К. 1. П. 6. Л. 24-25.

² Анатолий Васильевич Луначарский (1875-1933), критик, публицист, искусствовед, нарком просвещения; в 1900-е гг. – посетитель Башни. По воспоминаниям В. А. Мануйлова, с В. Ивановым Луначарский был в дружеских отношениях (*Мануйлов В. О Вячеславе Иванове // Иванова Л. Воспоминания: Книга об отце. С. 355-356*); впоследствии, по приезду в Рим в конце 1924 г., Вяч. Иванов, по поручению Луначарского, принимал участие в реализации проекта Русской Академии: Института археологии, истории, искусствоведения, руководителем которого он должен был стать, проект не осуществился (см.: *Шишкин А. Вяч. Иванов и Италия // Русско-итальянский архив. Trento 1997. <1> С. 517-520*).

³ Иванов читал лекции в Пушкинском семинарии и в ТЕО Наркомпроса (см. вступительную статью).

⁴ По-видимому, речь шла о задуманной командировке Гершензона с семьей за границу, на которую он просил официального разрешения параллельно с Вяч. Ивановым в 1920 году. Однако, 17 апреля 1920 года Коллегия Наркомпроса “воздержалась” от командировки Гершензона, постановив: “Принимая во внимание болезненное состояние М. О. Гершензона, просить М. Н. Покровского принять необходимые меры к улучшению его положения”. Гершензону с семьей удалось выехать в Германию на лечение только осенью 1922 года, вернулся он в Россию в 1923 г. (См.: *Бёрд Р. Переписка из двух углов как текст и действие // Иванов Вяч., Гершензон М. Переписка из двух углов. С. 183*).

22. М. О. Гершензон – В. И. Иванову¹<весна 1920?, Москва>²

Дорогой Вячеслав Иванович,

от Марии Борисовны³ я узнал о сегодняшнем чествовании Бальмонта.⁴ Если можно, и я бы пошел. Не зайдете ли Вы за мной по пути? В таком случае скажите, пожалуйста, Сереже ответ и в котором часу.

Весь Ваш, М. Гершензон.

Во то. помещенный Центр. Ком. Кн. Творчества
 Во пятницу 24 января в 5 ч. дня
 состоится лекция Вяч. Иванова
 „Кризис гуманизма“

I

Лекция intitulée „Кризис гуманизма“.
 Ноштити-дег. именуется так. „Кризис гуманизма“.
 - Кризис гуманизма. - Кризис гуманизма. - Кризис гуманизма.
 - Кризис гуманизма. - Кризис гуманизма.

II

Лекция intitulée „Кризис гуманизма“.
 Отрицание гуманизма. Во Ком. Кн. Творчества.
 именуется так. „Кризис гуманизма“.
 именуется так. „Кризис гуманизма“.
 именуется так. „Кризис гуманизма“.
 именуется так. „Кризис гуманизма“.
 именуется так. „Кризис гуманизма“.
 именуется так. „Кризис гуманизма“.
 именуется так. „Кризис гуманизма“.
 именуется так. „Кризис гуманизма“.
 именуется так. „Кризис гуманизма“.

III

По ту сторону гуманизма
 Реализм и реализм. Реализм и реализм.
 Реализм и реализм. Реализм и реализм.
 Реализм и реализм. Реализм и реализм.
 Реализм и реализм. Реализм и реализм.
 Реализм и реализм. Реализм и реализм.
 Реализм и реализм. Реализм и реализм.
 Реализм и реализм. Реализм и реализм.
 Реализм и реализм. Реализм и реализм.
 Реализм и реализм. Реализм и реализм.

11

Объявление и резюме лекции Вяч. Иванова „Кризис гуманизма“,
 24 января 1919 г.

Ответ Вяч. Иванова там же:

Пойдемте, Михаил Осипович, вместе. Я отменю свою лекцию. Начало в 8 ч. Я приду к Вам около 8 часов.

Вяч. Иванов.

Княжнин⁵ дома...?

¹ РАИ. Оп. V. К. 2. П. 15. Л. 5.

² Записка от Гершензона, первоначально была адресована Вяч. Иванову, затем там же Иванов сделал приписку карандашом и переправил адресата. Было: "Вячеславу Ивановичу Иванову". Стало: "М. О. Гершензону от Вяч. Иванова".

³ М. Б. Гершензон.

⁴ Вполне вероятно, что речь идет о чествовании К. Бальмонта незадолго до его отъезда в эмиграцию в 1920 г.: первое из мероприятий такого рода состоялось 29 марта, организатором был "Литературный особняк", на этом заседании выступал Вяч. Иванов. Второе чествование состоялось 27 мая по случаю 30-летия литературной деятельности поэта во Дворце искусств в Москве (см.: Литературная жизнь России 1920-х годов; События; Отзывы современников; Библиография. Т. 1. С. 536, 568).

⁵ Княжнин Владимир Николаевич (наст. фамилия Ивойлов; 1883-1942) – поэт, литературовед, библиограф; посетитель ивановской Башни в Петербурге, участник Пушкинского семинария (См.: Шишкин А. Материалы к теме Вяч. Иванов и пушкиноведение. С. 791). О Княжнине пореволюционной эпохи см. в работе: Грякалова Н. Ю. В. Н. Княжнин (Ивойлов) – историограф символистского движения // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. СПб. 2006. С. 335-344.

23. В. И. Иванов – М. О. Гершензону¹

<не позднее лета 1920, Москва>²
Пятница

Дорогой Михаил Осипович,

мне хотелось бы с Вами увидеться, я уже избалован общением с Вами, но семейственная обязанность быть осторожным лишает меня права прийти к Вам. Я надеюсь, что Вам лучше. Жду первых вестей о Вашем выздоровлении. Жму заочно руку.

Вяч. Иванов.

¹ РАИ. Оп. III. К. 1. П. 6. Л. 37. На обороте – Е<го> В<ысокородию> Михаилу Осиповичу Гершензону.

² Эта и следующая из сохранившихся записок датируется временным диапазоном – осень 1917 – лето 1920 г.

24. В. И. Иванов – М. О. Гершензону¹

<не позднее лета 1920, Москва>
Суббота

Дорогой Михаил Осипович,
я получил вместе с оттиском, надписанном мне, прилагаемый оттиск, который Вам препровождаю. Хотел зайти сегодня, да не успею. Дружески Ваш Вяч. Иванов.

¹ РАИ. Оп. III. К. 1. П. 6. Л. 38. На обороте – Михаилу Осиповичу Гершензону.

25. В. И. Иванов – М. О. Гершензону¹

<1921?, Баку>

Дорогой друг Михаил Осипович, напишите мне два слова (Баку, Меркурьевская у<лица>, Госуд<арственный> Университет). Живо испытываю горечь разлуки с Вами и Марией Борисовной. Приехали бы Вы сюда, профессорствовали бы в здешнем очень милом и достойном своего наименования университете, получали бы академ<ический> паек, одобренный небольшим количеством коньяку и вина,² чувствовали бы себя в культурном оазисе и притом на юге. Лидия преподает в консерватории, я, между прочим, в 8-м классе б<ывшего> Коммерческого училища (техникум). Александре Николаевне³ писал я ряд писем, но чувствую себя от Москвы столь безнадежно отрезанным, что не получил здесь, в Баку, ни одной строчки в ответ. И это меня, естественно, сильно тревожит и за нее, и за оставленную на ее попечении квартиру нашу. Между тем моя милая Мочалова⁴ писала мне сюда, как и подружки Лидии – ей. Отчего же безмолвствует Ал<ександра>Николаевна? Все ли благополучно?... Что с вами? Что с другими друзьями? Я умолял возобновить у Лунач<арского> вопрос о снабжении меня деньгами в командировку за границу, кот<ор>ую могу получить здесь.

Лидия горячо Вас приветствует и целует с любовью. М<арию> Б<орисовну> Дима целует. Он прихварывает, но в общем – ничего. Я ездил в Персию.⁵

Обнимаю Вас с горячим чувством дружеской любви, которую ощущаю здесь еще живее.

Вяч. Иванов.

¹ РАИ. Оп. III. К. 1. П. 6. Л. 26. Закрытое письмо: (на левой половине оборота листа) “Михаилу Осиповичу Гершензону, Москва, Арбат, Никольский пер. 13 (Лит. Отд. Нар. Комиссариата по просвещению) От Вяч. Иванова, Баку, Гос. Университет”. (На правой половине оборота): “Б<ольшой> Афанасьевский пер. 4, кв. 3, Ал<ексан>дре Ник<олаевне> Чеботаревской” – “От Вяч. Иванова, Баку, Университет”.

² Ольга Мочалова вспоминала слова Гершензона: “Я заметил, что Вас огорчило известие о том, что в Баку Вячеслав Иванович увлекается кавказским вином. Нет, это ничего, тут ему не грозит опасность. Гораздо хуже ‘жизни мышья беготня’” (*Мочалова О. Голоса Серебряного века: Поэт о поэтах / Сост., предисл., коммент. А. Л. Евстигнеевой. М. 2004. С. 20*). Ср.: “В Баку он часто пил вино, и во хмелю его разум, проникновенность, высокий строй сердца не омрачались, но обнаруживались иногда с силой и светом поражающим” (*Троцкий С. В. Воспоминания // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 70*).

³ Чеботаревской (см.: Письма Вячеслава Иванова Александре Чеботаревской / Вступ. ст., коммент., публ. А. В. Лаврова // Ежегодник Пушкинского Дома на 1997 г. С. 238-295).

⁴ Мочалова Ольга Алексеевна (1898-1978) – поэт, автор ряда сборников стихотворений, до сих пор целиком не опубликованных, хранятся в РГАЛИ. В 1919 году занималась в Пушкинском семинаре под руководством Вяч. Иванова, который был организован при Государственном институте декламации (ГИД). Иванов был автором предисловия к стихотворному сборнику О. А. Мочаловой (1924). См. ее воспоминания: *Мочалова О. А. Голоса Серебряного века: Поэт о поэтах; а также: Шишкин А. “Кружок поэзии” в записи Фейги Коган // Europa Orientalis. 2002. № 2. Р. 115-170; Вячеслав Иванов: Исследования и материалы. Вып. 1, по указателю.*

⁵ Вяч. Иванов ездил в персидский город Ленкорань с лекциями (См.: *Иванова Л. Воспоминания: Книга об отце. С. 108*).

26. В. И. Иванов – М. О. Гершензону¹

21 мая 1921, Баку

Дорогой Михаил Осипович.

Быть может, Вы увидите с моими коллегами и добрыми приятелями Владимиром Кононовичем Лысенко² и Всеволодом Брониславовичем Томашевским.³ Первый хотел непременно быть у Вас, хотя остается в Москве лишь несколько дней. Второй (здешний зам<еститель> наркома просв<ещения> и проф<ессор> сравн<ительного> языкознания, командирован в Москву по делам Наркомпроса и университета) пробудет в Москве 3 недели, привезет – надеемся – в нашу библиотеку книг, без которых мы умираем, и привезет мне часть моей библиотеки (или всю, если это найдете лучшим вы, мои друзья и опекуны).⁴ С ним можно послать все, что нужно, и устроить при его посредстве у Луначарского перевоз моего добра в Бахрушинский музей,⁵ о чем я его именно и прошу. Самому же мне приехать оказалось невозможным, было самое горячее время в университете, и меня, можно сказать, не пускали. Томашев<ски>й меня с собою, несмотря на все мои убеждения, также взять не мог, а без такой оказии до Москвы прямо-таки не доберешься.



Университетское здание в Баку. 1924 г.

Что с нашей бедной, любимой Александрой Николаевной? Я не пишу ей, предполагая, что ее нет в Москве, что она в санатории. Тревога моя велика. Не соблазняет ли Вас Баку? Я ценю Баку как самую южную точку России, и нахожу, что здесь жить можно. В унив<ерситете> живая и веселая работа, живые ученики, любовь к науке и к унив<ерситету> у товарищей по делу. Не знаю, командируют ли меня отсюда за границу: в высших сферах прислушались, как будто соглашаются... Тагиев⁶ уехал, по-видимому, не сказавшись мне, почему я и не мог ничего послать с ним, а с Томашевским нельзя. Как-то вы поживаете, мои дорогие? Марии Борисовне шлю свой глубокий привет. Лидия и Дима вас приветствуют как своих близких и родных. Напишите обо всем пощеднее.

Любящий Вас

Вяч. Иванов.

¹ РАИ. Оп. III. К. 1. П. 6. Л. 27-27об.

² Владимир Кононович Лысенко (? - ?), сотрудник Бакинского университета. К сожалению, более подробных сведений о нем собрать не удалось, например, в справочнике А. О. Маковельского сведения о нем отсутствуют (<Маковельский А.> Азербайджанский гос. ун-т им. Ленина: Первое десятилетие: 1919-1929. Баку 1930).

³ Томашевский В. Б. (1891-1927), лингвист-санскритолог, замнарком Просвещения Азербайджанской ССР, затем ректор Ленинградского университета. Ср. *Бонгард-Левин Г. М.* Индия и индологи в жизни и творчестве Вяч. Иванова // Вестник истории, литературы и искусства. М. 2008. Т. V. С. 207-208.

⁴ Уезжая из Москвы в 1920 году, Иванов оставил свой архив и библиотеку на попечение Ал. Н. Чеботаревской. Гершензон также принимал участие в сохранении имущества Иванова. В ответ на письмо поэтессы В. А. Меркурьевой с просьбой “помочь получить ей свои рукописи, оставшиеся у Иванова”, Гершензон отвечал: “Бумаги Вячеслава Ивановича разбирала Александра Николаевна; я ей передал Вашу просьбу накануне ее отъезда (к Вяч. Иванову в Баку), она и сослалась на свой отъезд, но я думаю, не сделает и по возвращении” (см.: *Обатнин Г. В.* Из материалов Вячеслава Иванова в Рукописном отделе Пушкинского Дома. С. 29-31; см. также: *Обатнин Г. В.* Материалы к описанию библиотеки Вяч. Иванова // *Euro Orientalis*. 2002. № 2. Р. 261-344.

⁵ Вещи Вяч. Иванова были переданы в Театральный музей им. А. А. Бахрушина только в 1924 г. перед его отъездом в Италию. Г. В. Обатнин приводит текст заявления Иванова: “Директору Государственного Театрального музея имени А. Бахрушина заведующего Историко-теоретической секции и члена Научно-художественной коллегии Вячеслава Ивановича Иванова. Ввиду моего отъезда в командировку за границу прошу имеющуюся у меня библиотеку, рукописи, музыкальные инструменты, мебель и сундуки с вещами принять на хранение в находящийся в вашем заведывании Музей” (*Обатнин Г. В.* Из материалов Вячеслава Иванова в Рукописном отделе Пушкинского Дома. С. 30-31).

⁶ Лицо не идентифицировано.

27. В. И. Иванов – М. О. Гершензону¹

22 декабря 1921

Баку, Гос<ударственный> Универ<ситет>

Дорогой Михаил Осипович.

Вероятно, из письма Александры Николаевны Вы уже знаете про наше житье-бытье и невзгоды наши. С каким самопожертвованием она помогала и помогла нам, Вы угадываете сами, – и как радостно было внезапно увидеть ее с нами, и – прибавлю – увидеть ее прежнюю Кассандрой,² а не тою, какою ее представляло себе встревоженное воображение в пору ее болезни (ибо ныне она прежняя).

Моя болезнь,³ совпавшая с брюшным тифом Лидии и потребовавшая от А<лександры> Н<иколаевны> служения сестры милосердия, давно прошла, но Лидия все еще лежит на ее квартире, по возвращении из больницы, и доктора недоумевают по случаю ее температуры, хотя и ничего в легких дурного не находят и думают, что это последствие очень тяжелой болезни пройдет благополучно. Во всяком случае А<лександра> Н<иколаевна> продолжает дела самаритянина. О катастрофе с Настей⁴ ей было осторожно сообщено.



Андрей Белый. Фрагмент из групповой фотографии на похоронах А. Блока 10 августа 1921 г.

Жизнь моя занята, кроме повседневных хлопот, им же числа нет, курсами (греческая литература, немецкий романтизм) и семинариями (Буколики Вергилия, Ницше как гуманист, Достоевский и Пушкин).⁵ Напечатано на сегодня 13 листов (больших, по 45000 букв) моей книги “Дионис и Прадионисийство”,⁶ часть которой я публично защищал в факультете летом на степень (только что здесь введенную и единственную, чему должны были бы подражать в России) доктора классической филологии.⁷ Иного и лучшего творчества не знаю. О всем трагическом жизни – не нужно слов.

Наш факультет часто мечтает о Вас, как профессоре в нашей среде, и побуждает меня приманить Вас, но я знаю, что бесполезны попытки. Однако здесь жить легче, чем в Москве, и тепло, и не голодно.

Это письмо передаст Вам молодой наш ‘научный сотрудник’ (т.е. оставленный при унив<ерситете>), читающий усиленно курсы по поручению факультета. Он очень желал бы Вами быть принятым, прошу Вас, с своей стороны, о благосклонном на него взгляде. Это очень симпатичный человек и научно стремящийся.⁸ Работает над Тургеневым.

В Баку ровно ничего нет – в смысле научного материала и книг.⁹ Не знаете ли где Верховский, которого мы очень звали в Баку?¹⁰ Если у Вас есть с ним сношения, уведомьте его, что здесь на него рассчитывают. Желателен был бы нам Шервинский¹¹ на кафедру истории искусства. Если б Вы нашли прямо или косвенно возможность сказать ему, что Бак<инский> унив<ерситет> ему предлагает профессиуру, очень бы всех обязали. Павлу Никитичу¹² скажите мой сердечный привет и скажите также о наших поисках нескольких профессоров или доцентов, а именно – ориенталистов, спец<иалистов> по западным литературам и по истории искусства.

Марии Борисовне передайте мой любящий привет и поклон Александру Борисовичу.¹³ Приветствуйте друзей, меня помнящих. Да хранит Бог Вас и Ваших.

С любовью Ваш искренний
Вяч. Иванов

Отчего нам не пришлют “Науч<ные> Изв<естия>”, кот<орые> Сакулин редактировал,¹⁴ и всего другого? А “Прописи”?¹⁵ Шпету¹⁶ кланяйтесь и, если можно, скажите, что я *авторизирую* немец<кий> перевод моей статьи,¹⁷ корректуру коего А<лександра> Н<иколаевна> привезла с собой.

¹ РАИ. Оп. III. К. 1. П. 6. Л. 28-29об.

² Кассандра – прозвище Александры Николаевны Чеботаревской, присвоенное ей с легкой руки Вяч. Иванова. В 1921 г. она ездила к Ивановым в Баку и ухаживала за заболевшим Вяч. Ивановым и его детьми.

³ О болезни Вяч. Иванова Гершензон знал из телеграммы, присланной Ал. Н. Чеботаревской. См. в письме И. М. Дегтяревского от конца 1921 г.: “Вашу телеграмму о болезни Вяч. Ивановича показывал в свое время Гершензону, Бердяеву и Чулкову” (*Иванова Л. Н.* Римский архив Вячеслава Иванова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1997 г. С. 324).

⁴ Речь идет об Анастасии Николаевне Чеботаревской, которая покончила с собой в 1921 г. Одним из поводов к самоубийству стал отказ советского правительства на прошение Сологуба выехать за границу.

⁵ О преподавании Вяч. Иванова в Бакинском университете см.: *Компелев Н. В.* Вяч. Иванов – профессор Бакинского университета // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 209. С. 327; *Tamarchenko A.* The Poetics of Vyacheslav Ivanov: Lectures Given at Baku University // Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher. Edited by R. L. Jackson and L. Nelson, Jr. New Haven 1986. P. 83-95; *Циглер Р.* Заметки о поэтике Вячеслава Иванова бакинского периода // Вячеслав Иванов и его время: Материалы VII Международного симпозиума. Frankfurt am Main-Berlin 2002, с. 113-124.

⁶ Книга была издана: *Иванов В. И.* Дионис и Прадионисийство. Баку 1923.

⁷ Вяч. Иванов защитил докторскую диссертацию 22 июля 1921 г. (См.: *Компелев Н. В.* Вяч. Иванов – профессор Бакинского университета. С. 328-329).

⁸ О С. Г. Бархударове писала Гершензону А. Н. Чеботаревская (см. вступительную статью), поэтому в своем письме Иванов не представляет его вторично.

⁹ Ср. письмо Вяч. Иванова к С. Ф. Ольденбургу от 6 июля 1922 г. с просьбой присылки книг от Академии наук в Бакинский университет // Новой литературное обозрение. 1994. № 10. С. 254 (публ. Г. М. Бонгард-Левина).

¹⁰ Поездка Ю. Н. Верховского в Баку не состоялась, хотя он при содействии Вяч. Иванова был избран профессором Бакинского университета в 1922 г. (*Компелев Н. В.* В. И. Иванов – профессор Бакинского университета. С. 329, 336 прим. 25). Ср. в письме Вяч. Иванова к Ю. Верховскому от 5 августа 1923 г.: “Скорблю о том, что ты разрушил все надежды совместного, хотя б и временно, житья на Юге, общей работы в нашем тебе родном, так и по своему происхождению из Тифлиссских Высших курсов, университете, – и все потому, что мы не могли выслать вперед путевые деньги, которые ты мог, думается, срочно занять... Но судьба сильнее нас, а мне все же приходится оттого страдать: ты бы душевно разбудил меня...” // Книги и рукописи в собрании М. С. Лесмана. С. 359-360.

¹¹ Шервинский Сергей Васильевич (1892-1991), переводчик, поэт, филолог; начинал преподавательскую деятельность как лектор по истории искусства. Шервинский познакомился с Вяч. Ивановым в 1913 г., об этом знакомстве упоминается в письме С. В. Шервинского 1913 (?) года к А. А. Сидорову: “Недавно были у Брюсова и познакомился там с Вячеславом Ивановым. Он произвел на меня очень умное впечатление. Его блестящая речь, насыщенная ученостью и смягченная добродушной улыбкой, невольно запоминается. Он очень интересуется футуризмом, и Вадим Шершеневич читал ему стихи (кстати, мне не понравились)” (Из архивов Шервинского, Дурылина, Сидорова / Публ., вступ. заметки, комм. Т. Ф. Нешумовой // Toronto Slavic Quarterly. 2006. № 18).

¹² Сакулин Павел Никитич (1868-1930), литературовед, академик.

¹³ Гольденвейзер Александр Борисович (1875-1961), пианист, композитор, профессор Московской консерватории по классу фортепиано, брат жены М. О. Гершензона; у него обучалась Л. В. Иванова.

¹⁴ Имеется в виду, видимо, изд.: Научные известия / Академический центр Наркомпроса. М.-Пг. 1922-1924. Сб. 1-5.

¹⁵ “Прописи” – многотомное издание материалов по истории русской мысли и литературы, объединенных под общим названием “Русские Прописи” и печатаемых в издательстве М. и С. Сабашниковых, выходили под редакцией М. О. Гершензона. Иванов спрашивал о томе, который вышел позднее: Новые Прописи. Т. 1. М. 1923.

¹⁶ Шпет Густав Густавович (1879-1937), философ, профессор Московского университета, с 1921 г. действительный член ГАХН. Взаимоотношения Шпета и Вяч. Иванова заслуживают отдельного исследования. Сведения о взаимоотношениях Шпета с Ивановым и с кругом символистов, а также о его сотрудничестве в ГАХН см. в недавних работах: *Гидини М. К.* Текущие задачи и вечные проблемы: Густав Шпет и его школа в Государственной академии художественных наук // НЛЮ. 2008. № 3 (91). С. 23-34; *Тиханов Галин.* Многообразие поневоле, или несхожие жизни Густава Шпета // Там же. С. 35-63; кроме того, биографические сведения о дружбе с Вяч. Ивановым и Гершензоном можно почерпнуть в книге: Густав Шпет: жизнь в письмах: Эпистолярное наследие / Отв. ред., составитель Т. Г. Щедрина. М. 2005.

¹⁷ Вероятно, речь шла о переводе статьи Вяч. Иванова “Достоевский и роман-трагедия”, который был выполнен Дмитрием Уманским: *Dostojewskij und die Romantragödie. Gedächtnisrede von Wjatscheslaw Iwanow. Übersetzt von Dmitrij Umanskij.* Leipzig – Wien: Verlag der Wiener Graphischen Werkstätte, 1922.

28. М. О. Гершензон – В. И. Иванову¹

16 апреля 1922, Москва

Милый Вячеслав Иванович,

С праздником Вас поздравляю, и извещаю: будут вам посылки Hoover’a (“Ара”),² а именно: в Берлине переиздают нашу с Вами переписку, – надеюсь, Вы не рассердитесь, что я дал согласие за нас обоих,³ – и платят по тамошнему очень хорошо – каждому из нас по 1 целой посылке Ара и еще по 1 или 2 маленьких, 2-долларовых посылок. Первая должна быть у Вас, вероятно, в конце этого месяца, – мне пишут так из Берлина. Во-вторых, известили меня оттуда, что по ходатайству одной моей знакомой, недавно уехавшей туда, американский отдел Ара по вспомоществованию русским писателям постановил посылать Вам, Бердяеву и мне *ежемесячно* по посылке, даже начиная с апреля.⁴ Наконец Л. Шестов⁵ пишет мне, что Грегер перевел Ваши сонеты (верно, Зимние) на немецкий язык,⁶ и они скоро выйдут с предисловием Л. И. – я напишу последнему, чтобы послал Вам экземпляр. – Вот приятные для вас новости, которые сошлись у меня в эти дни, и я спешу сообщить их Вам с удовольствием. О “Переписке” писали здесь⁷ вкривь и вкось, даже публичные лекции читали,⁸ бранили нас все (а в публике одобряли); за границей⁹ она вызвала, кажется, еще больше интереса. Впрочем, я не слыхал ни одного дельного замечания, все было узко направленческое или поверхностное.

Я не писал Вам давно, у нас была тяжелая зима. С начала декабря Сережа разболелся брюшным тифом и с разными осложнениями болел больше 3 месяцев; а тем временем я разболелся, у меня открылось что-то в обоих легких. Два месяца держалась температура, страшно исхудал и пр.; теперь как будто прошло и я начинаю выходить, всего только

дня три. М<ария> Б<орисовна> извелась с нами одна, без прислуги. Материально стало легче, т.к. есть издательства, можно продавать рукописи. Писатели живут теперь недурно, но все ходят исхудалые, утомленные, вялые после зимы. Ваша квартира и вещи целы, по словам И. М.¹⁰ Я был бы очень рад, если бы Вы написали мне; последнее известие о Вас было давно, когда Лидия еще не встала; надеюсь, что она давно здорова и что вы все благополучны. М<ария> Б<орисовна> шлет Вам дружеский привет, и оба мы – Александре Николаевне и Лидии. Не поленитесь, правда, напишите.

Обнимаю Вас и остаюсь любящий Вас, М. Гершензон.

P.S. В. Я. Гольд¹¹ обижается: они коллективно поздравили Вас с Новым годом, а Вы не откликнулись. И С. М. Алянский¹² жалуется, и просит у Вас стихов и статей.

¹ РАИ. Оп. V. К. 2. П. 15. Л. 1-2.

² Посылки “Ара” (American Relief Administration) – гуманитарная помощь, посылавшаяся согласно соглашению между РСФСР и США 1921 г.; директором программы был Г. Гувер, будущий президент США.

³ В предисловии ко второму изданию “Переписки из двух углов”, подготовленному Е. Лундбергом и вышедшем в Берлине в издательстве Огоньки в 1922 г. отмечалось, что издание осуществлено “с разрешения М. О. Гершензона”. Об этом издании Гершензон спрашивал Л. Шестова в письме от 19 сентября 1922 г.: “Видаешься ли ты с Лундбергом? Он странный человек. Продал в Берлине переиздание “Переписки из двух углов” – и никакого гонорара, ни деньгами, ни в виде посылок, мы с Вяч. Ив<ановым> не видели; мне неловко перед В. И., который все спрашивает об этом” (Гершензон М. О. Письма к Льву Шестову (1920-1925). С. 268).

⁴ В письме к Л. Шестову от 23 апреля 1922 г. М. Гершензон, в частности, упоминал о гуманитарной помощи “Ара”: “В Нью-Йорке, в “Ара”, как мне пишут из Берлина <...>, – положено посылать ежемесячно посылки мне, Бердяеву, Вяч. Иванову. Если те посылки действительно будут приходить – мне одной довольно <...>» (Гершензон М. О. Письма к Льву Шестову. С. 254).

⁵ Шестов Лев Исаакович. Здесь и далее – в сокращении Л. И.

⁶ Грёгер Вольфганг (Wolfgang Eduard Groeger, 1882–1950), переводчик и поэт. Иванов познакомился с ним осенью 1919 г., в санатории Серебряный Бор (см. *Иванова Л. Воспоминания: Книга об отце*. С. 84); переводил не только поэзию Вяч. Иванова, но и Андрея Белого. Грёгер переводил венки сонетов “Любовь и смерть”, перевод не был опубликован при жизни автора-переводчика (См.: *Поляков Ф. Венки сонетов Вяч. Иванова “Любовь и смерть” в переводе Вольфганга Грёгера // Poesia e Sacra Scrittura*. I). “Зимние сонеты” Иванова вышли в другом переводе: Praxmarer Konrad. W. Iwanow: Die ‘Wintersonette’: Zur Einführung // *Vivos voco* (Leipzig). 1923. № 9-10. S. 320-324.

⁷ Из рецензий на “Переписку из двух углов” можно было бы обозначить следующие: Кузмин М. Мечтатели // Жизнь искусства. 1921. № 764-766 (29 июня–1 июля). С. 1; Коган П. С. Вячеслав Иванов и М. О. Гершензон. Переписка из двух углов // Печать и революция. 1921. Кн. 3. С. 223-225; Мецержаков Н. О новых настроениях русской

интеллигенции // Печать и революция. 1921. № 3. Ноябрь-декабрь. С. 33-43; *Гизетт* <Гизетти А.А.>. Рец. на кн.: Иванов Вяч., Гершензон М. О. "Переписка из двух углов"; *Павлов К.* Своею дорогою // Вестник литературы. 1922. № 1 (37). С. 10-11. Более подробный обзор рецензий см.: *Бёрд Р.* Историко-литературный комментарий // Иванов Вяч., Гершензон М. О. Переписка из двух углов; см. также справочное издание: Литературная жизнь России 1920-х годов: События; Отзывы современников; Библиография. Т. I. Ч. 2. С. 101.

⁸ Можно предположить, что Гершензону было известно о докладе давнего приятеля и коллеги Иванова – Ивана Михайловича Гревса "За культуру (по поводу кн. "Переписка из двух углов" Вяч. Иванова и М. Гершензона)", прочитанном в Доме литераторов в Петрограде 28 ноября 1921 г.

⁹ *Пильский П.* [Рец. на кн: М. О. Гершензон – В. Иванов. Переписка из двух углов] // Сегодня. 1922. 5 июля. № 143. С. 5; *Шлецер Б.* Русский спор о культуре: Вячеслав Иванов и М. О. Гершензон – "Переписка из двух углов" // Современные записки. 1922. XI. С. 195-211; *Флоровский Г. В.* В мире исканий и блужданий // Русская мысль, 1921. № 4 (апрель). С. 126-146.

¹⁰ Вероятно, имеется в виду Иван (Иосиф) Моисеевич Дегтяревский (Дегтеревский, Дехтяревский, 1891-1961), поэт и филолог; проживал в Москве в Б. Афанасьевском пер, д. 3, то есть неподалеку от Вяч. Иванова; в 1919 г. был арестован по сфабрикованному политическому делу; на дому организовал встречи Пушкинского семинара, составил список библиотеки Вяч. Иванова, длительное время хранил его вещи (см.: *Обатнин Г. В.* Материалы к описанию библиотеки Вяч. Иванова; *Шишкин А. Б.* Материалы к теме "Вяч. Иванов и пушкиноведение". С. 785. Прим. 15).

¹¹ Гольд Василий Яковлевич (1865-1931), врач-педиатр, вероятно, лечил маленького сына Вяч. Иванова; см. о нем: *Гершензон-Чегодаева Н. М.* Первые шаги жизненного пути. С. 59.

¹² Самуил Миронович Алянский (1891-1974), редактор издательства "Алконост", в котором впервые были изданы книги Иванова: "Младенчество" (1919), "Прометей" (1919), в 1921 г. "Переписка из двух углов" (см. об издании "Переписка из двух углов" в статье: *Р. Бёрд.* Историко-литературный комментарий // Иванов Вяч., Гершензон М. О. Переписка из двух углов. С. 101-109). Об отношениях Алянского с Вяч. Ивановым см.: *Алянский С. М.* Встречи с Александром Блоком. М. 1969. С. 54-59; а также – записи Вяч. Иванова в альбоме Алянского, который хранится в доме-музее А. А. Блока в Шахматове.

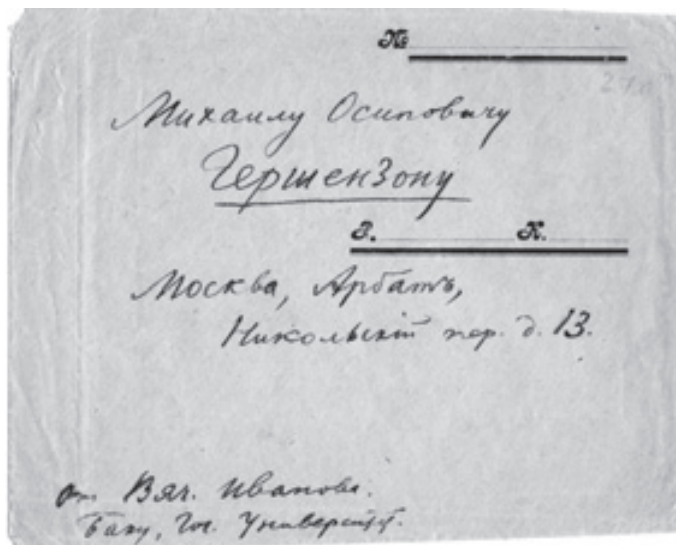
29. В. И. Иванов – М. О. Гершензону¹

18 июня 1922, Баку

Дорогой Михаил Осипович,

большое несчастье постигло нас: Дима остался на всю жизнь калеккой. Возвращаясь с Александрой Николаевной в город из Зыха (дачный поселок с пляжем на берегу бухты, где мы наняли на лето комнаты), когда пароход только что отчалил, он оперся правой рукой на борт, внезапно пароход – был ветер – со страшной силой ударился боком об

один из столбов, поднимающихся из воды близ пристани, и оказавшаяся за бортом часть руки была мгновенно раздроблена и размозжена так, что превратилась в одну бесформенную массу. На корабле был один из наших доцентов-медиков, он кое-как перевязал руку и, остановив пароход, снес его в близлежащую больницу, где на руку была наложена антисептическая повязка. Диму, который все время держался прямо героически, перевезли с Ал<ександрой> Н<иколаевной> на лошадях в университетские клиники, и немедленно проф<ессор> Огилян оперировал руку. Я присутствовал при снятии повязки – ужасные минуты. Дима был под эфиром, – и одного взгляда было довольно, чтобы понять решение судьбы. От руки осталась только нижняя половина ладони да большой палец, который удалось спасти. Заражения крови предотвратили. Дима еще в клиниках. Он окружен заботливою лаской медицинских коллег и их семейств. Я получил от него уже два письма, написанных левой рукой. Теперь он относится к совершившемуся стоически; что-то будет потом? Каковы должны быть не внешние только, но и душевные последствия этой катастрофы? Вся жизнь его отныне направляется в своеобразное русло. Невыразимо тяжело, и горько, и жутко на душе. Сам же я заболел и слег. Так как у меня воспаление радужной оболочки правого глаза, и я должен быть постоянно в темноте и не имею разрешения читать и писать, то настоящее письмо мое с медицинской точки зрения преступно. Кроме того, у меня непрекращающийся жар, который меня изнуряет, в крови найдено много малярийных плазмод.



Конверт письма Вяч. Иванова к М. О. Гершензону. 1924

Благодарю Вас за последнее очень порадовавшее меня письмецо. Но “Ары” я все же не получил, хотя поставил на ноги все почтовое ведомство, начиная с наркома; они сочувствуют, сожалеют и недоумевают. Заблудились, очевидно, “Ары” в далеком путешествии...

Причина, почему я пишу Вам столь безотлагательно, – это отъезд Лели Самойловой² в Москву: мне нужно поручить Вашей чуткой и мудрой доброте эту 15-летнюю девочку, которую поэтически да и вообще воспитывал я вот уже года полтора. Как ребенок она была, пожалуй, что-то в роде поэтического Wunderkind’a. Но за последнее время она перестала быть ребенком, и какова будет ее уже не детская поэзия, не знаю. Во всяком случае, у нее есть поэтический темперамент, тонкое чувство формы, большая легкость в сложении стихов, даже некоторые познания в поэтических формах; но нет иного *bagage*, кроме ребяческого, кукольного. Она своенравна, имеет угловатости в характере, но благовоспитана и благородна, я ее люблю. Только что блистательно сдала она ускоренным темпом все экзамены 7-классной гимназии; должна учиться в университете; она очень умна. Приласкайте, наставьте и направьте ее, дорогой друг. А также познакомьте с Дегтяревским, которому писать отдельно теперь уже не могу; пусть она познакомится с Олей Мочаловой и Фейгой Коган,³ которых сердечно приветствую.

Как Ваше здоровье? Тревожусь за Вас. Марии Борисовне с любовью целую руки. Любящий Вас Вяч. Иванов.



Леля Самойлова. Фотография. Начало 1920-х гг.



М. Б. и М. О. Гершензоны. Фотография. Начало 1920-х гг.

¹ РАИ. Оп. III. К. I. П. 6. Л. 30-31об.

² Самойлова Леонида Иосифовна (в замужестве Фейнберг; 1907-1945) – начинающая поэтесса, участница сформировавшегося вокруг Вяч. Иванова кружка молодых поэтов “Чаша”. Ср. в воспоминаниях Лидии Ивановой: “Помню, раз к нему явилась в сопровождении матери 15-летняя девочка и показала ему свои высокоталантливые стихи. Это была Леля Самойлова” (Иванова Л. Воспоминания: Книга об отце. С. 100).

³ Коган Фейга Израилевна (1891-1974) – с 29 февраля по 1 августа 1920 года была бессменным участником Московского кружка поэзии под руководством Вячеслава Иванова (См. об этом: Шишкин А. “Кружок поэзии” в записи Фейги Коган; среди других слушателей – поэтесса Ольга Мочалова).

30. В. И. Иванов – М. О. Гершензону¹

Рим, вечером 31 дек. 1924 г.

Дорогой Михаил Осипович,

озирая умирающий год, хочу завершить его заочной беседой с Вами. Вы, должно быть, уже не раз вспоминали и укоряли меня, до сих пор безмолвствующего после живой до сих пор в душе моей радости дружеского общения с Вами летом.² Я не однажды испытывал влечение писать Вам, но все не находил для этого... как бы мне выразить оттенок мысли? – достаточно статического мгновения. Казалось: вот, когда что-то замкнется, закруглится, выяснится, тогда напишу лучше, полнее, окончательнее. Суетное [представление] ожидание. Ничто в жизни не замыкается и не достигает ясности, поистине, все только течет. Напрасно откладывал я письмо, как откладываю столь многое и, быть может, лучшее в жизни... Но как живете вы, милые друзья мои? Каково здоровье? Вполне ли хорошо чувствует себя глубоко любимая мною Мария Борисовна? Вылечила ли руку Наталия Михайловна?³ Помогла ли Вам, Михаил Осипович, крымская поездка,⁴ и каковы планы на заграничную? Опять и опять убеждаю Вас ехать, хотя бы одному, за границу! Мне хотелось бы увидеть Вас здесь.

Мы провели в Берлине около двух недель. Потом видели (бегло!) двух красавиц – Венецию и Флоренцию, как будто еще похорошевших после разлуки, – и Дима имел от них (особенно от Венеции) очень сильные и верные впечатления.⁵ В Риме больше месяца душа все не могла уюмониться от того особенного счастливого волнения, в какое приводит ее именно Рим, – как ангел, сходящий и возмущающий купель.⁶ Даже рифмы проснулись, и я послал Горькому для Беседы⁷ девять сонетов⁸ под заглавием “Ave Roma”, – начало большого, думается, цикла римских ‘офортов’. – В душе раздвоение: фон – римский, золотой, melancholisch-heiter,⁹ как эти кипарисы на синем небе, а на этом фоне художественной радости тени непосредственно, лично изживаемой жизни, с ее Atra Cura¹⁰ за спиною всадника. Если бы не было,

прежде всего, этой всяческой изнурительной заботы и думы и боязни о хлебе насущном... Но об этом распространяться не буду.

В маленьком дружном обществе нашем – из троих – оживление и веселье. Лидия имела самый решительный успех в своей академии Santa Cecilia у maestro Respighi ([решительно] талантливый и живой композитор, ученик м<жду> пр<очим> Римского-Корсакова, умеренный модернист и большой знаток).¹¹ Она работает у него с увлечением, пишет квартеты и оркестровки, ходит по концертам и репетициям, играет на органе. Дима посещает Ecole-Lycée Chateaubriand’a,¹² входящий во французскую сеть правительственных [школ] лицеев, завтракает и готовит уроки также у французов, в Convito¹³ при школе, потом еще репетирует уроки вечером со мной. – Я... в результате нескольких докладных записок хороню надежды на какую-либо помощь из Москвы; очень слабо до сих пор работаю по Эсхилу,¹⁴ – между прочим у немцев, в Арх<еологическом> Инст<итуте>, ныне только что восстановленном (во время войны библиотека хранилась в Castel Sant’Angelo),¹⁵ берусь за то, за другое, за третье...

Когда буду что-нибудь делать, напишу. Но потом, пока что, не богаты. Вижусь с Муратовым,¹⁶ с семьей Signorelli¹⁷ (род небольшого литер<атурного> итальянского салона у профессора медицины и его жены). – Мои неустанно бегают в свободные дни по Риму и окрестностям. Диме Рим очень нравится, он живо всем интересуется и все воспринимает, – например, любит разбирать со мною надписи...

Дорогой друг, не печатает ли Сабашников “Орестею”?¹⁸ Если да, не нужны ли другие переводы трагедий? – Перельману¹⁹ писал я о своей готовности выслать ему Данте,²⁰ если он готов оплачивать высланное, – но он молчит. Нет ли, одним словом, литературной работы?

Лекции здесь безденежны (если не носят прямо благотворительный характер). Безденежно можно читать, пожалуй, и в университете, на положении libero docente.²¹ К профессуре [требуют] доступ иностранцам закрыт.

Довольно на первый раз. Писать буду, непременно. Пишите, пожалуйста! Лидия и Дима желают вам всем счастливого нового года! Итак, счастливого года – и свидания в Риме.

Любящий Вас Вяч. Иванов.

Адрес:

Al prof. Venceslao Ivanov

Via Quattro Fontane 172, p. III (presso Placidi)

Roma (5).²²

¹ РАИ. Оп. III. К. 1. П. 6. Л. 32-35об.

² Имеется в виду встреча Иванова с Гершензоном в Москве летом 1924 г. Иванов был официально приглашен Обществом Любителей Российской словесности для уча-

ствия в Пушкинских торжествах; тогда же ему удалось устроить свою командировку в Италию.

³ О болезни дочери М. О. Гершензона см. в книге: *Гершензон-Чегодаева Н. М.* Первые шаги жизненного пути. С. 253.

⁴ В связи с обострением туберкулеза Гершензон ездил лечиться в крымский санаторий в Гаспре; это был санаторий для ученых по ведомству ЦЕКУБУ (Центральная комиссия по улучшению быта ученых) (*Гершензон-Чегодаева Н. М.* Первые шаги жизненного пути. С. 253).

⁵ Ср. впечатления от путешествия, которыми делится Вяч. Иванов в письме к О. Шор от 27 сентября 1924 г.: “Преобладающим впечатлением во время путешествия было чувство удивления. Где все прежнее, такое знакомое и характерное? Где крикун-пруссак? Республиканский Берлин! *Contradictio in adjecto!* Любезные, легкие, улыбающиеся немцы... И везде, везде – полная перемена быта, психики, форм живой жизни. А старина еще величавее, чем прежде; с дружественною и уверенною ясностью глядит она, словно улыбаясь, на новую жизнь, и Венеция еще чудеснее, еще прекраснее Флоренция, еще вырос Вечный город” (Переписка Вяч. Иванова и О. Шор // Русско-итальянский архив III – Archivio russo-italiano III. Salerno 2001. С. 166).

⁶ Здесь Рим метафорически выступает как духовно исцеляющая сила; Иванов приводит цитату из Евангелия от Иоанна: “Есть же в Иерусалиме у Овечьих ворот купальня, называемая по-еврейски Вифезда, при которой было пять крытых ходов. В них лежало великое множество больных, слепых, хромых, иссохших, ожидающих движения воды, ибо Ангел Господень по временам сходил в купальню и возмущал воду, и кто первый входил в нее по возмущении воды, тот выздоравливал, какою бы ни был одержим болезнью” (Иоан. V 3).

⁷ “Беседа” – журнал, издавался при участии Б. Ф. Адлера, А. Белого, Ф. А. Брауна, М. Горького и В. Ф. Ходасевича. Выходил в Берлине с 1923 по 1925 два раза в год. (О сотрудничестве Вяч. Иванова с М. Горьким см.: *Котрелев Н.* Из переписки Вяч. Иванова с Максимом Горьким: К истории журнала “Беседа” // *Europa Orientalis*. 1995. № 2. Р. 183-208; о журнале подробнее см.: *Вайнберг И. И.* Беседа // Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918-1940. Периодика и литературные центры. М. 2000. С. 32-42).

⁸ “Римские сонеты” были впоследствии включены Вяч. Ивановым в сб. “Свет вечерний”, ср. *Шишкин А. Б.* Вехи изгнания: “Римские сонеты” Вяч. Иванова // Литература русского зарубежья (1920-1940-е года): взгляд из XXI века. СПб. 2008. С. 123-133.

⁹ Меланхолически-радостный (*нем.*)

¹⁰ *Atra cura* – черная забота (*лат.*). “*Post equitem sedet atra cura*”; букв. “За всадником сидит Черная забота” (Horatius, Odes Carmina, liber 3).

¹¹ Отторино Респиги (Ottorino Respighi; 1879-1936) — ведущий итальянский композитор-симфонист XX века, профессор Академии Санта Чечилия в Риме. Л. В. Иванова была его ученицей.

¹² Лицей Шатобриан – французский государственный лицей, директором которого был священник, монсеньор Дюма. См. воспоминания о лицейских годах Д. И. Иванова: *Обер Рафаэль, Гфеллер Урс.* Беседы с Димитрием Вячеславовичем Ивановым. СПб. 1999. С. 60-61.

¹³ Общежитие.

¹⁴ “С осени 1924 научная заграничная командировка для работ по греческой религии и Эсхилу в Италии” (Иванов Вяч. Автобиография / Публ., коммент. Г. В. Обатнина // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1991 год. С. 167). Осенью того же года Иванов в письмах к О. Шор беспокоился о пропаже книги Эскила: *Aeschylī tragoediae*. / Ed. A. Kirchhoff. Berlin: Weidmann, 1880, подаренной ему для перевода В. О. Нилендером (Переписка Вяч. Иванова и О. Шор. С. 168-169).

¹⁵ В замке св. Ангела (в Риме).

¹⁶ Муратов Павел Павлович (1881-1950) – русский писатель; занимался историей русской живописи, сотрудничал в символистских журналах “Весы”, “Золотое Руно”, “Аполлон”; в 1918-1922 работал в отделе охраны памятников Наркомпроса; в 1923-1927 гг. жил в Риме. О нем см., например: *Deotto P.* Павел Муратов и его вклад в Серебряный век: Диссертация (Dottorato di ricerca in Lingue e Letterature Slave comparate, VI ciclo). Milano 1995; *Она же.* Mito e realtà nelle ‘Immagini d’Italia’ di Muratov // *L’Est europeo e l’Italia: Immagini e rapporti culturali. Studi in onore di Piero Cazzola.* Genève: Slatkin, 1995. P. 419-428.

¹⁷ Семья Синьорелли: Ольга Ивановна (урожд. Ресневич, 1883-1973) – врач, писательница и переводчица и Анджело Синьорелли (1876-1952) – врач, любитель и коллекционер современной живописи; их дом принадлежал к числу известных в Риме литературных салонов. (О них см.: Una russa a Roma. Dall’archivio di Olga Resnevič Signorelli (1883/1973) / A cura di E. Garetto. Milano 1990. P. 71, 132; *Гапетто Э.* “Позвольте Вас благодарить сердечно...”: Из архива О. И. Ресневич-Синьорелли // Наше наследие, 2005. № 75); Переписка В. И. Иванова и О. И. Синьорелли. Публ. Э. Гаретто // *Archivio russo-italiano*. III. С. 457-496.

¹⁸ Редакторская правка рукописи “Орестей” была поручена М. Гершензону. В письме к М. В. Сабашникову от 9 августа 1926 г. Вяч. Иванов писал: “Дорогой Михаил Васильевич, в Госиздате имеет выйти перевод Эсхиловой “Орестей”, — не мой. <...> Как бы то ни было, осенью 1920 г. Вы получили, вторично и окончательно, мою “Орестею” в редакции, которую я признал наконец годною к печати. Вы надеялись напечатать ее вскоре; покойному Михаилу Осиповичу поручил я последнюю корректуру. “Орестей” все же не вышла в свет — и уже, конечно, не по Вашей вине”. (Цит. по: *Котрелев Н. В.* Вячеслав Иванов в работе над переводом Эскила. С. 514).

¹⁹ Перельман Аарон Филиппович (1876-1954), директор издательства “Брокгауз и Ефрон” (1889-1930 гг.), издатель и редактор.

²⁰ Речь идет о переводе “Божественной комедии” Данте, которую Иванов обещал С. А. Венгерову представить по договору к концу 1923 г. для издательства “Брокгауз – Эфрон” (*Davidson P.* The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov: a Russian Symbolist’s perception of Dante. Cambridge Univ. Press. 1989; *Она же.* Vyacheslav Ivanov’s Translations of Dante // *Oxford Slavonic Papers*. 1982. N.S. Vol. XV. P. 103-131).

²¹ Приват-доцента (*итал.*).

²² К письму приложен конверт с прямым и обратным адресом: *Mosca, Russia* Al prof. M. Herschensohn Москва, Арбат, Никольский пер. 13 Михаилу Осиповичу Гершензону. Отпр. Вяч. Иванов в Риме. Spedisce il prof. V. Ivanov a Roma, v. Quattro Fontane 172. p. III.

31. М. О. Гершензон – В. И. Иванову¹

18 января 1925, Москва

С новым годом, милый Вячеслав Иванович!

И пусть 9 римских сонетов будут задатком на обновленное Ваше творчество в новом году; а остальное все да приложится.

С заседания я пришел поздно, когда уже все спали. По возвращенной, лежавшей на столе книге я узнал, что был Юрий Ник<андрович>, сидел с М<арией> Б<орисовной>, в пепельнице лежали окурки готовых папирос. Он курит всегда трубку, и в ней очень скверный табак. Из окурков я умозаключил, что он днем получил наконец долгожданные деньги в Госиздате и кутит; ну, думаю, о нем можно не заботиться, он при деньгах. На другой день пошел я к одному хорошему человеку, выпросить денег для одной нуждающейся писательницы, и получил 3 черв<онца>, и решил, значит, все отдать ей, а В<ерховскому> ничего. А вечером пришел опять Ю<рий> Н<икандрович>, я ему рассказал свое умозаключение, он и говорит: “Ах, не так; папиросы я покупаю в двух случаях: когда заведется лишний рубль, – и когда нет даже и рубля, – потому что пакет трубочного табаку стоит 80 коп., – когда их нет – я покупаю пачку папирос за 25 коп.” – Я устыдился своей недогадливости; на всякого мудреца довольно простоты. И тут-то я ему дал прочитать Ваше письмо.

Это я, милый Вячеслав Иванович, не праздноглагольствую, а отвечаю на Ваше письмо: такая misère² царит в литературной среде нашей. С прошлого лета стало хуже в том отношении, что и последний ресурс – Госиздат – окончательно отпал;³ с уходом О. Ю. Шмидта,⁴ со вступлением Иконова,⁵ здешний Госиздат свернулся на ¾, множество договоров расторгнуто и т.п. (Ю<рий> Н<икандрович> только чудом удерживал заказ на Пушкина⁶ – и с какой мукой добывает свой гонорар по мелочам!) А частных изд<ательств> здесь нет, или, как Саб<ашниковы>, находятся в летаргии. Не ждите отсюда литературных заказов или предложений: их нет и не может быть. Насчет официальных Ваших отношений Вы наверное все уяснили при свидании с П. С.;⁷ когда он придет – числа 28-го – и я узнаю.

Вот адрес Л. И., напишите ему: Paris VI-e, 41, rue de l'abbé Grégoire, – и фамилия. Вы (или Лидия) обещали мне по приезде написать ему, и не написали. А теперь напишите и для себя, посоветуйтесь насчет заработка.

А помимо этой заботы – как хорошо Вы живете! Ваше письмо дышит миром и весельем. Вчера у нас в Акад<емии> М. Н. Розанов⁸ читал о Пушкине и Италии, о тоске П<ушкина> об Италии, о его итальянских чтениях. Я готов повторить за П<ушкиным>:

Адриатические волны!
О Брента! Нет, увижу вас –
И, вдохновенья снова полный,
Услышу ваш волшебный глас...⁹

У меня все то же, как было при Вас. Много времени берет Акад<е-
мия>, немного – Научно-исслед<овательский> Институт; а так копаюсь
дома, читаю, ничего не пишу. Не пишу уже скоро три года. Дети учат-
ся,¹⁰ почти весь день вне дома, М<ария> Б<орисовна> занята хозяй-
ством. Сообщить Вам о приятелях? Белый живет, по-видимому, благо-
получно. Ему здешний журнал “Россия”¹¹ заказал авантюрный роман,
он горячо принялся за работу, написал уже листов 8; слышавшие
отрывки говорят, что написано в старом стиле Б<ориса> Н<иколае-
ви>ча и ничуть не авантюрно. Ю<рий> Н<икандрович> бездействует,
Майя¹² изводит его своей хандрой и помыканьем. Г. И.¹³ по обыкно-
вению изворачивается, как и И. А.,¹⁴ – оба живут хоть трудно, но сыты;
И. А. написал комедию, старомодную, но, говорят, забавную. Получил
на днях письмо от В<ладислава> Фел<ициановича>,¹⁵ с которым Вы
так и не встретились;¹⁶ он под небом Сорренто¹⁷ желчен и угрюм, как
старый ростовщик, да будет его жизнь легка! И стихов отнюдь не пи-
шет! (а Ю<рий> Н<икандрович>, голодая и плетясь в рваных башма-
ках без калош, – пишет! неукоснительно пишет, и все дискантом!)
Странное существо человек! Загадочнее кошки. О<льга> А<лексан-
дровна>¹⁸ на этой неделе будет читать в Акад<емии> своего М<икель>-
Анд<желло>.¹⁹ Она, бедная, совсем извелась; у них тяжело больная тет-
ка,²⁰ живущая с ними уже месяца два и безнадежно-длительно. Совсем
она стала на комарика похожа.

К концу письма я приберегу ‘заказ’ – в противоречие тому, что на-
писал выше о заказах, – потому что это исключительный случай и так
ничтожно. Под моей редакцией выходит сборник о Пушкине:²¹ Цявлов-
ский,²² я, М. Н. Розанов,²³ Вересаев;²⁴ издатель дает только 5-6 печ<ат-
ных> листов. Если хотите – а для нас Ваше участие будет радостью –
напишите Ваше открытие²⁵ о звуковом ядре каждого Пушкинского сти-
хотворения (помните, Вы мне рассказывали и поэтам излагали в Ака-
д<емии> Х<удожественных> Н<аук>,²⁵ например, в “Воспоминании”
звуковое ядро МН, мνήμη;²⁶ и т.п.), не больше 6 страниц, т.е. до 15000
букв; я должен получить рукопись к 15 февраля; издатель тотчас по
представлении ее даст деньги, это составит около 30 руб., т.е., если не
ошибаюсь, около 350 лир. Этот пакет, в форме письма адресуйте: Мос-
ква, Акад<емия> Худож<ественных> Наук, улица Кропоткина, 32, мне.

Видите, как мало. Это Пушкинский календарь и поэтому более по-
ловины гонорара на календарную часть. Чем раньше Вы пришлете, тем
лучше; 15-ое – самый крайний срок.

Заметьте: я начал письмо без упрека за Ваше столь долгое молчание; в награду пишите мне отныне. М<ария> Б<орисовна> и я вспоминаем с большой любовью Лидию и Диму и шлем им здесь большой привет, а Вам М<ария>Б<орисовна> особенно. Я же сердечно обнимаю Вас, радуясь этой заочной беседе с Вами.

Любящий Вас,
М. Гершензон.

¹ РАИ. Оп. V. К. 2. П. 15. Л. 3-4об. В верхней части письма синим карандашом рукой Вяч. Иванова крест и дата смерти Гершензона: 19 февр.

² Нищета (*фр.*)

³ Государственное издательство (ГИЗ), первое крупное советское издательство, организованное в 1919 г. с целью создания “единого государственного аппарата печатного слова” (*Халатов А.* Государственное издательство // *Литературная энциклопедия.* [М.] 1929. Т. 2. С. 656). “В 1925 и 1926 в деятельности Г. И. имели место неблагоприятные моменты, связанные с общей депрессией книжного рынка, дефектами планирования издательской работы и неосторожной тиражной политикой издательств” (там же).

⁴ Шмидт Отто Юльевич (1891-1956) – ученый и государственный деятель; в 1921-24 гг. – заведующий Госиздатом.

⁵ Ионов Илья Ионович (наст. фам. Бернштейн, 1887-1942) – партийный деятель, поэт-пролеткультовец, затем издатель, в 1920-е гг. возглавлял Петроградское (затем Ленинградское) отделение ГИЗа. Известен отзывы о нем М. Горького: “Ионов... недостаточно грамотен для того, чтоб руководить таким культурным делом. Я знаю его с 18-го года, наблюдал в течение трех лет, он и тогда вызывал у меня впечатление человека психически неуравновешенного, крайне – ‘барски’ – грубого в отношениях с людьми и не способного к большой ответственной работе” / Письмо М. Горького к И. Сталину от 25 января 1932 г. // *Новый мир.* 1998. № 9. С 156; “Ионов, человек, на мой взгляд, капризный, болезненно самолюбивый и почти невменяемый” / Письмо М. Горького Г. Ягоде конца января 1932 г. // *Неизвестный Горький.* М. 1994. С. 181.

⁶ Ю. Н. Верховский готовил для Госиздата сочинения А. С. Пушкина.

⁷ Коган Петр Семенович (1872-1932) – историк литературы, критик, переводчик; профессор МГУ, президент ГАХН с 1921.

⁸ Розанов Матвей Никанорович (1858-1936) – историк литературы, профессор Московского университета, академик АН СССР.

⁹ Начало XLIX строфы I-ой главы “Евгения Онегина”.

¹⁰ Дочь М. Гершензона Наталья училась в школе, а сын Сергей – на биологическом факультете Московского университета (см.: *Гершензон-Чегодаева Н. М.* Первые шаги жизненного пути)

¹¹ Речь идет о романе Белого “Москва” (первая часть которого была опубликована в альманахе “Круг” (М.- Л. 1925. Кн. 4-5). В письме к Л. Шестову от 14 февраля 1925 г. Гершензон сообщил о том, что Белый должен был читать рукопись романа “Москва” (*Гершензон М. О.* Письма к Льву Шестову. С. 310); в журн. “Россия” роман не публиковался). Можно предположить, что Гершензон мог перепутать журнал “Россия” с эмигрантским журналом “Воля России”, где действительно в № 7–8 за 1925 г. был напе-

чтан отрывок из романа “Москва” – “Лекция профессора Коробкина”. В советском же журнале “Россия” в № 1 за 1924 г. Белый напечатал очерк “Арбат”, а в № 2 – “Дневник писателя. I. Ритм жизни и современность”.

¹² Майя (Мария Павловна) Кювилье (по первому мужу — Кудашева, во втором браке – жена Ромена Роллана, 1895-1985), поэтесса, переводчица. Ю. Н. Верховский снимал у нее комнату во время своего проживания в Москве в 1925 году (Гершензон М. О. Письма к Льву Шестову. С. 310). Ее письма к Вяч. Иванову в НИОР РГБ (109.28.17-109.28.27) и в Римском архиве (оп. 5, карт. 6.). См.: Жуковская Т. Н., Снежкова Е. В. Майя Кювилье: образ, возникший из писем // “Серебряный век” в Крыму : взгляд из XXI столетия [Текст] : материалы 4-х Герцывковских чтений в г. Судак 6-10 июня 2005 года. М.-Симферополь 2007. С. 79-90; Обатнин Г.В. “Это значит, что я девушка, Макс?”: Майя Кювилье и старшее поколение писателей (доклад на Тыняновских чтениях, 16-19 августа 2010).

¹³ Возможно, речь идет о поэте Георгии Ивановиче Чулкове (1879-1939).

¹⁴ Возможно, речь идет об Иване Алексеевиче Новикове (1877-1959), поэте, прозаике, драматурге; в Римском архиве Вяч. Иванова сохранилась его книга стихов с дарственной надписью (См.: Шишкин А. Б. Материалы к теме “Вяч. Иванов и пушкинове-дение”. С. 803).

¹⁵ Ходасевич Владислав Фелицианович (1886-1939), поэт, критик, литературовед; до 1917 г. Иванов часто встречался с Ходасевичем у М. Гершензона; см. также: Вячеслав Иванов: Исследования и материалы, по указателю.

¹⁶ Ходасевич намеревался встретиться с Ивановым в октябре 1924 г., оказавшись в Риме, проездом из Сорренто в Париж. См. подробное сообщение о проекте сотрудничества Иванова в журнале “Беседа”, куда его приглашал Ходасевич, в публикации Дж. Мальмстада: Из переписки В.Ф. Ходасевича (1925-1938) / Публ., коммент. Дж. Мальмстада // Минувшее. № 3. М. 1991. С. 264-268; см. также: Четыре письма В. И. Иванова к В. Ф. Ходасевичу / Публ. Н. Н. Берберовой // Новый журнал (New York) 1960. Vol. 62. С. 284-289; Шишкин А. “Россия раскололась пополам”: неизвестное письмо Вл. Ходасевича // Russica Romana. 2002. Vol. IX. P. 107-114; Переписка В. Ф. Ходасевича и М. О. Гершензона / Публ., подг. текста, пред. и примеч. Инны Андреевой // De visu. 1993. № 5. С. 12-51.

¹⁷ Ходасевич с октября 1924 по апрель 1925 гостил в Сорренто у М. Горького.

¹⁸ Шор Ольга Александровна (псевд. О. Дешарт, 1894-1978), близкий друг семьи Ивановых, редактор и издатель Брюссельского собрания сочинений Вяч. Иванова.

¹⁹ О. А. Шор читала этюд о творчестве Микель-Анджело см. наст. изд.

²⁰ Клара Моисеевна (ум. 1926), сестра матери О. А. Шор.

²¹ “Пушкинский ежегодник” планировалось издать в кооперативном изд-ве “Колос” (М.-Пг., 1918-1926), вскоре обанкротившемся. См. подробнее об этом издании в работе: Шишкин А. Б. Материалы к теме “Вяч. Иванов и пушкинове-дение”. С. 796-803.

²² Цявловский Мстислав Александрович (1883-1947), пушкинист; в “Пушкинском сборнике” предполагалось издать составленный им “Пушкинский календарь в 1825 г.”.

²³ В “Пушкинский сборник” должна была войти статья М. Н. Розанова “Пушкин и Данте”.

²⁴ Вересаев (Смидович) Викентий Викентьевич (1867-1945), писатель, автор исследований об А. С. Пушкине; для “Пушкинского сборника” им была подготовлена статья “Таврическая звезда”.

²⁵ Позднее, в письме к О. А. Шор Иванов сообщал: “Набросал я, по заказу Михаила Осиповича, статейку о звукообразе Пушкина для какого-то пушкинского календаря, который он редактировал и где должны были быть напечатаны статьи его, Цявловского, М. Н. Розанова и Вересаева, – но к указанному сроку (15 февраля) не поспел; пошлю ее, должно быть, в “Беседу” Горького” (Переписка В. И. Иванова и О. А. Шор. С. 178). Статья Вяч. Иванова “К проблеме звукообраза у Пушкина” была написана в марте-апреле 1925 г. (опубл. в: Московский пушкинист: Статьи и материалы / Ред. М. А. Цявловский. М. 1930. С. 94-105)

²⁶ В свой приезд летом 1924 года в Москву на юбилейные Пушкинские торжества Вяч. Иванов выступал с докладами – ср. в письме М. Гершензона к Льву Шестову от 16 июня 1924 г.: “У меня в Академии он читал при огромном стечении публики очень хороший доклад” (Гершензон М. О. Письма к Льву Шестову. С. 302). В данном контексте имеется в виду лекция Иванова, прочитанная 9 июня 1924 в ГАХНе: “Пушкин и формальный метод”. Работа над звукописью поэзии А. С. Пушкина восходит к статье В. Иванова “О ‘Цыганах’ Пушкина” (1908) (IV, 299-324); по воспоминаниям его бакинского ученика, в дальнейшем профессора, Виктора Мануйлова: “Он не раз возвращался к своей известной статье о поэме Пушкина ‘Цыганы’ и на семинаре в Бакинском университете, и в июне 1924 года в речи на чествовании великого поэта в Москве” (Мануйлов В. О Вячеславе Иванове // Иванова Л. Воспоминания: Книга об отце. С. 350).

²⁷ Память (греч.). В статье “К проблеме звукообраза у Пушкина” Иванов писал о том, что заглавие стихотворения “Воспоминание” “уже содержит в зерне все его музыкально-психологическое развитие. Основной и повсюду разлитый звуковой колорит его создают носовые *м* и *н*, то раздельно звучащие, то характерно соединяющиеся в группу *мн*, символ немой, в молчании ночи говорящей с душою памяти, – припоминания, воспоминания (ср. греч., того же корня *μνήμη* – память)” (IV, 348).

32. В. И. Иванов – М. О. Гершензону¹

20 февраля 1925 года, <Рим>²

Дорогой Михаил Осипович, я написал статью,³ но столь опоздал, что отсылку ее считаю бесполезной. Если она все же, паче чаяния, нужна, уведомьте меня одним словом. Телеграфный адрес: Ivanov Quattro Fontane 172 Roma. Собрать и изложить мои знакомые Вам мысли оказалось много труднее, чем я думал. Статью могу предложить в “Беседу” Горького.

Сердечный привет. Ваш Вяч. Иванов

¹ РАИ. Оп. III. К. 1. П. 6. Л. 36. Почтовая открытка, на обороте – три штемпеля и адрес: Mosca, URSS, Москва Михаилу Осиповичу Гершензону, Арбат, Никольский переулок, 13.

² Это последнее письмо Иванова к Гершензону, о смерти которого он узнал в Риме из письма к нему Ходасевича от 25 февраля 1925; затем пришло письмо О. Шор от 19 февраля: "...сегодня в пять ч^{асов} утра умер Михаил Осипович. Врачи говорят: припадок печени с рефлексом на сердце, или припадок грудной жабы с рефлексом на печень" (Переписка Вяч. Иванова и Ольгой Шор. С. 175). В письме к О. А. Шор от 2 марта 1925 года поэт отвечал: "И вот, наконец, Ваше второе письмо, скорбная весть о кончине горячо любимого (любимого даже в его 'капризах'), свято почитаемого Михаила Осиповича. Впервые узнал я о его смерти, впрочем, в самом деле, не от Вас, а за два дня до Вашего письма из лаконического сообщения Ходасевича: "читаете ли Вы русские газеты? Знаете ли, что М. О. умер?" (Переписка Вячеслава Иванова с Ольгой Шор. С. 176).

³ Речь идет о статье "К проблеме звукообраза у Пушкина" (Об истории публикации статьи см. в работе: *Шишкин А. Б.* Материалы к теме "Вяч. Иванов и пушкиноведение").



Дети М. О. Гершензона – Сергей и Наталья. Конец 1900-х гг.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

1. Письмо В. К. Ивановой-Шварсалон
к М.О. и М. Б. Гершензонам¹5 июля 1916 года, Красная Поляна²

Дорогие Мария Борисовна и Михаил Осипович!

С тех пор как мы добрались до Красной Поляны и пока еще туда пробирались, наши мысли и разговоры касались постоянно вас и возможности сюда для вас приехать, но надо сознаться, что первые впечатления не склоняли к тому, чтобы вас торопить с приездом, это объясняется отчасти тем, что здесь сезон вообще начался поздно и еще тем, что нам пришлось преодолевать ряд трудностей, которые для вас, при вашем значительно меньшем числе, не будут существовать. Но начну все по порядку и только скажу сперва, что Красная Поляна действительно в высшей степени красивое и поэтичное место. Соединение юга и снежных гор, поток Мзымты внизу, горные ручьи по склонам и чудесные девственные леса на всех горах и почти до самых снегов; вообще впечатление *щедрости* природы, которое я не испытывала, например, в Швейцарии. Дни жаркие, но вечера свежие и вообще очень здоровый воздух. Ехали мы до Туапсе, как вы знаете, поездом, с пересадкой в Армавире и без особых опозданий. (Выехали 26, приехали 28-го в пять вечера). Из Туапсе ехали на моторной лодке до Адлера (8, 9 часов езды) и затем из Адлера на 2-х фаэтонах до Красной Поляны (50 в<ерст>). В дороге мы провели неделю, так как 2 дня жили в Туапсе и 1 в Адлере. Кто не хочет ехать морем, может ехать дилижансом, что стоит то же (7 р<ублей> с человека от Туапсе до Сочи, 1,50 от Сочи до Адлера, 3,50 от Адлера до Красной Поляны) или же в складчину, хотя бы час пути, на фаэтонах (от Адлера фаэтоны едут чуть ли ни каждый день). Из Туапсе дилижанс едет до Лазаревки и там нужно ночевать и есть при почте комната для пассажиров и 2 гостиницы. На следующий день в дилижансе до Сочи; от Сочи до Адлера только 20 в<ерст>. В Поляне сначала нам было трудно устроиться, так как нельзя было найти совершенно никакой прислуги, а живем мы на самом живописном месте несколько сот футов над долиной, окруженные мхом с 3 сторон и имея чудесный вид перед собой. Но доставить провизию и хозяйничать без прислуги было чрезвычайно трудно, так мы жили почти

месяц. Теперь мы, по счастливому для нас случаю, получили кухарку и провианты стали притекать к нам на дачу. Для вас мы смотрели ряд комнат от 15 до 35 р<ублей> в месяц, например целый верх прелестной дачки: 2 большие комнаты, одна маленькая и веранда, с водопроводом и садиком за сорок рублей в месяц (а если торговаться, могут и уступить). Так как кухарку найти трудно (хотя мыслимо м<ожет> б<ыть>), лучше брать пансион, а против мною описанной дачи как раз 2 пансиона, где обеды за 1 р<убль> (это общепринятая цена, но опять-таки <1 нрзб.> наверное можно сговориться дешевле, как нам и намекали). Вообще теперь Красная Поляна оживилась и получился ряд разных возможных комбинаций. Для здоровья здесь безусловно очень хорошо, чувствуется соединение гор и воздуха с моря. Сначала было мало народу, теперь каждый день новые приезжие... Пока [получил] писала это письмо, Лидия получила письмо от “Васи”, из которого видно, что Борису Соломоновичу³ все очень плохо, очень вам сочувствуем, вообще шлем вам самый сердечный и самый душевный привет и очень скучаем по вашему обществу.

Сердечно преданная вам Вера И.

P.S. Кое-где есть и комнаты с пансионом. Фазтон от Адлера стоит от 15 до 25 р., смотря по багажу и числу пассажиров. Есть и линейки с более дешевыми местами.

¹ РАИ. Оп. III. К. 1. П. 5. Л. 19-21об. В НИОР РГБ. Ф. 109. К. 16. Ед. 11 сохранилось ответное письмо М. Б. Гершензон к В. К. Шварсалон от 30 июля 1916 г. из Рудицы.

² В левой верхней части листа схема пути с обозначением городов – сверху вниз: Туапсе, Лазарево, Сочи, Адлер; напротив Сочи точка с названием Красная Поляна.

³ Имеется в виду отец Марии Борисовны Гершензон (Гольденвейзер).

2. М. Б. Гершензон, М. О. Гершензон –
В. К. Ивановой-Шварсалон, В. И. Иванову¹

16 июля 1916, Рудица²

Дорогие Вера Константиновна и Вячеслав Иванович, я долго не отвечала на ваше письмо. Пришло оно как раз когда скончался мой отец, и мне было не до писем.

И после прошло время в разных хлопотах и сборах, и вот мы все на дальнем севере, в деревне Орловых у Е. Н., это Петергофский уезд, страна чухонцев. Мы в прелестном месте, с живописной деревней и красивыми видами; живем в большом доме, переполненном старинными вещами времен почти Ломоносова и такую же старой библиотекою.

Только климат суров, чувствуется осень. Мы страдали от холода, только последние два дня вышло солнце и пригрело нас. Хотелось бы для себя и детей немного отдохнуть от Москвы. Не знаю, сможем ли долго пробыть здесь. Пока все ничего не делаем, даже М. О. и стараемся по возможности гулять. Вечерами сидим, запершись в доме, и слышим крик сов, летающих вокруг дома. Тут полное безлюдье и вообще полная глушь. Тянутся леса на десятки верст без всякого жилья. Спасибо Вам за подробное письмо и приглашение приехать в Красную Поляну. Мы были слишком утомлены и расстроены, чтобы решаться на такое трудное путешествие. Радуюсь за всех вас, что хорошо живете, вот только <у> Лидии неудача с роялем. Долго ли вы пробудете в Кр<а-
сной> П<оляне>? Если Вячеславу Ивановичу там работается, то, верно, не будете спешить в Москву. Я буду очень рада получить сюда вести от всех вас, напишите, пожалуйста, Вера Константиновна. Наш адрес: Петроградская губ. Петергофский уезд, почтовая ст. Лопухинка, в нижнюю Усть-Рудицу, Е. Н. Орловой, для нас. Пожалуйста, передайте мой привет Марии Михайловне, Лидии, Владимиру Францевичу,³ Евгении Давыдовне⁴ и детям. Будьте здоровы и не забывайте ваших друзей.

М. Гершензон.

(Далее – письмо рукой М. О. Гершензона)

А это, мои милые, плоды деревенского освещения:⁵ вдруг с лампой что-то случилось, и перо покатилося по бумаге. Здесь очень хорошо, между высокими стенами леса смеющиеся поляны зеленые, и по бархатным лужкам течет-струится реченька прозрачная до дна.

Я был рад Вашему письму; хорошо, что вы югом избавлены от русского дождливого лета, и что Вячеслав Ив<анович> переводит Эсхила. А я хожу с палочкой вдоль речки и ни о чем стараюсь не думать (именно так). Здесь тысячи книг, от тех, которые читал Ломоносов, до *Les origines* Тэна,⁶ но я пренебрегаю, и охотно иду по грибы; нашел здесь 5 писем Чаадаева к бабушке Елис<аветы> Ник<олаевны>, взял их в свою комнату, но до сих пор не успел прочитать. Но мы здесь мерзнем, и на ночь даже протапливал свою комнату. Шестов написал о вас, Вяч<е-
слав> Ив<анович>, большую статью,⁷ 1½ печатных листа, и послал ее Франку.⁸ Статья вообще хорошая, но для Л. И. вялая; ошибка ее в том, что ради своей, шестовской, атаки на догматизм он Вас объединил с другими, так, что Ваша индивидуальность стерлась.

Будьте все здоровы и веселы. Мой искренний привет Эрнам и Марии Михайловне. Вот письмо – “от хладных финских скал до пламенной Колхиды!”⁹ Северного сияния <?> нет, но холода и чухонцев много.

Ваш М. Гершензон.

¹ НИОР РГБ. Ф. 109. К. 16. Ед. 11. Л. 1-3об. Приложен конверт с адресом: “В Красную Поляну (Романовск), Черноморской губ., дача г-жи Кулаковской, Е<го> В<ысоко>Р<одию> Вячеславу Ивановичу Иванову”.

² Усть-Рудица – бывшая усадьба, позднее деревня, при слиянии рек Лопухинка и Черная, принадлежавшая М. В. Ломоносову; там же располагалась и открытая им фабрика по производству цветного стекла и смальты. В 1919 г., во время похода Юденича на Петроград, имение было полностью разгромлено.

³ Владимир Францевич Эрн.

⁴ Евгения Давыдовна Эрн (урожд. Векилова; 1886-1972) – супруга В. Ф. Эрна.

⁵ На листе чернильные кляксы.

⁶ Книга французского историка и критика Hippolyte Adolphe Taine (1828-1893), *Les Origines de la France contemporaine* (“Происхождение современной Франции”). Отношение Гершензона к критической концепции Тэна о влиянии среды на автора было неоднозначным. В своей работе “Видение поэта” (М. 1919) он отмечал “опьянение естественными науками”, свойственное развитию критической мысли конца XIX века: “Я разумею Тэна и Брюнетьера. Я не стану лишней раз разбирать здесь их системы: теперь уже достаточно ясно, что их умышленное старание подражать приемам и пользоваться формулами наук физических и естественных роковым образом принуждало их искажать или кастрировать историю литературы” (С. 62). Там же Гершензон указывает, что на эту тему он прочел лекцию в Брюсселе 21 ноября 1909 г., которая была напечатана в *Revue de l'Université de Bruxelles* за декабрь-январь 1910 г. (Сведения об этой публикации отсутствуют в наиболее полной на сегодняшний день библиографии работ Гершензона: Я. З. Берман. М. О. Гершензон: Библиография / Тр. Пушкинского Дома АН СССР. Вып. LII. Одесса 1928).

⁷ Статья Л. И. Шестова “Вячеслав Великолепный (к характеристике русского упадочничества)” была опубликована в “Русской мысли” (1916, № 10), а 4 ноября Шестов читал доклад под тем же названием в Религиозно-философском обществе. О взаимоотношениях Шестова и Иванова см.: *Адамович Г.* Вяч. Иванов и Лев Шестов // *Адамович Г.* Одиночество и свобода. Нью-Йорк 1955; также: *Пирон Ж.* Полемика Л. И. Шестова с В. И. Ивановым: борьба в платоновской пещере // *Символ.* 2008, № 53/54. С. 421-428.

⁸ Семён Людвигович Франк (1877-1950) – русский философ, религиозный мыслитель, психолог; входил в редколлегию “Русской мысли”, где Шестов напечатал свою статью об Иванове.

⁹ Цит. из стихотворения А.С. Пушкина “Клеветникам России”.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

ПИСЬМА ВЯЧ. ИВАНОВА К М. Б. ГЕРШЕНЗОН

1. В. И. Иванов – М. Б. Гершензон¹27 февраля <1925>, Рим²

Дорогая Мария Борисовна!

Получил только что письмо от Ходасевича, всего несколько строк: “читаете ли Вы русские газеты? Знаете ли, что М. О. умер?...”

Еще [сегодня] вчера утром послал я несколько строк М. О. ...

Смерть праведного заставляет на мгновение ощутить, как реально-сть, нездешний свет.. “Счастливый!” – невольно срывается у меня с уст: Вы меня знаете...

Но тем живее скорбь. Каждая новая утрата сердца оживляет все прежние, сливается с ними в одно созвучие. Михаила Осиповича любил я как самого близкого и родного человека.

И еще одним якорем у меня меньше – якорем, приковывавшем меня к земле. Он был одним из якорей моих и метром, коими человек с пробужденной совестью мерит себя втайне.

Он больше значил для меня, чем думал, вероятно, он сам. И теперь я не могу найти слова, чтобы означить верно, что заставила меня пережить внезапная весть.

Благодарю Бога за лето 1924 года,³ когда я мог так часто его видеть и незаметно впитать душой его доброе и благотворное присутствие. Когда умирала Вера, мы также были вместе много и тесно, – в 1920 году.

Я знаю Вашу святую твердость, знаю, что Ваш внутренний свет еще усилится. Но как мне жаль Вас и детей, как до боли жаль! Я вижу эту ужасную пустоту в Вашем благословенном доме... Нельзя ждать его возвращения домой, не слышно его шагов, его тихой суетни в кабинете, он не набивает больше своих папиросок... Да наставит Вас и укрепит Вас Бог.

О, Марья Борисовна, милая, как хотелось бы мне в эту минуту плакать с Вами вместе...

– Забота о Вас! Устроятся ли благоприятно Ваши внешние дела?

Получите ли Вы пенсию, на которую имеете все права? Требуйте ее, дорогая!

– Как рад я иметь в руках письмецо М. О. от 18 января. Прелестные строки!

Вы напишите мне, когда будете в силах? Я ведь ничего, ничего не знаю. Как давно уже, тревожился о здоровье М. О. и мечтал (как ведь и он сам) о его приезде в Италию.

Эти первые строки по получении скорбной вести хочется послать Вам тотчас и потому не жду Лидии, глубоко огорченной, которая напишет отдельно.

Ваш всем сердцем Вяч. Иванов.

Via Quattro Fontane 172
p. III (presso Placidi)
Roma (5)

¹ РАИ. Оп. III. К. 1. П. 5. Л. 1-3об.

² Приложен конверт с адресом: “*Mosca, U.R.S.S.* Марии Борисовне Гершензон *Moskva*, Арбат, Никольский пер. д. 13. – *Spedisce V. Ivanov 172 v. Quattro Fontane Roma*”.

³ Гершензон и В. Иванов тесно общались в июне 1924 г.; Иванов тогда дожидался визы для поездки в Италию, приехав из Баку на торжества, посвященные 125-й годовщине рождения А. С. Пушкина. Ср. в письме Гершензона к Шестову: “Вячеславу Ивановичу О. Д. Каменева в одно утро устроила командировку за границу, с хорошим содержанием, с паспортами и визами на казенный счет и т.д. <...> Вчера он читал у меня свое последнее стихотворное произведение, род трагикомедии; много таланта, главное – восхитительные стихи”. – “Несомненно, он зимою придет в Париж, уже для заработка, для издания своих книг. Вот в ком сильна воля жить! Он, погляди, еще женится. Весел, игрив, неумолим в хождении, в ходатайствах, в доставании денег и удобств”. – “Он тебе бы понравится: стал много проще, смиреннее, чем был, сердечнее по-искреннему, хотя великолепие (парча по-моему) все сохранилась. Мы видимся почти ежедневно, а раза два в неделю – по вечерам – долго” (*Гершензон М. О. Письма к Льву Шестову. С. 302, 303. 305*).

2. В. И. Иванов – М. Б. Гершензон

29 декабря 1926, <Павия, Колледжио Борромео>¹

Дорогая Мария Борисовна.

Благодарю Вас за милое, дорогое мне письмо. Поздравляю Вас с новым годом, сердечно желаю, чтобы он был радостен, утешителен для Вас и счастлив для Сергея Михайловича и Натальи Сергеевны,² которых приветствую (как трудно величать их, по непривычке, по имени и отчеству). Что же предстоит Сергею Мих<айловичу> по скором окончании курса?³ Мне хорошо, у меня есть уединение и досуг и все

удобства. Хотелось бы видеть детей на святках, да поездка в Рим не по карману. Они пишут веселые письма. Лидия много работает (орган, большая кантата, которую она пишет, и другая симфоническая работа; дает несколько уроков). Дима – также; он учится хорошо по языкам, по математике, однако, слаб. Недавно <нрзб.> хвалил его за успехи и “maturité d’esprit”.⁴ Но он остается очень славным, наивным ребенком (как мне и хочется), отнюдь не будучи дурачком или умственно не развитым. Есть у них неразлучные друзья англичане (муж и жена),⁵ необычайно симпатичные; Дима их учит по-итальянски, и – не знаю, делают ли они успехи, он же научится с ними говорить по-английски. Одним словом, все, пока что, слава Богу. Переводчику “Переписки”, проф<есору> Ник<олаю> Ник<олаевичу> Бубнову⁶ в Гейдельберге (Römerstraße 41) писал я о Вашем желании⁷ видеть “Тр<ойственный> Образ Сов<ершенства>” и “Гольфстрем” переведенными. Но боюсь, что книг этих, прежде всего, у него нет! Ибо еще задолго он просил меня посодействовать ему, если могу, в разыскании книги М. О. о *Печерине*.⁸ Но где мне ее взять? Мой экземпляр лежит в Москве в ящиках, заключающих в себе мою библиотеку. Я написал ему, что спрошу о Печерине у Вас. Кстати о деньгах. Дорогая Мария Борисовна, пришлите мне расписочку в получении от меня 100 марок (100 RMark), п<отому> ч<то> я обещал таковую переслать издателю (Lambert Schneider, Berlin-Dahlem, Schorlemer-Allee 13a). И лучше написать эту расписку в двух экземплярах.

Слышу в Ваших строках ноты глубокой, но ясной грусти: иначе и быть не может, и знаю, что эта грусть обратится со временем в некую нездешнюю и несказанную радость, ибо все святое ее в себе таит и раждает <так!>. Но тяжело мне знать, что Вы терпите лишения, сверх сил работаете, трудитесь физически. Дай-то Бог, чтобы материальная сторона Вашей подвижнической жизни улучшилась, чтобы Вы имели немного отдыха от непосильного труда уже столь долгих лет.

Как живет Александр Борисович?⁹ Мой сердечный привет ему! Бедный Верховский, как подумаю об нем, становится жутко.¹⁰ У нас самих перспективы столь неопределенные, сколь пугающие... Спасибо за Ваши от сердца идущие поздравления. Я постоянно с Вами всей душой.

Любящий Вас Вяч. Иванов.

P.S. Ольга Александровна¹¹ – пишет мне Лидия – собралась в Италию? Так ли это? Мне она давно не пишет. О свидании с этим неоценимым<?> другом моим я давно мечтал. Мало рассказываю о себе и о нас, знаю, что она с Вами делится всеми моими сообщениями. Еще раз – целую Ваши милые страдальческие руки. ВИ

¹ РАИ. Оп. III. К. 1. П. 5. Л. 5-5об. Письмо написано на листе с гербом Борромео и надписью: “Almo Collegio Borromeo Pavia”. Приложен конверт с двумя марками и надписью: “Signore M. Gersenson Mosca, U.R.S.S. Москва, Арбат, Никольский пер. д. 13. Марии Борисовне Гершензон – Отпр. проф. Вяч. Иванов в Павии. Spedisce il prof. Venceslao Ivanov, Collegio Borromeo, Pavia”. Это ответ Иванова на письмо М. Б. Гершензон от 30 ноября 1926 (РАИ. Оп. 5. К. 2. П. 14. Л. 3-4об).

² Описка Вяч. Иванова: речь идет о детях М. О. Гершензона – Наталии и Сергее.

³ С. М. Гершензон, сын М. О. Гершензона.

⁴ Зрелость ума (*фр.*).

⁵ Вероятно речь идет о Вильяме и Петси Мьюэр. См.: Избранная переписка с сыном Дмитрием и дочерью Лидией // Символ. № 53/54. 2008. С. 533, сноска 4.

⁶ Николай Николаевич Бубнов (1880-1962) – переводчик “Переписки из двух углов”: *M. Gersenson und W. Iwanow. Briefwechsel zwischen zwei Zimmerwinkeln*. Berlin 1926. См. о нем в публ. М. Вахтеля “Переписка Вяч. Иванова с Мартином Бубером / Символ. 53/54. С. 320 прим. 2; письмо В. И. Иванова к Д. В. И Л. В. Ивановым от 28 сентября 1928 г. / Там же. С. 482

⁷ В письме от 30 ноября 1926 г. М. Б. Гершензон писала: “Если мысли М. О. интересуют немцев и им станет известно его имя, можно будет подумать о переводе и других книг М. О. Я давно мечтаю о переводе на иностранные языки “Тройственного образа совершенства” и “Гольфстрема”” (РАИ. Оп. V. К. 2. П. 14. Л. 3). Насколько нам известно, эти работы М. Гершензона на иностранные языки не переводились.

⁸ Имеется в виду книга: *Гершензон М. Жизнь В. С. Печерина*. М. 1910.

⁹ А. Б. Гольденвейзер.

¹⁰ М. Б. Гершензон в письме к Иванову от 30 ноября сообщала о Верховском: “Одним из наиболее близких людей остался нам Юрий Никандрович. Ему живется очень трудно, к жизни он непригоден, если можно, больше прежнего, но он, как прежде, чист и нежен душой. Мы часто с ним говорим о Вас” (РАИ. Оп. V. К. 2. П. 14. Л. 4).

¹¹ О. А. Шор.

3. В. И. Иванов, О. А. Шор – М. Б. Гершензон¹

5 января 1928, Рим

Дорогая Мария Борисовна, в ночь на первое января мы нежно Вас вспоминали и пили Ваше и Ваших детей здоровье. Ради Бога не подумайте, что количество моих писем соответствует количеству моих дум о Вас. Очень многое хочется мне Вам сказать; слишком многое, – потому, быть может, ничего и не сказывается в письме. От всей души желаю Вам, Сереже и Наташе всего, всего наилучшего.

Крепко целую. Ваша О. III.

Задумчивое пожелание светлого Новолетия Вам и детям, глубоко любимая Мария Борисовна, от меня и детей.

Вяч. Иванов.

¹ РАИ. Оп. III. К. 1. П. 5. Л. 7. Письмо на обороте открытки с фотографией Римских катакомб.



Открытка с фотографией Римских катакомб

IL SOLE, “SIGNORE DEL LIMITE”.
LETTERE DI FRANCESCO PASTONCHI A VJAČESLAV IVANOV

Giuseppina Giuliano

*io cerco di svegliar l'eroe che dorme
nel mio profondo, e ravvivar d'un lampo
questa grigia e fugace opera d'uomo
(F. Pastonchi, Giovinezza, 1902)*

Ritratto di Francesco Pastonchi

Il 24 giugno 1933 Alessandro Pellegrini¹ scrive a Vjačeslav Ivanov che il poeta ligure Francesco Pastonchi scriverebbe “forse” per il numero speciale del “Convegno” a lui dedicato “alcune pagine, quasi un ritratto, impressioni personali” tratte dalle loro conversazioni. Le pagine di Pastonchi su Ivanov non sono mai state pubblicate e, probabilmente, neanche mai scritte; tutto ciò che rimane dell'incontro di queste due figure sono quattro lettere di Pastonchi conservate all'Archivio Romano di Ivanov (RAI) insieme ad una bozza di risposta di quest'ultimo, che coprono un arco temporale dal 1932 al 1935.

Se non possiamo avvalerci delle “impressioni” di Pastonchi su Ivanov per capire quanto i due condividessero in ambito artistico, è senz'altro utile tracciare il ritratto di Pastonchi per scoprire quali ruoli abbia rappresentato nel panorama letterario italiano della prima metà del XX secolo.

¹ Alessandro Pellegrini (1897-1985), germanista, francesista, scrittore, saggista e traduttore. Estimatore del pensiero di Ivanov, di cui legge alcune opere in tedesco già negli anni Venti, decide di pubblicare un numero monografico su di lui sulla rivista “Il Convegno”, della quale è creatore e redattore.

Giuseppe Francesco Flaminio Pastonchi nasce nel 1874 a Riva Ligure,² ma – pur restando sempre affettivamente e culturalmente legato alla terra natia – deve la sua formazione all’ambiente intellettuale della Torino dell’ultimo decennio dell’Ottocento. Qui frequenta la facoltà di Lettere sotto la guida di Arturo Graf (1848-1913) e diventa presto noto per l’abitudine di declamare in pubblico versi propri e altrui; conosce altri protagonisti della scena letteraria italiana come Giovanni Cena, Ferdinando Neri, Giulio Bertoni, Massimo Bontempelli³ e nasce in lui “l’amore per la forma definita” in poesia,⁴ ovvero per quella ricercatezza metrica che sarà sempre il suo vero tratto distintivo:⁵

gli interessava esclusivamente un ideale carducciano (e dannunziano) di far della poesia una pratica, né estetica né filosofica, ma metrica e linguistica: una pratica che quasi si risolve tutta nella parola, scelta e collocata là dove il “numero” la dispone.⁶

Appena diciottenne pubblica una prima raccolta di poesie intitolata *Saffiche* (1892); questo lavoro, le tre canzoni *A mia madre* (1900) e la poesia civica delle odi *Italiche* (1903) sono considerati “esercizi di buona scuola carducciana”, mentre *La Giostra d’Amore* e le *Canzoni* (1893-1895),⁷ definite anni dopo da Pastonchi stesso “saggi metrici”,⁸ risentono dell’influenza

² Notizie sulla vita di Pastonchi sono pubblicate in *Francesco Pastonchi, un ligure accademico d'Italia. Biografia, ricordi del poeta, brani scelti di prosa e poesia*, a cura di B. M. Gandolfo, Sanremo, Tipolito La Commerciale, 1998; M. Pardini, *Francesco Pastonchi: un percorso biografico*, “La riviera ligure. Quadrimestrale della Fondazione Mario Novaro”, 2005, n. 48, pp. 43-60; P. Rachetto, *Francesco Pastonchi (il poeta)*, Torino, Petrini, 1952.

³ Giovanni Cena (1870-1917), poeta, prosatore e critico, redattore di “Nuova Antologia”, rivista fiorentina di letteratura, arti e scienze dal 1902 fino alla morte; Ferdinando Neri (1880-1954), francesista, critico letterario, presidente dell’Accademia delle Scienze di Torino, direttore di importanti periodici di letteratura come il torinese “Giornale storico della letteratura italiana” e il romano “La Cultura” (1928-1936); Giulio Bertoni (1878-1942), filologo, critico e linguista, direttore della sezione di Linguistica della Enciclopedia italiana dal 1925 al 1937, presidente dell’Accademia d’Italia; Massimo Bontempelli (1878-1960), scrittore, critico e drammaturgo, ideatore del “realismo magico” italiano.

⁴ U. Ojetti, *Cose viste*, Firenze, Sansoni, 1951, p. 784.

⁵ M. Guglielminetti, *Francesco Pastonchi poeta*, in *La Musa subalpina. Amalia e Guido, Pastonchi e Pitigrilli*, a cura di M. Masoero, Firenze, Olschki, 2007, p. 43.

⁶ Ivi, p. 38.

⁷ *La Giostra d’amore* è divisa in sette cicli “in onore” di altrettanti personaggi femminili, mentre le *Canzoni* sono divise in *Canzoni libere*, *Sestine* e *Ballate*. L’impianto è di ispirazione medievale e il richiamo a Dante si esplicita in un componimento intitolato *La vita nuova*.

⁸ Cf. U. Ojetti, *Cose viste*, cit., p. 784.

dei dannunziani *Isottee*, *Intermezzo* e *Chimera*, sebbene vi sia poco di veramente “preraffaellita” e “stilnovista”.⁹

Una delle migliori prove di quella che viene definita la ‘prima stagione lirica’ di Pastonchi sono sicuramente i sonetti di *Belfonte* (1903), salutati dal critico e scrittore Ugo Ojetti (1871-1946) come uno splendido esempio di “italianità”, perché scritti in quella che è la forma “più precisa, più singolare, più perfetta” e “più eterna” della poesia italiana, appunto il sonetto, rispetto alle “novità vandaliche” dei poeti dell’inizio Novecento.¹⁰ Pensieri intimi, quelli di *Belfonte*, fusi a paesaggi italici, in particolare di montagna, una lotta tra io “randagio” e “fraternità universale”, cui seguono due anni dopo le limpide liriche di *Sul limite dell’ombra* (1905). Qui “come pochi suoi contemporanei” Pastonchi si lascia “incantare dall’abbagliante e transitorio fascino dell’*impressionismo*”,¹¹ per poi tacere qualche anno e riapparire con la meno riuscita raccolta *Il pilota dorme* (1913), influenzata stavolta dal più giovane Guido Gozzano (1883-1916).¹²

Con queste raccolte Pastonchi trova posto in antologie straniere di poesia italiana moderna insieme ai grandi poeti cui si ispirava (Carducci, Pascoli, d’Annunzio) e ad Antonio Fogazzaro (1842-1911), Arturo Graf e Corrado Govoni (1884-1965);¹³ rappresenta l’Italia con Pascoli, d’Annunzio e pochi altri in manuali di poesia contemporanea accanto a Poe, Swinburne, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud e Claudel.¹⁴

Oltre che poeta, Pastonchi è attivo critico letterario e saggista fin dagli anni Novanta del XIX secolo sulle pagine di giornali e riviste. Collaboratore costante, dal 1901 fino alla morte, del “Corriere della Sera”, è anche fondatore di periodici di arte e letteratura quali “Il Piemonte” (1903) e “Il Campo” (1904-1905). Per il suo impegno di giornalista e scrittore trascorre quasi tutta l’esistenza negli ambienti intellettuali di Torino e Milano, ama talora allontanarsi dalla città per riposare in località meno mondane o nei piccoli paesi della nativa Riviera.

⁹ M. Guglielminetti, *Francesco Pastonchi poeta*, cit., pp. 41-42.

¹⁰ U. Ojetti, *I sonetti di Francesco Pastonchi*, “Fanfulla della Domenica”, XXV, 27, 5 luglio 1903.

¹¹ F. Olivero, *Studies in Modern Poetry*, London, Milford, 1921, p. 251.

¹² M. Guglielminetti, *Francesco Pastonchi poeta*, cit., p. 43. Cf. anche M. Guglielminetti, *Pastonchi e Gozzano*, in *La Musa subalpina. Amalia e Guido, Pastonchi e Pitigrilli*, cit., pp. 349-363. Pastonchi dedica a Gozzano il saggio *Il terzo Guido*, in F. Pastonchi, *Ponti sul tempo*, Milano, Mondadori, 1947, pp. 141-171.

¹³ Cf. *Cambridge Readings in Italian Literature*, edited by E. Bullough, Cambridge, Cambridge University Press, 1920.

¹⁴ Cf. F. Olivero, *Studies in Modern Poetry*, cit.

È proprio nell'amata Liguria che il poeta ha contatti con la folta colonia russa, avendo modo di frequentare la famiglia del cugino, il deputato sanremese Paolo Manuel-Gismondi, che sposa nel 1927 la pittrice Anna Svedomskaja.¹⁵ Nei dintorni di Antibes incontra il granduca Dmitrij Pavlovič Romanov (1891-1942), complice nell'omicidio di Rasputin del principe Feliks Jusupov (1887-1967),¹⁶ e Sergej Djačilev (1872-1929) durante le *tournées* dei Ballets Russes a Monte Carlo, nella villa del noto medico Sergej Voronov.¹⁷ Gli amici russi insistono spesso perché il poeta parli loro di Gabriele d'Annunzio, avendo avuto la fortuna di conoscerlo di persona.¹⁸ Pastonchi diventa così famoso per le sue frequentazioni mondane e per essere riuscito, fin dai primi anni del Novecento, a crearsi un nutrito seguito,

dovuto all'abile costruzione del personaggio, che oltre alla nota eleganza e alla posizione di prestigio di critico del "Corriere", aveva per sale e salotti d'Italia grande successo come dicitore di poesia, da Dante a se stesso. L'attenzione al "nuovo" aveva precocemente reso il giovane Francesco esperto di comunicazione (...) rispetto al protagonismo tribunizio del maestro avverso Gabriele.¹⁹

Se l'ammirazione per Carducci è espressamente dichiarata a più riprese,²⁰ il rapporto con Pascoli e, soprattutto, con d'Annunzio è molto più sofferto e contrastato proprio perché il dichiararsi discepolo dell'autore delle *Odi barbare* significava rifiutare il "genio" degli altri due poeti; così fino al 1907, sulle pagine del "Corriere della Sera", Pastonchi

conduce una battaglia per difendere la propria nozione carducciana e classica di poesia contro le tentazioni decadenti dei due più giovani maestri, per non dire degli ancora più accidentati percorsi dei "novissimi" del tempo.²¹

¹⁵ Anna Aleksandrovna Svedomskaja (1898-1973), figlia del pittore Aleksandr Svedomskij (1848-1911), frequenta l'Italia fin da bambina. Studia disegno e scultura a Mosca, trasferendosi in Italia dopo la rivoluzione. Vive dal 1925 a Sanremo, dove espone le sue opere tra gli anni Venti e Trenta. Cf. la nota biografica in www.russinitalia.it.

¹⁶ F. Pastonchi, *Danzò e piacque*, in *Ponti sul tempo*, cit., pp. 253-260.

¹⁷ Sergej Abramovič Voronov (1866-1951), chirurgo e scienziato russo emigrato in Francia. Acquista nel 1925 una spaziosa villa a Grimaldi, frazione di Ventimiglia.

¹⁸ F. Pastonchi, *Colazione con Voronoff*, in *Ponti sul tempo*, cit., pp. 69-79.

¹⁹ S. Verdino, *Ascolto di Pastonchi*, in *Pastonchi, ricordo di un poeta ligure* (Atti del Convegno di Riva Ligure e Sanremo, 5-6 dicembre 1997), a cura di G. Bertone, Novara, Interlinea, 1999, pp. 66-67.

²⁰ Pastonchi dedica a Carducci, da lui incontrato più di una volta, quattro saggi della raccolta *Ponti sul tempo* (pp. 7-35), nonché un poemetto in *Italiche* e un sonetto in *Belfonte*. Si vedano anche due brevi lettere da lui inviate a Carducci nel 1903: *Tre lettere di Pastonchi*, in M. Guglielminetti, *La Musa subalpina. Amalia e Guido, Pastonchi e Pitigrilli*, cit., pp. 393-394, la terza lettera ivi pubblicata è indirizzata all'amico poeta Paul Valéry.

²¹ S. Verdino, *Ascolto di Pastonchi*, cit., pp. 64-65.

Lo scontro con d'Annunzio costa a Pastonchi l'allontanamento temporaneo dal giornale milanese, poiché aveva pubblicato una lettera aperta al Vate, accusandolo di "egoismo" e "individualismo":

Vi magnificate quasi Dio in un tono fatidico da Antico Testamento. Ahi, nemmeno in questo vi mostrate originale! Così parlò Zarathustra, prima di voi.²²

La critica di Pastonchi si riferisce all'autodifesa scritta da d'Annunzio come prefazione alla tragedia *Più che l'amore*, sfogo seguito all'insuccesso della prima rappresentazione del dramma al Teatro Costanzi di Roma il 29 ottobre 1906.²³ Dal tono sprezzante di Pastonchi si intuisce quasi la lunga attesa di una caduta del maestro che gli desse infine l'occasione di ergersi al di sopra di lui:

Talora anche mentre vi annunziate signore di tutte le forme verbali, mentre ostentate la vostra potenza regale, noi travediamo in voi lo schiavo delle parole.²⁴

Come d'Annunzio Pastonchi si cimenta in più generi: scritti teatrali²⁵ e novelle,²⁶ il romanzo *Il violinista* (1908) e i racconti fantastici *Le trasfigurazioni* (1917), particolarmente riusciti per la cadenza di "danza macabra" e la prosa ritmica.²⁷ Il suo momentaneo abbandono della poesia viene notato dallo scrittore e critico Renato Serra (1884-1915):

oggi non c'è più nessuno che prenda Pastonchi per un poeta; è un buon dicitore, dalla voce rotonda e dall'orecchio esercitato; capace di far delle canzoni come delle recitazioni. Del resto anche lui si adatta a fabbricar novelle.²⁸

²² F. Pastonchi, *A Gabriele d'Annunzio*, "Corriere della Sera", 31 gennaio 1907.

²³ G. d'Annunzio, *Più che l'amore*, Milano, Treves, 1907.

²⁴ F. Pastonchi, *A Gabriele d'Annunzio*, cit. Proprio a causa di questa lettera Pastonchi torna a scrivere per il quotidiano "La Stampa", con il quale aveva collaborato in passato (Cf. Cepperello (Luigi Ambrosini), *Nel giornalismo torinese*, "La Voce", 1909, n. 12, pp. 47-48; ripubblicato in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste: "La Voce" (1908-1914)*, a cura di A. Romanò, Torino, Einaudi, 1960, pp. 95-106).

²⁵ Cf. F. Pastonchi, *Oltre l'umana gioia (Favola in terza rima)*, Torino, Roux Frassati, 1898; F. Pastonchi, *Fiamma*, Torino, Lattes, 1911 - tragedia in quattro atti scritta in collaborazione con Giannino Antona-Traversi (1860-1939) e ambientata in una "bucolica" Sardegna; la commedia in tre atti *La sorte di Cherubino*, Ivrea, Viassone, 1912; la raccolta di atti unici *Don Giovanni in provincia. Teatrino comico*, Milano, Facchi, 1920; la tragedia *Simma*, Milano, Mondadori, 1935.

²⁶ Cf. *Il mazzo di gelsomini. Novelle*, Firenze, Quattrini, 1911; *Il campo di grano*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1916. Molti racconti e novelle sono inizialmente pubblicati nei periodici con i quali Pastonchi collabora ("Corriere della Sera"; "La Stampa" ecc.) e in seguito riuniti in raccolte.

²⁷ M. Guglielminetti, *Francesco Pastonchi poeta*, cit., p. 43.

²⁸ R. Serra, *Le lettere*, Roma, Bontempelli, 1914, p. 91.

Chiusa la parentesi degli esperimenti in prosa, nel 1920 Pastonchi pubblica favole in versi per bambini per la neonata casa editrice di Arnoldo Mondadori,²⁹ dando così inizio ad una lunga e proficua collaborazione.³⁰ Mondadori farà del poeta uno dei suoi “numi tutelari” insieme a Virgilio Brocchi e Antonio Beltramelli.³¹ È Pastonchi a introdurre l'editore nel mondo finanziario, a insegnargli “il gusto delle edizioni neoclassiche”;³² nel 1924 diventa membro dell'Accademia Mondadori, preludio alla nomina di Accademico d'Italia.³³ L'editore affida a Pastonchi la *Raccolta Nuova dei Classici Italiani*,³⁴ che avrebbe dovuto essere pubblicata nei caratteri Pastonchi ideati dal poeta e utilizzati in seguito per stamparne le opere, ma che non fu mai realizzata.³⁵

Da quel momento Mondadori pubblica tutte le raccolte di poesie di Pastonchi, a cominciare dal lungo poema *Il randagio* (1921), annunciato come “l'opera più profonda e più varia che la nostra età abbia prodotto”,³⁶ inizio della seconda stagione lirica del poeta. Il poema, diviso in 365 sonetti, considerati vagamente danteschi, è molto originale per struttura e tematica. *Il*

²⁹ Cf. *Tre favole belle: le sette stelle, le fontane e i paoni, il re e il melograno*, illustrate da Bruno Angoletta, Roma, Mondadori, 1920. Questo primo lavoro di Pastonchi pubblicato da A. Mondadori (1889-1971) vede la luce dopo che era sfumato un accordo per un “volume di prose” (Cf. E. Decleva, *Arnoldo Mondadori*, Milano, Mondadori, 2007, p. 43). Nello stesso anno Pastonchi pubblica un altro libro di poesie per bambini: *Rititi*, con illustrazioni di Primo Sinopico, Milano, Treves, 1920.

³⁰ La corrispondenza tra Pastonchi e Mondadori è conservata presso l'Archivio Storico della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

³¹ Virgilio Brocchi (1876-1961), prolifico romanziere di dichiarate simpatie socialiste; Antonio Beltramelli (1879-1930), poeta e prosatore, corrispondente del “Corriere della Sera”, autore della biografia di Mussolini intitolata *L'uomo nuovo* (1923).

³² V. Bompiani, *Via privata*, Milano, Mondadori, 1973, p. 32.

³³ Cf. E. Decleva, *Arnoldo Mondadori*, cit., pp. 97-100. Come nota Valentino Bompiani, molti “Accademici Mondadori” diverranno, chi prima chi poi, membri dell'Accademia d'Italia, fondata nel 1926. Oltre a Pastonchi, che diviene Accademico nel 1939, Benedetto Croce, Luigi Pirandello, Salvatore Di Giacomo, Ugo Ojetti, Antonio Beltramelli, Virgilio Brocchi e altri (Cf. V. Bompiani, *Via privata*, cit., p. 35). Alcuni di loro sono anche firmatari del *Manifesto degli intellettuali fascisti* del 21 aprile 1925.

³⁴ E. Decleva, *Arnoldo Mondadori*, cit., p. 82. La collana, sospesa e definitivamente accantonata nel 1927, verrà inaugurata solo nel 1934 sotto la direzione di Francesco Flora (Cf. M. Villano, *I Classici Mondadori sotto la direzione di Francesco Flora (1933-1960)*, in Quanto Basta (http://www.fondazionemondadori.it/qb/index.php?issue_id=37), pp. 17-21.

³⁵ E. Decleva, *Arnoldo Mondadori*, cit., pp. 82-83. Con i caratteri Pastonchi viene pubblicata, ad esempio, la tragedia *Simma* nel 1935. Cf. per i caratteri Pastonchi http://www.fondazionemondadori.it/qb/article.php?issue_id=37&article_id=142.

³⁶ E. Decleva, *Arnoldo Mondadori*, cit., p. 44.

randagio avrebbe dovuto essere la prima parte di una trilogia, “la storia di una liberazione”, “il cantico del solo: il quale erra cercando se stesso”, cui dovevano far seguito *Frosco*, “poema della terra e del raccoglimento”, e *Beatrice*, poema “dell’ascensione”, che non videro mai la luce.³⁷

Abbandonato il lirismo autobiografico, nel 1923 Pastonchi riprende la tematica civica con la seconda serie delle *Italiche. Nuove poesie*, poi la sua Musa tace per riapparire solo a lunghi intervalli di tempo: nel 1930 con *I Versetti*, nel 1939 con l’apprezzata traduzione del primo libro delle *Odi* di Orazio, nel 1943 con *Rime dell’amicizia*, versi dedicati agli amici che lo avevano sostenuto, che ricordano il genere delle *Epistole* oraziane.

Ultima fatica poetica di Pastonchi è la raccolta del 1949 *Endecasillabi* che contiene in parte, come *Rime dell’amicizia*, componimenti pubblicati negli anni Trenta in riviste,³⁸ come si intuisce dal titolo, *Endecasillabi* costituisce dal punto di vista formale un passo indietro rispetto ai *Versetti*.³⁹ È anche a causa di queste ultime raccolte che Pastonchi viene definito “classicista”, “parnassiano”⁴⁰ e, in sostanza, epigono di Carducci, d’Annunzio e Pascoli, giudizio mitigato solo dalla critica contemporanea che ha rivalutato il “formalismo concreto” dei *Versetti*⁴¹ e del *Randagio*, nei quali si individuano tracce della più moderna “lezione futurista”.⁴² Questa affermazione non stupisce poiché il poeta e Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) si conoscono fin dagli anni giovanili. Marinetti include versi di Pastonchi nella sua *Anthologie des poètes italiens contemporains* nel 1899,⁴³ anno in cui si laurea in giurisprudenza a Genova. È qui che si situano probabilmente i pri-

³⁷ F. Pastonchi, *Il Randagio*, Roma, Mondadori, 1921, pp. 9-10.

³⁸ Ad esempio, F. Pastonchi, *La danza con la compagna perduta, e altri Endecasillabi*, “Nuova Antologia”, fasc. 1557, 1 febbraio 1937, pp. 257-270; *Infanzia e Paesi*. (*Endecasillabi*), fasc. 1613, 1 giugno 1939, pp. 241-249; “*Rime dell’amicizia*”: *Del passato - Dello scrivere*, fasc. 1662, 16 giugno 1941, pp. 313-318; *Dalle “Rime dell’amicizia”: Del consolarsi*, fasc. 1689, 1 agosto 1942, pp. 145-147.

³⁹ M. Guglielminetti, *Francesco Pastonchi poeta*, cit., p. 46.

⁴⁰ Cf. C. Calcaterra, *Classicismo del Pastonchi*, in *Con Guido Gozzano e altri poeti*, Bologna, Zanichelli, 1944, pp. 242-262; P. Pancrazi, *Il parnassiano Pastonchi*, in *Scrittori d’oggi. Serie seconda*, Bari, Laterza, 1946, pp. 194-201.

⁴¹ G. Amoretti, “*Tra nette simmetrie*”: *I ‘Versetti’ di Pastonchi*, in *Studi di filologia e letteratura offerti a Franco Croce*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 519-538.

⁴² M. Guglielminetti, *Francesco Pastonchi poeta*, cit., p. 46.

⁴³ *Anthologie des poètes italiens contemporains*. Texte italien et traduction français par E. Sansot-Orland, R. Le Brun et F.T. Marinetti avec une préface et des notices bio-bibliographiques par Edward Sansot-Orland et Roger Le Brun, Paris-Milan, Anthologie Revue, 1899.

mi contatti con Pastonchi,⁴⁴ con cui Marinetti è spesso messo a confronto, se non per l'ispirazione poetica, almeno per le qualità di "dicitore" di poesie:

È un giovane, d'aspetto simpatico, che conosce l'utilità del sistema per il quale l'Italia letteraria è così fervorosamente rappresentata dal Pastonchi, e che vi mette una semplicità – così ne mettesse nelle sue composizioni – non priva di buon gusto.⁴⁵

Marinetti sceglierà Pastonchi come perito di parte insieme a Luigi Capuana, Roberto Bracco e Arturo Colautti⁴⁶ nel processo per oltraggio al pubblico pudore intentato nei suoi confronti dopo la pubblicazione dello scandaloso romanzo *Mafarka il futurista* (1910).⁴⁷ Marinetti inaugura due volte, nel 1931 e nel 1935 (con una conferenza dal titolo *Storia dell'ardimento futurista*), i Lunedì Letterari del Casinò di Sanremo e i suoi rapporti con Pastonchi continuano almeno fino agli anni Quaranta.⁴⁸

Il Casinò di Sanremo viene riaperto dalle autorità nel 1928 e la direzione è affidata all'impresario napoletano Luigi De Santis (1875-1934), coadiuvato da altre personalità, tra cui il noto antroposofa Marco Spaini (1887-1969).⁴⁹ Nel 1931 il direttore decide di dare vita ad un evento culturale degno della frequentata cittadina turistica, chiamando Marinetti a tenere una conferenza che riscuote un enorme successo. Dopo questo inizio "estemporaneo" De Santis affida l'organizzazione di una vera e propria rassegna let-

⁴⁴ Al Fondo Lucchesi Palli della Biblioteca Nazionale di Napoli si conserva un foglio manoscritto di Marinetti recante sul retro la quartina autografa di Pastonchi: "Non val meglio il dolore / Di questo tedio inerte / In cui languono incerte / Tutte le voluttà?", datata "Genova, 13 aprile 1901" (Cf. BNN, Mss Lucchesi Palli 231. F. T. Marinetti. Pagina autografa contenente due brani dalle opere "L'Aube Japonaise" e "La Conquête des Étoiles" s.l., s.a.).

⁴⁵ T. Panteo, *Il poeta Marinetti*, Milano, Società Editoriale Milanese, 1908, p. 98.

⁴⁶ Luigi Capuana (1839-1915), scrittore e teorico del Verismo; Roberto Bracco (1861-1943), giornalista, scrittore e drammaturgo napoletano, inviso al regime fascista; Arturo Colautti (1851-1914), giornalista, librettista, romanziere e drammaturgo.

⁴⁷ M. D'Ambrosio, *Nuove verità crudeli: origini e primi sviluppi del futurismo a Napoli*, Napoli, Guida, 1990, p. 298.

⁴⁸ Nel fondo F. T. Marinetti della Yale University Library si conservano quattro lettere di Pastonchi, di cui una reca la data 1937 (Cf. YUL, Filippo Tommaso Marinetti Papers. Series III. Letters to and about Filippo Tommaso Marinetti, box 14, folder 860, Pastonchi, Francesco to F.T. Marinetti). Nella biblioteca di Pastonchi, conservata dall'erede Vincenzo Manuel-Gismondi, si conservano due libri di Marinetti donati a Pastonchi con dedica autografa: F. T. Marinetti, *Aeropoeti aeropittori di guerra. Gruppo futurista Savarè: 8ª mostra di aeropitture di guerra*, Padova XIX, Stediv, [1940-41]; F. T. Marinetti, *Il poema non umano dei tecnicismi*, Milano, Mondadori, 1940 ("Al caro e grande Francesco Pastonchi l'aeropoeta futurista F. T. Marinetti").

⁴⁹ B. Monticone, *Il mito-De Santis*, in *Sanremo: cent'anni di Casinò*, Genova, De Ferrari, 2005, pp. 47-48.

teraria a Pastonchi,⁵⁰ che per realizzarla si avvale del legame che dal 1930 stava cercando di instaurare con il regime fascista.⁵¹

A capo di un Comitato d'arte, per quattro anni (1932-1935) Pastonchi apre la rassegna a gennaio, a volte alla presenza di un'alta autorità dello stato,⁵² e la chiude tra marzo e aprile per un totale di cinquantadue incontri letterari. Contemporaneamente il teatro del Casinò vede la rappresentazione di importanti prime teatrali di opere di Pirandello, dei fratelli Eduardo e Pepino De Filippo, di Sem Benelli (1877-1949) e molti altri. Pastonchi ha così occasione di conoscere e intrattenere rapporti amichevoli con i grandi nomi del teatro nazionale e internazionale dell'epoca, fra cui Tat'jana Pavlova,⁵³ ricordata dal poeta nel diario del 1935 insieme all'attore Alberto Capozzi (1886-1945) e all'impresario della compagnia, avvocato Jakov L'vov.⁵⁴

⁵⁰ B. Monticone-I. Ruscigni, *La cultura attorno al Casinò di Sanremo. Letteratura*, in *Sanremo: cent'anni di Casinò*, cit., pp. 62-63.

⁵¹ Pastonchi riteneva comunque la rassegna culturale frutto del suo impegno personale: “[i] Lunedì Letterari] non sono che la mia ostinata fatica (contro incomprensioni anche ufficiali) ma sorretta dalla benevolenza che lo scorso anno si è degnata per essi accordarmi la Eccellenza Vostra” (Archivio Centrale dello Stato, Segreteria Particolare del Duce, Carteggio Ordinario, ACS SPD CO, f. 509.498. Lettera di F. Pastonchi ad Alessandro Chiavolini del 12 marzo 1933). Il voluminoso fascicolo personale di Francesco Pastonchi contiene una serie di lettere del poeta a Mussolini e ai suoi segretari particolari (Alessandro Chiavolini dal 1922 al 1934 e Osvaldo Sebastiani dal 1934 al 1941), copie di telegrammi inviati dalla segreteria a Pastonchi e altri documenti relativi ai suoi rapporti con il governo tra il 1930 e il 1941.

⁵² Nel 1934 è Arrigo Solmi, all'epoca sottosegretario all'Educazione Nazionale, ad aprire il ciclo di conferenze; nel 1935 avrebbe dovuto essere Galeazzo Ciano, sottosegretario alla Stampa e alla Cultura, costretto a rinunciare per altri impegni e sostituito da Solmi (Cf. ACS SPD CO, f. 509.498. Telegramma di F. Pastonchi a O. Sebastiani del 3 gennaio 1935).

⁵³ Tat'jana Pavlova Zeitman (1890-1975), attrice e regista teatrale e cinematografica russa, trasferitasi in Italia fin dal 1919. Debutta a Roma al Teatro Valle nel 1923 alla guida di attori italiani, per poi esibirsi nelle maggiori città italiane. Nonostante le sue innovazioni nella regia degli spettacoli attirino severe critiche da parte di personaggi come Luigi Pirandello, le *tournées* della sua compagnia riscuotono notevoli successi tra gli anni '20 e '30. Nel 1935 fonda con Silvio D'Amico l'Accademia d'Arte Drammatica di Roma. Sposa Nino D'Aroma, giornalista e biografo di Mussolini. In seguito alla fine della seconda guerra mondiale lavora per la televisione e cura alla Scala gli allestimenti di alcune opere liriche. Su di lei si veda D. Ruocco, *Tatiana Pavlova Diva Intelligente*, Roma, Bulzoni Editore, 2000.

⁵⁴ Jakov L'vovič L'vov (1886-1939), avvocato e impresario russo emigrato in Italia nel 1922. Risiede prima a Milano e dal 1932 a Roma. Dal 1931 è cittadino italiano e dall'anno seguente iscritto al partito nazionale fascista. Nel suo diario 1935, conservato nell'archivio privato di Vincenzo Manuel-Gismondi a Bordighera, Pastonchi scrive che è stato lui a lanciare Tat'jana Pavlova e l'attrice italiana Kiki Palmer (1907-1949). Su di lui cf. la nota biografica nel sito www.russinitalia.it.

I conferenzieri che si succedono nel Salone concerti, nel teatro o nel giardino d'inverno del Casinò municipale di Sanremo sono importanti uomini di scienza per la maggior parte membri dell'Accademia d'Italia. Tra i vari nomi spiccano, oltre a Marinetti, Luigi Pirandello, Giovanni Gentile, Ugo Ojetti, Paul Valéry, Massimo Bontempelli.⁵⁵ Pastonchi stesso anima questi incontri commentando la poetica e declamando i versi degli amati Dante, Carducci e Pascoli. La partecipazione di membri del clero, come il cardinale Celso Costantini (1876-1958) e di uomini politici italiani, quali Augusto Turati (1888-1955), Romeo Gallenga Stuart (1878-1938) e Gennaro Marciano (1863-1944) o stranieri, come l'ambasciatore tedesco Ulrich Von Hassel (1881-1944), dimostra quanto il programma della rassegna fosse influenzato dal regime,⁵⁶ anche se i personaggi politici trattarono solo argomenti letterari.

L'ultimo incontro, avvenuto il 26 marzo 1935, vede ospiti gli onorevoli Giuseppe Tallarico e Giuseppe Tassinari; quest'ultimo esprime a Pastonchi la speranza che il programma dei futuri Lunedì Letterari comprenda anche temi di politica ed economia "secondo le direttive del duce".⁵⁷ La stagione del 1936, tuttavia, probabilmente per le ragioni di cui si sta per raccontare, non avrà mai luogo.

È grazie all'interazione tra Pastonchi e le autorità italiane durante le rassegne letterarie di Sanremo che il poeta riesce ad ottenere la fiducia di Mussolini in quella che sarà la sua più ardita e disastrosa impresa, ovvero la messa in scena della tragedia *Simma* nel 1936.

L'ambizione di Pastonchi era sempre stata, fin dalla giovinezza, quella di sostituirsi al Vate: in un certo momento della sua vita, si era persino convinto di essere il più grande poeta italiano, dopo d'Annunzio.⁵⁸

L'occasione di diventare poeta di regime si presenta a Pastonchi quando il 28 aprile 1933 Mussolini pronuncia un famoso discorso agli scrittori italiani, soffermandosi in particolar modo sul problema della crisi del teatro e della mancanza, oltre che di spazi adeguati a contenere un "teatro delle masse", anche di un'opera teatrale "di largo respiro" che sappia "agitare le gran-

⁵⁵ Gli incontri vengono annunciati e commentati sul giornale locale "L'eco della riviera"; i resoconti di molte relazioni sono spesso pubblicati, forse per iniziativa di Pastonchi, il martedì sulle pagine di cultura e spettacoli del "Corriere della Sera".

⁵⁶ ACS SPD CO, f. 509.498. Lettera di F. Pastonchi ad A. Chiavolini del 12 ottobre 1933: "sul punto di definire il programma dei Lunedì Letterari di S. Remo, non so risolvere da me prima in qual misura si debbano ammettere stranieri (si sono offerti anche alcuni uomini politici) e quali i nomi più grati".

⁵⁷ "Corriere della Sera", 26 marzo 1935.

⁵⁸ Cf. O. Vergani, *Misure del tempo: diario 1950-1959*, a cura di N. Naldini, Milano, Baldini&Castoldi, 2003, p. 189.

di passioni collettive, essere ispirata ad un senso di viva e profonda umanità, portare sulla scena quel che veramente conta nella vita dello spirito e nelle ricerche degli uomini”.⁵⁹

Il discorso di Mussolini viene pubblicato nel maggio dello stesso anno su “Nuova Antologia”, proprio nei giorni in cui Pastonchi assiste, seduto accanto a Pirandello, alla sacra rappresentazione del *Mistero di Santa Uliva* nel Chiostro di Santa Croce a Firenze: là il poeta “avvertì come fosse possibile comunicare con la folla attraverso l’incanto di uno spirito religioso”.⁶⁰

Pastonchi decide perciò di riprendere il progetto abbandonato tempo addietro di una trilogia drammatica intitolata *Il Tempio*, di cui realizza tuttavia solo la prima parte *Simma*, che presentata a Mussolini nel dicembre 1934 incontra, nonostante qualche perplessità, l’approvazione e il sostegno materiale del duce alla messa in scena.⁶¹ Questa, che avrebbe dovuto avere luogo nel giugno 1935 sul Palatino a Roma, ovvero in uno di quei grandi spazi pensati per le masse del teatro di propaganda fascista,⁶² viene rimandata alla stagione 1935/36 per problemi tecnici. Per la rappresentazione viene creata addirittura la Compagnia dei Grandi Spettacoli d’Arte, guidata dal regista Guido Salvini (1893-1965) con Marta Abba (1900-1988) come prima attrice.⁶³ La circostanza attira non poche invidie degli altri autori, tra cui Massimo Bontempelli, che vedono le loro opere rifiutate dalla nuova compagnia

⁵⁹ R. Forges Davanzati, *Mussolini parla agli scrittori*, “Nuova Antologia”, fasc. 1468, 16 maggio 1933, p. 191.

⁶⁰ *La preparazione del “Simma” di Pastonchi al Lirico*, “Corriere della Sera”, 18 gennaio 1936.

⁶¹ Cf. ACS SPD CO, f. 509.498. Copia dattiloscritta di lettera di B. Mussolini a F. Pastonchi del 27 dicembre 1934. La lettera è riportata integralmente in R. De Felice, *Mussolini il duce. I. Gli anni del consenso (1929-1936)*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 28-29. La bozza autografa di Mussolini, leggermente differente dalla versione dattiloscritta, si conserva in ACS, Autografi del duce, Carte della Cassetta di Zinco, scatola 10, f. 12.2.6. Sulla storia della messa in scena di *Simma* e sullo scambio epistolare tra Pastonchi e Mussolini relativo allo spettacolo cf. M. L. Alteri, *Il regime e il poeta. Documenti sul fascismo di Francesco Pastonchi (1934-1941)*, “Levia Gravia. Quaderno annuale di letteratura italiana”, III (2001), pp. 305-328.

⁶² Sull’organizzazione teatrale in Italia negli anni Trenta e sulle specificità del teatro di propaganda fascista cf. E. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell’Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1989 (in particolare il capitolo *Teatro di massa e drammaturgia fascista*); G. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1994 (in particolare il capitolo *La scena degli anni Trenta*); P. Cavallo, *Immaginario e rappresentazione. Il teatro fascista di propaganda*, Roma, Bonacci, 1990.

⁶³ L’opera doveva far parte del repertorio della Compagnia dei Grandi Spettacoli insieme a *La figlia di Jorio* di d’Annunzio, *Questa sera si recita a soggetto* di Pirandello e *Santa Giovanna* di Shaw. La *tournee* per l’Italia della compagnia vide così replicare solo queste ultime tre opere. Cf. M. Abba, *Caro Maestro...: lettere a Luigi Pirandello (1926-1936)*, a cura di P. Frassica, Milano, Mursia, 1994, pp. 290, 299.

in favore di *Simma*, tanto da far sorgere il sospetto che “faranno di tutto per farla precipitare”:

Pastonchi non gode le simpatie perché non è venduto come lo sono loro, è un signore e predilige intrattenersi con Luigi Pirandello e con Marta Abba.⁶⁴

Nonostante il giudizio di Pirandello su *Simma*, dal punto di vista strettamente artistico, sia senza riserve negativo,⁶⁵ il drammaturgo spera di sbagliarsi prevedendone l'insuccesso, e ciò non solo per il bene di Salvini, Marta Abba e della Compagnia dei Grandi Spettacoli,

ma anche per il buon Pastonchi, che è stato sempre nostro amico, qualunque siano le riposte intenzioni del suo lavoro. Le sue velleità sono purtroppo tanto più pericolose, quanto più ambiziose. E la sua ambizione è tanta, e le sue forze sono troppo inadeguate a sostenerla. Dio lo guardi dal precipizio!⁶⁶

L'opera, rappresentata il 27 gennaio 1936 al Lirico di Milano, non avrà repliche. Ciononostante, la stesura di questo testo e la fiducia di Mussolini prima della disfatta, valgono a Pastonchi la nomina “per chiara fama” a professore di Letteratura italiana a Torino nel 1935, in quell'università che l'aveva visto studente e poeta alle prime armi.⁶⁷ Il fiasco di *Simma* determina un periodo di “freddezza” da parte del regime fascista e Pastonchi non si vede più concedere udienze da Mussolini:

Dopo *Simma*, non ebbi più il bene di essere da Voi ricevuto. Quando mi accorderete nuovamente questo onore, Vi dirò di quell'esito cose curiose. Che non Vi scrissi allora, per umiltà, e solo mortificato di non aver corrisposto alle Vostre benevole speranze; benché Voi, nella Vostra mirabile lettera, già aveste, presago, intraveduto i peri-

⁶⁴ Ivi, pp. 315-316 (lettera di M. Abba a L. Pirandello del 23 ottobre 1935).

⁶⁵ Pirandello, nonostante la stima e l'amicizia per Pastonchi, condanna duramente la qualità di *Simma*, definendola “enfasi a vuoto” e “vacua esaltazione”. Cf. L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1208-1210 (lettera di L. Pirandello a M. Abba del 6 maggio 1935); la lettera è riportata integralmente in F. Contorbis, *Immagini di Pastonchi nel Novecento*, in *Ricordo di Francesco Pastonchi (1874-1953)* (Atti del Convegno, S. Maria Maggiore, 13 settembre 1997; con un'antologia di testimonianze, una bibliografia, una sezione iconografica e una nota di B. Mazzi), Novara, Interlinea: Centro novarese di studi letterari, 1997, pp. 45-46.

⁶⁶ L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, cit., p. 1278 (lettera di L. Pirandello a M. Abba del 14 gennaio 1936).

⁶⁷ Pastonchi viene preferito dal ministro Cesare Maria De Vecchi al critico Carlo Calcaterra (1884-1952), la vicenda provoca forti ripercussioni nell'ambiente universitario torinese. Il prefetto della città comunica a Sebastiani che è in atto una campagna da parte del mondo accademico, che cerca di dissuadere gli studenti dall'assistere alla prolusione di Pastonchi (ACS SPD CO, f. 509.498. Telegramma del Prefetto di Torino a O. Sebastiani del 5 dicembre 1935). Sui motivi della nomina e le relative polemiche cf. M. Guglielminetti, *Francesco Pastonchi poeta*, cit., p. 35.

coli di una realizzazione scenica. Io ho tuttavia proseguito in silenzio la mia concezione tragica, la quale nasceva da quel contrasto di razze oggi impostosi a l'Occidente.⁶⁸

Verosimilmente non si conosceranno mai le “cose curiose” che Pastonchi avrebbe voluto rendere note a Mussolini, per spiegare il risultato di una messa in scena rivelatasi più tragica della tragedia stessa. Forse un complotto di colleghi invidiosi. Resta il fatto che la disgrazia in cui il poeta sembra essere caduto davanti al capo del governo non è totale, dal momento che nel 1939, grazie al lavoro di traduzione delle *Odi* di Orazio e alla sua fama di “dicitore di Dante”, Pastonchi viene nominato Accademico d'Italia, ottenendo così il massimo riconoscimento che un intellettuale potesse aspettarsi in quell'epoca.⁶⁹

Poco c'è da raccontare sulle sorti del poeta dopo la caduta del fascismo. Anziché subire un processo di epurazione, come altri letterati vicini al potere e come avrebbero voluto gli studenti torinesi, tra cui Italo Calvino, che chiedevano il suo allontanamento dalla cattedra,⁷⁰ nel 1947 Pastonchi viene collocato fuori ruolo e nel 1950 diventa professore onorario; continua a pubblicare articoli autobiografici sul “Corriere della Sera”. Muore tre anni dopo nella sua casa di Torino.

Pastonchi e Ivanov

Ex Oriente lux (Vladimir Solov'ev, 1890)

Classicista, preraffaellita, parnassiano con vaghi echi futuristi, aspirante poeta di regime, Accademico d'Italia. Viene spontaneo chiedersi cosa accomuni Pastonchi a Vjačeslav Ivanov e quali temi tratti il loro esiguo carteggio, in cui l'autore di *Belfonte* e *Randagio* si rivolge al poeta russo in termini di così sincera e rispettosa deferenza da stupire lo stesso Ivanov.

I primi contatti tra i due poeti risalgono al luglio 1932, quando Pastonchi invia ad Ivanov, tramite Marco Spaini,⁷¹ una lettera e una copia della sua

⁶⁸ ACS SPD CO, f. 509.498. Lettera di F. Pastonchi a B. Mussolini del 25 gennaio 1939.

⁶⁹ Su Pastonchi “Linceo” si veda M. L. Alteri, *Il regime e il poeta. Documenti sul fascismo di Francesco Pastonchi (1934-1941)*, cit., pp. 305-308.

⁷⁰ M. Guglielminetti, *Francesco Pastonchi poeta*, cit., p. 36.

⁷¹ Il carteggio Ivanov-Spaini attesta il ruolo di mediatore svolto da quest'ultimo nei rapporti tra Pastonchi e il poeta russo. Cf. RAI. Corrispondenti italiani, fald. 7, fasc. 138. A Marco Spaini Ivanov dedica due poesie: *Dikij kolos* (La spiga selvatica, 5 giugno 1914) e *Velisarij-slepec* (Belisario il cieco, 17 febbraio 1944), contenuta in *Rimskij dnevnik 1944*. Cf. V. Ivanov, *Sobranie sočinenij v 4 tt.*, pod red. D. V. Ivanova i O. Dešart, Bruxelles, Foyer Oriental Chrétien, 1979, tom III, pp. 546, 594, 856-857. I rapporti di Ivanov con Marco Spai-

raccolta di poesie intitolata *I Versetti*.⁷² Il 15 luglio Spaini da Sanremo si reca per la prima volta a conoscere Ivanov a Pavia,⁷³ dove dal 1926 al 1934 il poeta tenne corsi di inglese, francese e tedesco all'Almo Collegio Borromeo e insegnò lingua e letteratura russa all'Università.⁷⁴ Occasione della visita è l'invito che Spaini presenta a Ivanov a nome del Comitato d'Arte dei Lunedì Letterari di Sanremo, perché intervenga alla rassegna con una relazione.

Spaini si era avvicinato al pensiero di Ivanov dopo aver letto *Corrispondenza da un angolo all'altro* grazie a Ol'ga Signorelli,⁷⁵ in quegli anni assidua frequentatrice della Riviera ligure e delle conferenze sanremesi.⁷⁶ Del poeta e della sua opera aveva di certo parlato a Pastonchi, che tuttavia – prima ancora che da Ol'ga Signorelli e Spaini – era venuto a conoscenza del poeta russo da un articolo di Rinaldo Küfferle, pubblicato nel 1931 sul “Corriere della Sera”.⁷⁷ Qui il futuro traduttore di *Čelovek* raccontava della

ni sono molto amichevoli e si protraggono fino agli anni Quaranta, come testimoniano il loro carteggio e le dediche di Spaini a Ivanov sulle pubblicazioni di argomento antroposofico, in italiano e in tedesco, che donava al poeta. Dotato di grande bontà d'animo, spesso sottolineata da Ivanov, Ol'ga Šor e Ol'ga Signorelli, e avendo a disposizione un ricco patrimonio Spaini promuove in Italia la pubblicazione di opere di Rudolf Steiner, ma termina i suoi giorni in povertà. Un articolo di Spaini è pubblicato sulla rivista “Antroposofia”, nata nel 1946 sotto la direzione di R. Küfferle: M. Spaini, *La funzione del male nella conquista della libertà*, “Antroposofia”, 1946, n. 7.

⁷² Il volume si conserva presso l'Archivio Romano di Ivanov: F. Pastonchi, *I Versetti*, Milano, Mondadori, 1931 (con dedica: “a Venceslao Ivanov spirito di luce, devotamente Pastonchi, S. Remo 14 luglio '32”).

⁷³ RAI. Corrispondenti italiani, fald. 7, fasc. 138. Lettera di M. Spaini a V. Ivanov del 7 luglio 1932. Marco Spaini, in seguito alla lettura di *Corrispondenza da un angolo all'altro*, invia a Ivanov, prima ancora di conoscerlo personalmente, una serie di scritti sull'antroposofia (Cf. V. Ivanov, *Izbrannaja perepiska s synom Dimitriem i dočer'ju Lidiej*, “Simvol” 2008, n. 53-54, p. 616).

⁷⁴ Cf. *Vjačeslav Ivanov a Pavia*, a cura di F. Malcovati, Roma, Tip. Istituto Pio XI, 1986; C. Angelini, *Venceslao Ivanov al “Borromeo”*, “Corriere della sera”, 9 maggio 1966.

⁷⁵ Ol'ga Resnevič Signorelli (1894-1978), scrittrice, traduttrice e medico. Compie i suoi studi a Berna, Siena e Roma, dove sposa il medico e collezionista d'arte Angelo Signorelli (1876-1952) ed intrattiene rapporti con molti intellettuali e artisti italiani (F. T. Marinetti, L. Pirandello, S. Aleramo, E. Duse, G. Cena, G. Papini, E. Lo Gatto) e russi (S. Djagilev, N. Gončarova, M. Larionov e molti altri). Su di lei si vedano i due volumi monografici: *Russko-ital'janskij archiv VI. Ol'ga Sin'orelli i kul'tura ee vremeni – Archivio russo-italiano VI. Olga Signorelli e la cultura del suo tempo*, a cura di E. Garetto e D. Rizzi, Salerno 2010.

⁷⁶ D. Rizzi, *Olga Signorelli nella storia culturale italiana*, in *Archivio russo-italiano VI. Olga Signorelli e la cultura del suo tempo*, cit, vol. II, pp. 88-90.

⁷⁷ Rinaldo Küfferle (1903-1955), letterato, poeta, traduttore, antroposofo. Nato in Russia, si trasferisce in Italia nel 1918. Dopo aver incontrato Ivanov per la prima volta nel 1931, stringe con lui rapporti di amicizia e ne traduce alcune opere, dedicandogli il suo volume di

vita intellettuale di Ivanov, dei famosi incontri culturali e artistici del mercoledì nella Torre di Pietroburgo e nell'eremo di Pavia.⁷⁸ Non si può inoltre escludere che a magnificare a Pastonchi la personalità e gli studi di “Vjačeslav il Magnifico” siano stati anche Ugo Ojetti,⁷⁹ amico di gioventù di Pastonchi e conoscente di Ivanov, e Vittorio Beonio Brocchieri,⁸⁰ suo allievo di lingua russa a Pavia, entrambi relatori dei Lunedì Letterari sanremesi tra il 1932 e il 1933.

Nella lettera a Ivanov del 18 febbraio 1933 Pastonchi esprime il suo entusiasmo per la *Corrispondenza da un angolo all'altro*, singolare dialogo

poesie *I sogni* (Milano, F.lli Bocca, 1942), ispirato dalle teorie di Rudolf Steiner. Küfferle cura insieme a Ivanov la versione italiana della melopea *Čelovek*, pubblicata in russo a Parigi nel 1939: V. Ivanov, *L'Uomo*, trad. in versi di R. Küfferle, Milano, F.lli. Bocca, 1946. Su di lui cf. il sito www.russinitalia.it; sui rapporti con Ivanov e la loro rielaborazione di *Čelovek* cf. D. Ruffolo, *Vjačeslav Ivanov - Rinaldo Küfferle*, in *Russko-ital'janskij archiv – Archivio italo-russo*, a cura di D. Rizzi e A. Shishkin, Trento 1997, pp. 563-601.

⁷⁸ R. Küfferle, *Un poeta russo ospite dell'Italia. Visita a Venceslao Ivanov*, “Corriere della sera”, 15 luglio 1931. Nell'Archivio Romano di Ivanov si conservano molte pubblicazioni di Küfferle con dediche autografe. Tra queste alcune risalgono proprio al periodo in cui Küfferle scrive l'articolo: A. Amfiteatrov-R. Küfferle, *Intorno al Samovar. Umoristi russi moderni*, Milano, Bompiani, 1931 (con dedica: “A Venceslao Ivanov deferente omaggio di Rinaldo Küfferle. Milano, 7 luglio 1931”); F. Dostoevskij, *(I) demoni*, trad. di R. Küfferle, Milano, Mondadori, 1931 (con dedica: “A Venceslao Ivanov con fervida ammirazione affettuosamente Rinaldo Küfferle. Milano, 7 luglio 1931”). Successivo all'articolo di Küfferle è quello pubblicato dal professore di Pedagogia dell'Università di Pavia Dante Morando, *La Russia nel pensiero di V. Ivanov* (“Rivista Rosminiana di filosofia e di cultura”, fasc. 3, luglio-settembre 1932, pp. 215-222), in cui lo studioso riassume le tesi dello scritto di Ivanov *O russkoj idee* (L'idea russa, 1909), da lui letto nella versione tedesca *Die russische Idee* (Tübingen, Mohr, 1930).

⁷⁹ La conoscenza tra Ivanov e Ojetti risale all'inizio degli anni '30. Sui loro rapporti cf. V. Ivanov, *Izbrannaja perepiska s synom Dimitriem i dočer'ju Lidiej*, cit., p. 605; L. Piccolo, *Ojetti i Rossija*, in *Bezpokojnye Muzy: k istorii russko-ital'janskich otnošenij XVIII-XX veka*, t. II, Salerno 2011.

⁸⁰ Vittorio Beonio Brocchieri (1902-1979), storico, scrittore e giornalista, dal 1926 professore di Storia delle dottrine politiche presso la facoltà di Scienze politiche dell'Università di Pavia; esperto aviatore, dal 1928 pubblica sul “Corriere della Sera” i resoconti dei suoi avventurosi viaggi in Norvegia, Etiopia, Russia, Giappone. A Sanremo tiene una conferenza dal titolo *Dai ghiacci dell'Artide alla foresta tropicale* il 7 marzo 1932. Sulla sua conoscenza con Ivanov si veda V. Ivanov, *Izbrannaja perepiska s synom Dimitriem i dočer'ju Lidiej*, cit, pp. 488, 490. Nella biblioteca di V. Ivanov si conservano alcune sue pubblicazioni, di cui due con dedica autografa dell'autore: *Federico Nietzsche*, Roma, Formiggini, 1926 (con dedica: “All'Ill. Prof. Ivanov mio maestro di Russo in segno di viva riconoscenza. V. Beonio-Brocchieri. Pavia 8 dicembre 1926”); *Spengler. La dottrina politica del pangermanesimo post bellico*, Milano, Edizioni Athena, 1928 (con dedica: “Al carissimo ed illustre prof. Viaceslav Ivanov con riconoscenza di allievo. Beonio. Pavia 16 nov. 1928”).

con Michail Geršenzon (1869-1925) sulle sorti della cultura. Pastonchi, cui la *Corrispondenza* è già nota nella traduzione francese e in quella italiana, regalatagli da Ol'ga Signorelli nel dicembre 1932,⁸¹ la definisce un “prezioso libretto, dei pochissimi che dican parole d'anima”. Nell'introduzione Ol'ga Šor (1894-1978), presentando i due autori e spiegando “ciò che questa *Corrispondenza* presuppone come noto, e quindi tace”,⁸² pone l'accento sulla profondità del pensiero di Ivanov e delle sue teorie teurgiche, i culti dionisiaci prefiguranti il cristianesimo, lo spazio e il tempo come forme di separazione universale che l'attività creatrice dell'uomo trasforma in forme di unione, l'incontro tra l'uomo e Dio nell'atto di ascensione dell'uno e discesa dell'altro, il culto della memoria come via di liberazione dell'anima del mondo.⁸³

Le affermazioni teoriche di Ivanov colpiscono molto Pastonchi, che forse già conosceva qualche lirica del poeta russo. Fino ad allora erano state pubblicate in Italia alcune poesie da Raisa Ol'kienickaja Naldi in *Antologia dei poeti russi del XX secolo* nel 1924; stralci dal poema-tragedia *Prometeo* (1919), tradotti da Enrico Damiani per “Rivista di cultura” nel 1927, in cui Ivanov era presentato come autore di “squisite traduzioni di sonetti del Petrarca” e “geniale poeta creatore”, oltre che di versi, anche di saggi estetici e critici, scritti filologici e “tragedie d'ispirazione greca e d'intonazione simbolica”,⁸⁴ e le poesie editate da Giovanni Papini in “Il Frontespizio” (1930).⁸⁵ Se anche a Pastonchi fossero sfuggite queste pubblicazioni, forse conosceva la traduzione di Küfferle dei versi di Ivanov editi in “Il Frontespizio” del 1932 e introdotti dalla stessa “nota informativa” sull'autore contenuta nella rivista di due anni prima, in cui il poeta è descritto come “uno dei più sapienti e profondi scrittori della Russia moderna” che

⁸¹ I saggi critici pubblicati fino ad allora da Ivanov in lingua italiana sono *La visione del mondo di Dostojevskij* (“Ricerche religiose”, novembre 1928, n. 6, pp. 538-549), e *Il lauro nella poesia del Petrarca* (“Annali della Cattedra Petrarcesca”, vol. IV, 1932, 9 pp.).

⁸² O. Deschartes, *Introduzione*, in V. Ivanov-M. O. Gherscenson, *Corrispondenza da un angolo all'altro*, trad. di O. Resnevic, riveduta da V. Ivanov, introd. di O. Deschartes, Lanciano, Carabba, 1932, p. 11.

⁸³ O. Deschartes, *Venceslao Ivanov*, in V. Ivanov-M. O. Gherscenson, *Corrispondenza da un angolo all'altro*, cit., pp. 13-30.

⁸⁴ R. Naldi Olkienizkaia, *Antologia dei poeti russi del XX secolo*, Milano, Treves, 1924; E. Damiani, “*Le fiacole*” di *Venceslao Ivanov*, “Rivista di cultura”, anno VIII, 1927, fasc. 1-4, pp. 23-30. Tutte le poesie verranno inserite nel numero speciale della rivista “Il Convegno” dedicato a Ivanov: “Il Convegno. Venceslao Ivanov”, 1933-1934, n. 8-12.

⁸⁵ *Il Paradiso terrestre, Palinodia, Regina viarum, Monte Pincio*, “Il Frontespizio”, 1930, n. 9, p. 5. Secondo alcune testimonianze la paternità della traduzione sarebbe incerta e potrebbe essere attribuita allo stesso Ivanov.

conosce, o meglio vive, l'antichità classica, sì da farne sostanza feconda del presente e nel medesimo tempo, studioso d'ogni mistero, d'ogni epopea, d'ogni bellezza, ha scritto libri di tale *modernità* (corsivo mio - GG) da farlo classificare tra i profeti del simbolismo. Spirito intensamente religioso ha sentito la necessità di passare dalla Chiesa Ortodossa a quella Cattolica e da qualche anno è diventato dei nostri nella massima basilica della Cristianità, sicché può essere annoverato fra i maggiori poeti convertiti del nostro tempo.⁸⁶

Filologo, erudito, ortodosso convertito, poeta moderno, amante del sonetto, Ivanov deve essere sembrato un ospite particolarmente appetibile per una rassegna culturale di rilievo nazionale e internazionale come i Lunedì Letterari sanremesi.

Il ciclo di conferenze del 1933, cui Ivanov partecipa, è il più lungo tra le iniziative sanremesi, annovera 17 incontri rispetto agli 11-12 degli altri anni, e testimonia la necessità da parte di Spaini e Pastonchi di replicare il grande successo ottenuto sia per l'affluenza di pubblico che per l'appoggio delle autorità. Le personalità invitate dovevano essere conosciute a livello europeo e Ivanov era ben noto in Germania, dove proprio tra il 1930 e il 1932 si era intensificata la pubblicazione dei suoi saggi, mentre la *Corrispondenza da un angolo all'altro*, oltre che in Germania nel 1926, era stata editata in Francia due volte (1930, 1931) e in Spagna nel 1933.⁸⁷

La conferenza di Ivanov è incastonata in un programma cui partecipano Pirandello con l'intervento *Non parlo di me*, incentrato sulla sopravvivenza dell'opera d'arte al suo creatore;⁸⁸ Giulio Bertoni con *Le tre corone del Fe-librige*, movimento letterario francese che mirava alla riscoperta della lingua provenzale; l'orientalista Giuseppe Tucci (1894-1984) con racconti sulle spedizioni in Tibet; lo scrittore e drammaturgo Giuseppe Brunati (1881-1949) con *Sogni e realtà del decadentismo francese*; il germanista e filologo Arturo Farinelli (1867-1948) con *Dante e le stelle*, e Ugo Ojetti con un resoconto sulle civiltà che avevano abitato l'Italia, intitolato *La Terra dei morti*.

⁸⁶ *Tre poesie* (Cappella votiva, *La via d'Emmaus*, *Il corno alpino*), "Il Frontespizio", 1932, n. 4, p. 8.

⁸⁷ La *Corrispondenza* in russo è pubblicata nel 1921 (V. Ivanov-M. Geršenzon, *Perepiska iz dvuch uglov*, SPb., Alkonost, 1921) e nel 1922 (V. Ivanov-M. Geršenzon, *Perepiska iz dvuch uglov*, Moskva-Berlin, Ogon'ki, 1922), cui seguono le traduzioni tedesche (M. Gerschenson-W. Iwanow, *Briefwechsel zwischen zwei Zimmerwinkeln*, "Die Kreatur", 1926, n. 2, pp. 159-199) e spagnole (M. O. Gerschenson y V. I. Ivanov, *Correspondencia desde un ángulo a otro*, "Revista de Occidente", 1933, n. 117, pp. 241-267; n. 118, pp. 1-37).

⁸⁸ Il testo dell'intervento sul mestiere di scrittore è stato pubblicato nel 1933 sulla rivista "Occidente" e di recente riedito da varie case editrici separatamente e in miscellanea.

Quell'anno intervengono tra gli altri Paul Valéry,⁸⁹ la scrittrice franco-romena Elena Văcărescu (1864-1947) con un dialogo sulla poesia, e lo scrittore svizzero Robert de Traz (1881-1951) con *Il fanciullino*.

È possibile che Spaini abbia a grandi linee illustrato a Ivanov la tipologia del programma di conferenze, in cui avrebbe inserito il suo intervento, ma sicuramente gli descrisse lo sviluppo della stagione 1932, che aveva accolto nelle sale del Casinò i discorsi del grecista Ettore Romagnoli (1871-1938) su Pascoli, del critico d'arte Antonio Maraini (1886-1963) sulla scultura moderna, di Vittorio Beonio Brocchieri sulle sue spedizioni, di Guido Manacorda⁹⁰ su Goethe e di Massimo Bontempelli su *La mia magia innocente*. Altrettanto verosimilmente Spaini, o in seguito Pastonchi, spiegarono al poeta il senso della rassegna letteraria riassunto nel motto "Con la fiamma e con l'ala, ma col remo". Questo endecasillabo di Pastonchi è impresso quale "ammonimento d'arte e di vita" sugli inviti alle conferenze, sulla carta da lettere dei Lunedì Letterari "a significare che, se con ardore di fede si è osato un volo, con misura di giudizio e con piena aderenza alla realtà si è inteso di guidarlo, e si vuole così proseguirlo".⁹¹

Ivanov fu lusingato dalla richiesta di Spaini e rispose subito in maniera affermativa a Pastonchi con una lettera, non conservatasi, inviata alla fine di luglio 1932. Acconsentì a parlare del tema richiestogli dal Comitato, indicando a grandi linee il carattere del suo intervento, che Pastonchi interpreta e sintetizza dandogli, nella lettera del dicembre 1932, il titolo "generico" di *Orientamenti*. Ivanov glielo fa modificare in quello più esplicito ed eloquente di *Orientamenti dello spirito moderno*.⁹²

Con questo discorso Ivanov si rivolge alla sala gremita del Casinò municipale di Sanremo il 10 aprile 1933, simbolicamente all'inizio della setti-

⁸⁹ L'intervento di Valéry avviene il 6 marzo 1933; Pastonchi scrive un resoconto dell'incontro con il poeta in *Giorni con Paul Valéry*, "Nuova Antologia", fasc. 1472, 16 luglio 1933, pp. 176-197 (riedito in F. Pastonchi, *Ponti sul tempo*, cit., pp. 215-252).

⁹⁰ Guido Manacorda (1879-1965), germanista, critico e traduttore. Dal 1925 professore di Letteratura tedesca all'Università di Firenze, dove nel 1934 viene proposta a Ivanov la cattedra di Slavistica, che non sarà poi confermata (cf. B. Sulpasso, *Dalla corrispondenza di Vjačeslav Ivanov con gli slavisti italiani*, "Europa Orientalis" 2008, p. 292; *Perepiska V. I. Ivanova i O. A. Šor*, in *Russko-ital'janskij archiv III. Vjačeslav Ivanov. Novye materialy - Archivio russo-italiano III. Vjačeslav Ivanov. Testi inediti*, Salerno 2001, p. 445).

⁹¹ "L'eco della riviera", 23-24 gennaio 1932; 27-28 gennaio 1932.

⁹² Il testo della conferenza viene pubblicato alla fine del 1933 sul numero speciale della rivista "Il Convegno" dedicata a Ivanov. Cf. V. Ivanov, *Discorso sugli orientamenti dello spirito moderno*, "Il Convegno. Venceslao Ivanov", 1933-1934, n. 8-12, pp. 328-347; riedito in V. Ivanov, *Sobrane sočinenij*, cit., t. III, pp. 451-484. I due paragrafi conclusivi della relazione compaiono anche su "Il Frontespizio": V. Ivanov, *Il mito di Edipo*, "Il Frontespizio", 1933, n. 8, pp. 3-5.

mana di passione, su espresso suggerimento di Pastonchi, al quale la “voce” e lo “spirito” di Ivanov sembrano “consoni” a quel periodo dell’anno. La stampa locale, come per tutti gli altri relatori, annunzia la conferenza introducendo la figura del poeta, “profeta della luce”, con alcuni versi di Aleksandr Blok a lui dedicati.⁹³

Dopo un breve accenno alla vita di Ivanov, l’autore dell’articolo mette in luce, nel processo di costruzione di un’opera di “mistica poesia”, la “regalità interiore fatta d’illuminata coltura e di indomita purezza” del conferenziere; soprattutto vengono evidenziati l’amore per l’Italia, sua seconda patria, la perfetta conoscenza e padronanza della nostra lingua e la trattazione del tema “più promettente di profondi intendimenti e di umano consiglio e di aiuto all’anima verso le albe che aspettano”.⁹⁴ Tutto fa presagire un evento straordinario nel panorama dei Lunedì Letterari, l’intervento di un uomo e poeta capace di prestare aiuto spirituale agli altri uomini, agli italiani che lo hanno accolto fraternamente ed attendono che qualcuno indichi loro il cammino da seguire nel nuovo secolo che ancora trascina il peso del suo travagliato inizio e delle filosofie che ne hanno minato il giusto corso.

Nell’introduzione al suo discorso, qui pubblicata per la prima volta in appendice alle lettere, Ivanov confessa il grande sgomento provato all’epoca della richiesta di Pastonchi e il timore di peccare di presunzione e irrespon-

⁹³ I versi sono tratti dalla poesia *Vjačeslavu Ivanovu*, datata 18 aprile 1912: “Ma è passata ora la tormenta, / E come un’amara piega quegli anni / Si sono posati sul mio cuore. E l’amico / Io non vedo più in te come allora. // Come negli anni della giovinezza non riconosco / Gli sconfinati incanti della tua anima... / Tratto tratto come prima distinguo / Il canto dell’usignolo nella selva della tua anima // E i molti incanti e le molte canzoni / E i volti dell’antica bellezza... / Il tuo mondo è in verità meraviglioso! / Sì, un monarca onnipotente sei tu. // Ma io triste mendico arido, / Che nell’ora del mattino avevo incontrato l’alba, / ora sopra un crocevia polveroso / guardo il tuo convoglio regale” (nel giornale non si indica il nome del traduttore).

⁹⁴ *Venceslao Ivanov. Orientamenti dello spirito moderno. Conferenza*, “L’eco della riviera”, 8-9 aprile 1933. Il giorno seguente viene pubblicato sulle pagine del “Corriere della Sera” il resoconto della giornata ivanoviana che riassume in poche righe i passaggi essenziali della relazione: “La conferenza è stata un esame della nostra anima e della sua presente angoscia di cui l’Ivanov trova le cause nell’abbandono dei valori spirituali, da parte dell’umanità, in preda a un vertiginoso dinamismo. Dopo aver accennato alle ultime teorie filosofiche, l’oratore si è affermato spiritualista ma non perciò meno pronto ad accettare le necessità del vivere moderno. In quest’epoca di meccanicismo bisogna riaffermare la superiorità dei valori spirituali, cioè dare alla vita quel che è della vita e all’anima quello che è dell’anima. L’Ivanov ha detto di non temere la “decrisianizzazione” dell’Europa, la quale vi sembrerebbe avviata: egli al contrario scopre dei segni per cui il mondo europeo si mostra nuovamente desideroso di quell’attivo amore di tutti gli uomini e delle cose che forma il centro della dottrina cristiana” (*Il poeta russo Ivanov al “lunedì letterario” di San Remo*, “Corriere della Sera”, 11 aprile 1933).

sabilità nel parlare di un tema “troppo vasto e tortuoso nella sua sterminata molteplicità”. Nella lettera del 18 febbraio 1933 Pastonchi spiega la necessità che lo spinge, insieme al Comitato d'Arte da lui presieduto, nel pregare Ivanov di parlare di una tematica così ampia e difficile: “tutti ancora andiamo cercando, se non un “oriente”, una via non troppo nebbiosa per andargli incontro”. Ivanov cerca di circoscrivere il tema o addirittura sceglierne un altro, ma si trova in realtà irretito e affascinato forse proprio dal significato etimologico, ribadito da Pastonchi, che la parola “orientamento” ha in italiano. Orientamento è ricerca dell’oriente, del luogo in cui sorge la luce, in cui tutto ha “origine”. Più Ivanov si arrovela sulla difficoltà del tema, più gli diviene chiaro che non esiste “in fin dei conti alcun sincero orientamento fuor di quello verso l’unico almo sole, che pur rinnovellando il mondo ogni mattino non è per se stesso veramente una cosa novella”. Terminato con queste parole il preambolo, Ivanov parla così alla colta assemblea sanremese:

Verso l’astro benigno, generoso donatore, eterno generatore - verso questo sole visibile ci orientiamo naturalmente tutti ora e sempre. Ma proprio oggi, direi, ci confidiamo in esso, se l’apparenza delle cose e il rimbombo delle voci non ingannano, forse con maggiore abbandono, più schiettamente, più spontaneamente a confronto della gente accigliata e caparbia del secolo scorso.⁹⁵

Il XIX secolo, il secolo del pessimismo, della morte di Dio, dell’anarchia, del materialismo, dell’“uomo faustiano”, del “titano ardimentoso e disperato”, era tuttavia tramontato in Russia, accompagnato dalle parole di speranza dell’ispiratore del simbolismo Vladimir Solov’ev:

E propagandosi per gli spazi,
gravida di celesti presagi e podestà,
quella luce scaturita dall’Oriente,
l’Oriente pacificò con l’Occidente.⁹⁶

Sebbene Solov’ev e il problematico rapporto Oriente-Occidente non vengano mai citati da Ivanov nel discorso, l’idea della ricerca di un “orientamento” non poteva non evocare in lui il ricordo del motto di Solov’ev “Ex Oriente lux”. L’incontro tra Oriente e Occidente è da lui evocato quando nel 1926 aderisce al cattolicesimo nella formula ideata appunto da Solov’ev, che non prevede l’abiura dell’ortodossia.⁹⁷

⁹⁵ V. Ivanov, *Discorso sugli orientamenti dello spirito moderno*, in *Sobranie sočinenij v 4 tomach*, cit., tom III, p. 452.

⁹⁶ V. Solov’ev, *Ex Oriente lux*, in V. S. Solov’ev, *Poesie*, a cura di L. Pacini Savoj, Firenze, Sansoni, 1949.

⁹⁷ Ivanov spiega le ragioni della sua conversione nella lettera a Ch. Du Bos contenuta in V. Ivanov et M. O. Gerschenson, *Correspondance d’un coin à l’autre*, Paris, Correa, 1931, pp. 71 e segg., riedita in V. Ivanov, *Sobranie sočinenij v 4 tomach*, cit., tom III, pp. 418-432. Parte della lettera a Du Bos (il passaggio in cui Ivanov parla dei sentimenti provati il giorno

La pacificazione tra Oriente e Occidente è avvenuta e la conversione di Ivanov lo dimostra, il popolo cristiano così unito deve reagire ora al moderno processo di “decrisianizzazione”, all’uccisione di Dio operata dai padri del secolo precedente. Per affrontare la disgregazione delle forze dello spirito l’uomo non può che orientarsi verso “l’unico almo sole”, principio di luce e origine della vita.

Ecco pronunciata da Ivanov quella “parola fraterna, anche non assoluta, ma *fidente*” chiesta da Pastonchi nella lettera del 18 febbraio 1933 a colui che ha fede fatta “sustanza” delle cose sperate e prova di quelle che non vediamo, come scrive Dante nel XXIV canto del *Paradiso* traducendo San Paolo.⁹⁸ Ivanov riprende il riferimento di Pastonchi alle parole del santo di Tarso, parlando di “assideramento dell’intima vita del cuore” e di cospirazione della “ragione inferiore” e della “volontà ad appetire gli allettamenti dei sensi” che

confondendo lo svenimento di quella parte dell’anima in cui risiede la fede in Dio quale rivelazione immediata, secondo S. Paolo, delle cose invisibili, con la morte di Dio stesso, dichiararono d’avere scongiurata la fantasima che impediva lo sviluppo della libertà umana.⁹⁹

E tra coloro che hanno partecipato ai “funerali di Dio”, Ivanov include uno dei maestri di Pastonchi, Carducci, autore dell’*Inno a Satana* (1863).¹⁰⁰ Festeggiando la morte di Dio e il trionfo della ragione e della scienza sulla natura l’uomo non si è liberato delle sue catene; al contrario, “la negazione di Dio sequestrava la libertà, la dignità, la personalità dell’uomo”.¹⁰¹ Ivanov inneggia alla vitalità che distingue l’uomo moderno del XX secolo da quello dell’Ottocento, pervaso di dannoso pessimismo, è convinto che l’irreligiosità non sia il tratto distintivo della nuova epoca, perché non è “un’espressione originale” delle ultime generazioni, ma di quelle passate. Ora si va verso la “guarigione”, “l’espiazione” del “grande parricidio” operato dagli avi.

Seppure in modo diverso, anche Pastonchi crede di vivere nell’epoca del rinnovamento, quando scrive a Ivanov nella lettera del 18 febbraio 1933: “incomincia un più certo mondo: e talune che diremmo violenze e durezza brutali, forse preparano il nuovo uomo”. Dicendo “forse”, Pastonchi si rende

della adesione al cattolicesimo in San Pietro a Roma) è tradotta in italiano nell’articolo di R. Küfferle, *Un poeta russo ospite dell’Italia. Visita a Venceslao Ivanov*, cit. Sia la versione francese che quella italiana dovevano quindi essere note a Pastonchi.

⁹⁸ “La fede è sostanza delle cose che si sperano e prova di quelle che non si vedono” (Eb. XI, 1).

⁹⁹ V. Ivanov, *Discorso sugli orientamenti dello spirito moderno*, cit., p. 466.

¹⁰⁰ “Salute, o Satana / O ribellione, / O forza vindice / De la ragione! / Sacri a te salga-
no / Gl’incensi e i voti! / Hai vinto il Geova / De i sacerdoti”.

¹⁰¹ V. Ivanov, *Discorso sugli orientamenti dello spirito moderno*, cit., p. 466.

conto che l'uomo nuovo dell'era fascista non ha nulla in comune con il rinnovamento spirituale auspicato da Ivanov, e tutte le "violenze e durezze brutali" si riveleranno appunto espressione di quella "parentesi della storia senza passato e senza futuro", come l'aveva definita Croce.

Ciononostante Pastonchi vede l'uomo nuovo come più consapevole e incline al "sacrificio", mentre "la ridda degli inconsci, a tratti, s'arresta, tra ansiosa o sgomenta...". Gli uomini che accettano il sacrificio sono ancora pochi, esattamente come pochi sono gli "eroi" dell'Europa moderna per Ivanov, "meno intenti a godere che a servire la vita, fedeli dell'ideale, i quali sacrificandosi sperano e muoiono sorridendo; e questi sono degli eroi. Ma ben altra è la mentalità tipica dell'odierno Europeo".¹⁰²

Sacrificio è una parola chiave del pensiero di Ivanov, soprattutto nella visione del Dioniso sofferente, di cui Pastonchi ha da poco letto nell'introduzione di Ol'ga Šor alla *Corrispondenza da un angolo all'altro*: la creazione "è pena e sofferenza nella sfera di una superiore spiritualità".¹⁰³

La storia dimostrerà che l'alba di quel mondo "più certo" cui accenna Pastonchi è solo una sua timida speranza, che poco ha in comune con l'orientamento ivanoviano. Il poeta ligure si sforza, tuttavia, di vedere nel pensiero religioso di Ivanov un'idea comune alla sua e in una lettera del 12 aprile 1933 alla segreteria del duce scrive:

ieri il poeta russo Venceslao Ivanov diede del "Fascismo" una fermissima interpretazione cristiana, affrontandolo con la "setta diabolica" del comunismo".¹⁰⁴

Pastonchi sente come il bisogno di giustificare a Chiavolini la presenza dell'unico conferenziere russo, seppure emigrato e convertito, ad una rassegna culturale patrocinata dal regime. Nel *Discorso sugli orientamenti dello spirito moderno* Ivanov non allude mai alla situazione politica dell'Italia e dell'Europa, ma forse Pastonchi interpreta il processo di "decristianizzazione" anche come conseguenza della vittoria dell'ateismo comunista in Russia e pensa che la rivoluzione fascista, argomento tanto vago quanto discusso in quegli anni, non rifiutando la religione determinerà il nuovo corso della storia.

Ed è con un inno al sole che si apre la tragedia *Simma*, "annuncio di una rinascita della poesia italiana"¹⁰⁵ e "prima opera teatrale moderna che ri-

¹⁰² Ivi, p. 452.

¹⁰³ O. Deschartes, *Venceslao Ivanov*, cit., p. 19.

¹⁰⁴ ACS SPD CO, f. 509.498. Pastonchi si riferisce evidentemente ad una conversazione avuta con Ivanov il giorno dopo la conferenza.

¹⁰⁵ ACS SPD CO, f. 509.498. Lettera di F. Pastonchi a B. Mussolini del 26 febbraio 1935. Pastonchi trascrive all'interno della lettera le parole scrittegli su *Simma* dall'amico Luigi Federzoni, senatore e Accademico d'Italia, uno dei destinatari, insieme a Ojetti, Mondadori e altri delle *Rime dell'amicizia*, il volume di poesie di Pastonchi pubblicato nel 1943.

sponde al preciso indirizzo del Capo, poiché assieme a tutto quel che contiene di prestigioso, è la poesia che la illumina, e l'ansito della vita italiana d'oggi che la vivifica".¹⁰⁶

Nella tragedia l'inno al sole è pronunciato all'alba dal giovane architetto Aeli, "creatura solare dell'avvenire", che appare sulla scena intento a guardare verso Oriente; a lui è affidato l'arduo compito di plasmare il volto di San Michele, l'arcangelo vincitore di Satana, per la statua modellata dal maestro Pietro Brea, che adorerà il maggiore tempio della cristianità nell'immaginaria città di Pontia:

Prodigiosa è la notte,
coi vortici delle innumeri stelle
e la vacua luna che vaga
amica dei fluidi sogni.
Ma tu rinasci, o Sole,
signore del limite, e padre
d'ogni rivelata forma:
rinasci e sani dalle tenebre il mondo.¹⁰⁷

L'azione della tragedia si dipana intorno alla costruzione del Tempio di San Michele ad opera di Pietro Brea,¹⁰⁸ e *Il Tempio* è il titolo della "trilogia solare", di cui *Simma* avrebbe dovuto far parte insieme a *Naudi* e *Aeli* che invece non hanno mai visto la luce:¹⁰⁹

Il Tempio esprime l'anelito umano verso il Divino; è posto al sommo della realtà, ad attestare la nostra sete di trascendenza; e manifesta la fede, non soltanto come estatica ascesi, ma anche come fondamento dell'ordine sociale, dell'ordine politico, dell'ordine civile, dell'ordine morale.¹¹⁰

Simmaco di Negro, o Simma, a differenza del fedele e obbediente discepolo Aeli, è l'architetto "più audace alle novità"¹¹¹ e rappresenta l'individuo

¹⁰⁶ ACS SPD CO, f. 509.498. Relazione di Guido Salvini sulla rappresentazione della tragedia *Simma* di F. Pastonchi, p. 2.

¹⁰⁷ F. Pastonchi, *Simma*, cit., p. 5.

¹⁰⁸ L'autore della statua dell'Arcangelo Michele che sovrasta Castel Sant'Angelo a Roma si chiama "Pietro", ovvero lo scultore fiammingo Peter Anton van Verschaffelt (1710-1793), e il tempio di Pontia viene inaugurato in aprile, tempo dell'azione di *Simma*; il 21 aprile cade l'anniversario della fondazione di Roma.

¹⁰⁹ Nonostante le altre due parti della trilogia non siano mai state scritte, nel diario dell'8 gennaio 1935 Pastonchi annota che sta pensando a *Naudi* (cf. Archivio di Vincenzo Manuel-Gismondi a Bordighera).

¹¹⁰ R. Simoni, *Simma*, "Corriere della Sera", 28 gennaio 1936 (ristampato in *Trent'anni di cronaca drammatica*, vol. IV, Torino, ILTE, 1958, p. 270).

¹¹¹ F. Pastonchi, *Da "Simma"*, "Nuova Antologia", fasc. 1508, 16 gennaio 1935, p. 168.

senza regole né ordine, il genio contro la scuola, “antagonista del maestro canuto” Pietro Brea, di cui pure è stato allievo.¹¹² Simma, al cui ingresso il sole viene oscurato da una nube, è appena tornato dall’America, dove ha vinto il concorso per la costruzione delle Torri Atlantiche; Simma rifiuta il tempio freddo e manierista ideato da Brea, che per la sua “fedeltà latina” è rimasto a “scavare la terra materna”, mentre oltreoceano “si scava il cielo”.¹¹³ Simma decide allora di distruggere il tempio e lo fa crollare ma, credendo morta sotto le macerie l’amata Nova, figlia del suo maestro e incarnazione dell’arte, impazzisce.

Quasi un moderno Edipo, Simma provoca involontariamente la morte del maestro-padre Brea, che si trova sulla terrazza del tempio quando questo rovina al suolo, e proclama l’inesistenza del limite nella vita come nell’arte, quel limite che per Pastonchi è insito nella “razza latina”; Brea aveva infatti osato “lanciar la romana sfida”, adornando i palazzi di fregi “contro le tetre caserme dei nordici schiavi”.¹¹⁴ Per il suo autore l’essenza di *Simma* “è occidentale e supremamente latina: e, contro ogni deformazione nordica-orientale, afferma l’immanenza del limite, dentro al quale solo si può comunicare col mistero e ascendere a Dio”.¹¹⁵

Anche il motto dei Lunedì Letterari sanremesi significava il limite all’aspirazione, al volo appena spiccato. E il popolo latino conserva, dai tempi della Roma antica a quelli dell’era fascista, la disciplina militare, sociale, civile e, dunque, artistica:

Simma potrebbe chiamarsi la tragedia del “limite” intendendo il limite formale dell’arte come assoluta necessità ... e il limite del rito come condizione essenziale a ogni comunicazione religiosa dell’uomo con Dio.¹¹⁶

Il rifiuto di Pastonchi del nuovo modo di fare poesia, che ha preso il sopravvento nei primi decenni del Novecento, il rifiuto degli esperimenti dei futuristi¹¹⁷ e delle avanguardie, nei quali non si è mai riconosciuto, traspare nelle contrastanti affermazioni dei discepoli di Brea, per i quali è apparsa a Pontia una “gioventù barbara” che “si vanta d’aver franto ogni forma”:

Ladia: Ogni forma è già morte.

¹¹² R. Simoni, *Simma*, in *Trent’anni di cronaca drammatica*, cit., p. 270.

¹¹³ F. Pastonchi, *Simma*, cit., p. 56.

¹¹⁴ Ivi, p. 48.

¹¹⁵ F. Pastonchi, *Da “Simma”*, cit., p. 168.

¹¹⁶ *La preparazione del “Simma” di Pastonchi al Lirico*, “Corriere della Sera”, 18 gennaio 1936.

¹¹⁷ Sull’interpretazione di *Simma* in relazione al rapporto di Pastonchi col futurismo cf. G. Celli, *Eстетica in nero. I rapporti tra futurismo e fascismo riletti in “Simma”, un dramma del 1936 di Francesco Pastonchi*, “Prometeo”, IV, 16 dicembre 1984, pp. 113-117.

Rudi: Giovinezza è illimita.

Sorgia: Dio solo è senza limite.

Alvati: L'uomo sconfina in Dio.¹¹⁸

Pastonchi certo non poteva aver letto il saggio di Ivanov *O granicach iskussiva* (1914), in cui il poeta russo cita le parole di Michelangelo sulla “man che obbedisce all'intelletto”,¹¹⁹ eppure Simma reputa superata, appartenente al passato la figura di “un grande architetto, quasi un nuovo Michelangelo, il quale condensi in sé l'inquieto anelito del mondo moderno con la saldezza dell'eredità romana”.¹²⁰ Pastonchi poteva aver discusso dei “limiti dell'arte” con Ivanov e sicuramente condivideva le parole da lui pronunciate davanti alla platea del Casinò di Sanremo: “la libertà illimitata, alla fine di una serie di avventure, risulterebbe un carcere senza uscita”.¹²¹

L'uomo latino e moderno riconosce il valore del limite nella vita e nell'arte e lo stesso Ivanov, nella bozza di lettera a Pastonchi del 7 agosto 1935, ritiene che Roma difenda l'idea di limite: “Viva Roma, palladio dell'idea di limite! Viva l'Italia su cui il passato non pesa!”.

Simma contrappone le “materie sensibili, fluide al nostro comando” alla muta e pesante “pietra”; “Pietro” Brea, al contrario, ne elogia le qualità in quanto “potenza del passato, nostro, italico”, perché “non ci pesa il passato”.¹²² Ripetendo questa battuta del maestro di Pontia, in poche righe Ivanov coglie “l'essenza” della tragedia di Pastonchi, gridando “vivat” ad un'Italia, occidentale e latina, la cui memoria non è un macigno che la imprigiona, ma un mezzo attraverso cui si libera l'anima del suo popolo.

Nonostante la moltitudine di personaggi, la trama della tragedia è semplice e anche Ivanov nota che vi sono degli “sviluppi non necessari”, ovvero personaggi e situazioni appena abbozzati che troveranno giustificazione solo nelle altre due opere che comporranno la trilogia. Il poeta non manca di criticare velatamente il genere “allegorico” e “convenzionale” in cui è scritto il testo, ma ritiene che la poesia autentica che lo pervade dia vita e “slancio” a personaggi che sarebbero altrimenti solo “personificazioni emblematiche”.

¹¹⁸ F. Pastonchi, *Simma*, cit., p. 46.

¹¹⁹ V. Ivanov, *I limiti dell'arte*, in *L'estetica e la poetica in Russia*, a cura di E. Lo Gatto, Firenze, Sansoni, 1947, pp. 458, 461. L'edizione originale è V. Ivanov, *O granicach iskussiva*, “Trudy i dni”, 1914, n. 7, pp. 81-106, riedito in V. Ivanov, *Sobrane sočinenij v 4 tomach*, cit., tom II, pp. 627-651.

¹²⁰ R. Simoni, *Simma*, cit.

¹²¹ V. Ivanov-M. O. Gherscenson, *Corrispondenza da un angolo all'altro*, cit., p. 97.

¹²² F. Pastonchi, *Simma*, cit., p. 57.

Anche Renato Simoni (1875-1952) muove a Pastonchi un'obiezione simile ma senza mitigarla come fa Ivanov, che riconosce comunque ai personaggi un pathos tragico:

Ma non aveva già notato Aristotele che, nella tragedia attica, mancavano i caratteri? Ma nella tragedia attica quelle figure gigantesche erano terribilmente vive nel mito, il popolo le aveva già realizzate, entro il loro alone di terrore, in sé, e, con la sua calda fantasia, aggiungeva la loro precedente storia nota alle crisi tremende che il poeta rappresentava. Questi personaggi del Pastonchi, nuovi a noi, con un nome che suona alle nostre orecchie per la prima volta, dovrebbero cominciare a vivere quando entrano in scena, e invece, quando entrano in scena, hanno già superato le minori e chiarificatrici ragioni della loro vita, sono già fuori dai sentimenti che non adombrano idee, e vanno rapidamente assumendo un senso simbolico; sì che, nella lucidezza del loro bellissimo linguaggio, le idee prendono luminosa magnificenza di forme, mentre essi paiono quasi disincarnarsi. A staccarli ancora di più dalla vibrazione del pubblico ha contribuito quel loro lontanarsi nel tempo futuro. Difficile far tragedie con l'avvenire!¹²³

Simoni critica la mancanza di profondità dei personaggi di *Simma*, che ambiscono a contorni mitologici, senza che lo spettatore li abbia interiorizzati e vi si possa perciò identificare. L'uomo moderno è forse troppo lontano dalla poesia e anche quel "bellissimo linguaggio" crea un distacco ulteriore tra autore, attore e pubblico, portando i personaggi sempre più "lontano dalla vita concreta quanto dal mito concreto", come dice Ivanov, producendo così un effetto contrario a quello che Pastonchi avrebbe voluto, ovvero un contatto empatico tra palco e platea, un moto interiore nei fruitori del dramma. Manca un'unitarietà, un afflato, perché anche i passi che Ivanov cerca di imparare a memoria sono solo stralci lirici, "singoli versi", staccati da un insieme disarmonico. Pastonchi aveva segnalato la differenziazione tra i personaggi in base al metro - endecasillabo per Brea e gli eroi della tradizione, metro libero per tutti gli altri.

Se è "difficile far tragedie con l'avvenire", altrettanto difficile è ricalcare le orme dei tragici greci, come vuole fare Pastonchi scrivendo un'opera in cinque atti, con unità di luogo, tempo e azione, presenza del corifeo e danze, elementi che mal si sposano con le squadre operaie, i militi, le macchine, le voci ingigantite dagli altoparlanti e gli anacronistici richiami al futuro.

In questa tragedia si salva solo il lirismo di Pastonchi, "sorgente d'acqua" sgorgata dal "sasso duro", che lo accompagna dai sonetti dell'esordio, e la fede incrollabile che assiste il poeta, quando esprime a Ivanov i suoi timori sulla capacità e volontà del pubblico di capire "il sentimento religioso" che pervade la tragedia in un gioco tra poesia, architettura e rito, limiti dell'uomo, "sola terrestre forma" che pensa Dio.¹²⁴ Si salva il personaggio di Nova,

¹²³ R. Simoni, *Simma*, cit.

¹²⁴ F. Pastonchi, *Simma*, cit., p. 68.

ritrovata viva, perché l'arte non può perire; si salva la statua dell'arcangelo, intatta fra le macerie; si salva il popolo di Pontia che desidera il suo tempio, poiché "l'atterrisce il vuoto del cielo";¹²⁵ si salva Aeli, che costruirà il nuovo tempio; e il Sole, "signore del limite", che rinnova il mondo ogni giorno.

Sono qui pubblicate quattro lettere di Francesco Pastonchi a Vjačeslav Ivanov e una bozza di risposta di Ivanov a Pastonchi; in *Appendice* si pubblica l'introduzione, fino ad oggi inedita, al discorso sugli *Orientamenti dello spirito moderno*, tenuto da Ivanov a Sanremo il 10 aprile 1933. Gli autografi originali di tutti i documenti si conservano nell'Archivio Romano di Ivanov (RAI. Corrispondenti Italiani, fald. 6, fasc. 110).

1. Francesco Pastonchi a Vjačeslav Ivanov

14 luglio '32¹

Illustre Signore,

da assai tempo io avrei dovuto venire con Kufferle a visitarla e così conoscere uno tra i più alti spiriti del tempo nostro. Ora Le porta questa l'amico Spaini, che Le esprimerà insieme un desiderio del nostro "Comitato d'Arte".

Ci farà grande onore un Suo consenso: riservandomi poi di scriverLe a suo tempo e definire con precisione ogni cosa.

Accolga intanto i sensi della mia profonda devozione

F. Pastonchi

Grand Hotel des Anglais, San Remo

¹ La lettera è scritta su carta intestata dei "Lunedì Letterari San Remo".

2. Francesco Pastonchi a Vjačeslav Ivanov

Natale del '32¹

Caro e grande poeta,

da fine Luglio che ebbi la Sua risposta e il Suo assenso, ecco mi son ridotto a scriverLe solo oggi: perché di giorno in giorno sperai sempre di venire a visitarLa a Pavia; e invece poi i casi mi trassero sempre lontano deludendo la mia speranza. Accettata la vergogna di tanto indugio, tuttavia mi

¹²⁵ Ivi, p. 169.

piace che sia rotto in questo giorno del Santo Natale. Proprio stamane ebbi dalla Resnevic² “Corrispondenza”: che già conoscevo nel testo francese,³ ma che ritrovo nella traduzione italiana accompagnato da novità. Veramente prezioso libretto, tra i pochissimi che dican parole d’anima.

Dunque io avrei fissato il Suo Lunedì il 10 aprile: cioè nella settimana di passione (domenica 16 è Pasqua). Sarebbe libero alla Sua scelta anche il lunedì 3 aprile.⁴ Pur io sentirei la Sua voce e il Suo spirito meglio consoni alla settimana sacra.

Nel programma che Le faccio mandare vedrà la Sua conferenza annunciata col titolo “Orientamenti”,⁵ titolo d’arbitrio mio, nell’improvvisa urgenza di pubblicare il programma, ma che pensai poter comprendere nel suo generico, l’argomento particolare che Ella sarà per trattare; e di che già mi accennava nella Sua del luglio. Poi verrà pubblicato, a suo tempo, uno speciale programma con notizie della Sua vita e opere; e con l’indicazione esatta della conferenza quale Ella vorrà favorirmi.

Mi scriva quale dei due Lunedì Ella scelga; e scusandomi del silenzio, mi creda uno dei suoi più fervidi ammiratori.

E accolga con i miei grazie i sensi della mia profonda osservanza
devotissimo

Francesco Pastonchi

Quale compenso per la conferenza il Comitato offre lire *duemila*: e naturalmente la piena ospitalità per tutti quei giorni Ella vorrà onorar S. Remo della Sua presenza

¹ Il 28 dicembre 1932 Ivanov scrive al figlio Dimitrij di aver ricevuto una lettera “molto lusinghiera” di Pastonchi, il quale gli propone di tenere la sua conferenza proprio durante la settimana santa per dargli la possibilità di tenere un discorso serio e, se vuole, religioso (V. Ivanov, *Izbrannaja perepiska s synom Dimitriem i dočer’ju Lidiej*, cit., p. 620).

² Nel Fondo Signorelli alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia si conservano 2 lettere, una cartolina e un biglietto (1934-1937) di Pastonchi a Ol’ga Signorelli.

³ Le traduzioni francesi che precedono quella italiana sono: V. Ivanov et M. O. Gerschenson, *Correspondance d’un coin à l’autre*, “Vigile” 1930, n. 4, pp. 33-120; V. Ivanov et M. O. Gerschenson, *Correspondance d’un coin à l’autre*, précédé d’une Introduction de G. Marcel et suivie d’une Lettre de V. Ivanov à Ch. Du Bos, Paris, Correa, 1931.

⁴ Dopo la scelta di Ivanov di parlare il 10 aprile, il lunedì 3 viene assegnato all’archeologo e Accademico d’Italia Carlo Anti (1869-1961), che tiene una conferenza su *Le meraviglie di Cirene dissepolti*.

⁵ Il 17 dicembre 1932 Ivanov scrive alla figlia Lidija definendo “assurdo” il semplice titolo *Orientamenti*, cui fa aggiungere “dello spirito moderno” (V. Ivanov, *Izbrannaja perepiska s synom Dimitriem i dočer’ju Lidiej*, cit., p. 620).

3. Francesco Pastonchi a Vjačeslav Ivanov

Grand Hotel et Hotel des Anglais, San Remo

18 febbraio [1933]

Caro e grande poeta,
grazie della Sua lettera.¹ Non pensavo a un indugio d'oblio, ma appunto a un dubitar raccolto intorno all'argomento da me proposto, conformemente a un desiderio mio e di altri molti. Ahimé!, sì: tutti ancora andiamo cercando, se non un "oriente", una via non troppo nebbiosa per andargli incontro; e per questo una alta parola fraterna, anche non assoluta, ma fidente, può aiutarci. Quando io penso alla fede di Dante, fatta "sustanza":² ne tremo in me, e mi par di brancolare.

Eppure incomincia un più certo mondo: e talune che diremmo violenze e durezza brutali, forse preparano il "nuovo uomo". "Sacrificio", non è più parola vuota: e la ridda degli inconsci, a tratti, s'arresta, tra ansiosa o sgomenta...

Dunque è inteso: il 10 aprile: e il titolo sarà "Orientamenti dello spirito moderno".

Ancora grazie: e con fraterni devoti saluti F. Pastonchi

Spaini mi ha dato le fotografie, da sceglierne una.³ Benissimo.

¹ Ivanov doveva aver scritto a Pastonchi dopo aver ricevuto la lettera di Spaini del 12 febbraio 1933, in cui l'antroposofa prega il poeta di comunicare a Pastonchi il titolo esatto della conferenza. Cf. RAI. Corrispondenti italiani, fald. 7, fasc. 138.

² Dante, *Paradiso*, Canto XXIV, vv. 64-66: "fede è sustanza di cose sperate / e argomento de le non parventi / e questa pare a me sua quiditate".

³ Sull'invio delle fotografie di Ivanov a Pastonchi cf. Lettera di M. Spaini a V. Ivanov del 17 febbraio 1933 (RAI. Corrispondenti italiani, fald. 7, fasc. 138).

4. Francesco Pastonchi a Vjačeslav Ivanov

11 giugno '34

Caro Ivanov,
questo fascicolo di "Il Convegno"¹ (grazie molte dell'invio) arricchisce di tanta maggior conoscenza il mio spirito: e rivedo un Ivanov quale mi ero solo in parte immaginato. E mi cresce nostalgia di ritrovarmi un poco con Lei in agio di ore, e poter discorrere di cose chiare e oscure: quali son mistura della vita e dell'arte. Né ho dimesso il proposito di scrivere come una specie di dialogo con Lei intorno a certi problemi.

Io sono preso intanto nell'opera di un *Tragedia* che mi toglie ad ogni altro

Sempre spero di venire costì a salutarla; e spesso la ricordiamo con Olga Signorelli.

Accolga, caro Ivanov, l'espressione della mia ammirata devozione e fraternità Pastonchi

¹ Si fa riferimento al numero monografico della rivista dedicata a Ivanov.

5. Vjačeslav Ivanov a Francesco Pastonchi

Roma, 7 Agosto 1935¹

Carissimo Pastonchi,

che gioia, invece di vane scuse per l'ingrato silenzio, e di sterili lamenti inefficaci, tuttavia, di discolparmi, dirLe le mie entusiastiche felicitazioni! Eccola la tragedia di cui mi ha parlato – un'opera grandiosa e bella.² Così bella di forma che io cerco d'imparar a memoria certi brani lirici, certi singoli versi di fattura magnifica, schiettamente latina.

Quale slancio, quale pathos veramente tragico, quale intensità di vita in questi vari personaggi che il genere da Lei prescelto pareva condannare a pallida semicredenza di personificazioni emblematiche. Poiché non l'amo affatto questo genere allegorico e convenzionale, oggi di uso, – laddove si tratta di riassumere artisticamente la vita collettiva, cerebralistico, genere altrettanto lontano dalla vita concreta quanto dal mito concreto, – a meno che il miracolo d'un vero poeta (e questo è il nostro caso) faccia scaturire una sorgente d'acqua dal sasso duro. Certi sviluppi particolari non necessari per l'armonia dell'opera ne costituirebbero un difetto, se la tragedia non fosse soltanto la prima parte d'una trilogia. Questa sola nel suo insieme eliminerà pure qualche ombra d'equivoco o d'ambiguità in quanto al contenuto dottrinale dell'opera (è di nuovo il *genere* che mi *costringe* a parlare così anti-poeticamente della sostanza didattica). Mi preme concludere con queste esclamazioni: Viva S. Michele! Viva Roma, palladio dell'idea di "limite"! Viva l'Italia su cui "il passato non pesa"! Viva Francesco Pastonchi, che l'attesta!

L'abbraccio fraternamente

Suo Venceslao Ivanov

PS. I disegni di Maria Signorelli mi piacciono assai!³ V.I.

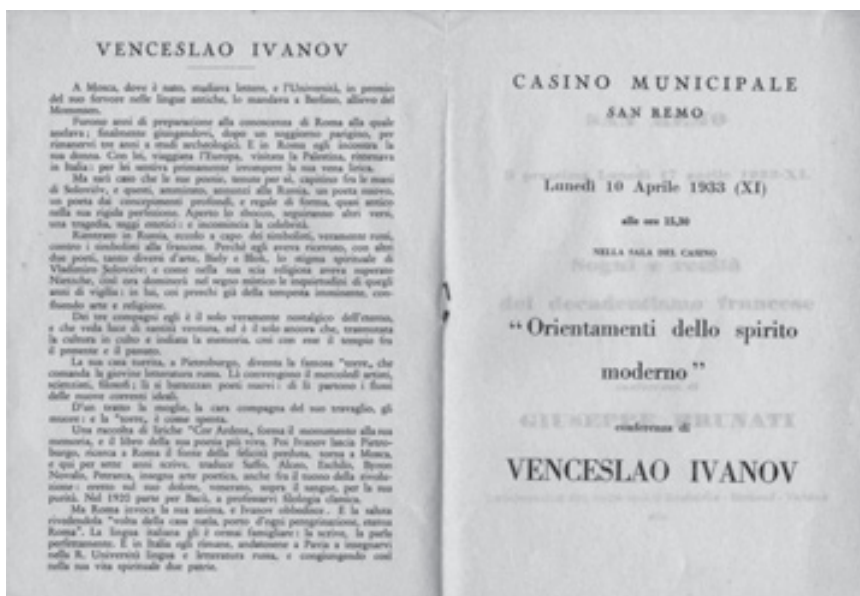
L'indirizzo, dal 15 agosto in poi: via Greogriana 12, int. 9, Roma

¹ Bozza di lettera di Ivanov.

² L'esemplare della tragedia conservato nell'archivio di Ivanov reca la dedica: "a Venceslao Ivanov e alla sua anima che supera gli umani confini devotamente Pastonchi. Cantù

(Como) 22. agosto '35". Essendo la lettera di Ivanov precedente a questa data, è evidente che il poeta doveva averne letta una copia.

³ Maria Signorelli (1908-1992), scenografa e burattinaia, figlia di Ol'ga e Angelo Signorelli. Collabora con Anton Giulio Bragaglia in molte messe in scena del Teatro degli Indipendenti e del Teatro delle Arti a Roma. Cf. P. Veroli, *Teatro e spettacolo nella vita di Olga Resnevic Signorelli*, in *Russko-ital'janskij archiv VI. Ol'ga Sin'orelli i kul'tura ee vremeni – Archivio russo-italiano VI. Olga Signorelli e il suo tempo*, cit., vol. II, pp. 112-124, 130-132. I disegni cui accenna Ivanov sono i bozzetti per i costumi di Maura, Nova, Simma, Pietro Brea e Aeli che verranno utilizzati per lo spettacolo del 27 gennaio 1936. I disegni sono riprodotti solo in alcuni esemplari della tragedia, editi a tiratura limitata, e sono assenti nella copia dell'Archivio di Ivanov. Ciò avvalorava ancora di più l'ipotesi che Ivanov dovesse aver avuto a disposizione un'altra copia di *Simma*, prima che Pastonchi gliela donasse con dedica. Pastonchi racconta che "i costumi, di Maria Signorelli, sono disegnati con l'intento di simbolizzare esteriormente l'anima dei singoli personaggi" (*La preparazione del "Simma" di Pastonchi al Lirico*, "Corriere della Sera", 18 gennaio 1936). In una lettera del 14 novembre 1934 Pastonchi scrive a Ol'ga Signorelli di inviargli i disegni di Maria a Cantù, dove "ispireranno quelli che verranno a cercar notizia della tragedia" (Fondo Signorelli, Fondazione Giorgio Cini, Lettere di F. Pastonchi a O. Signorelli).



Annuncio della conferenza di Vjačeslav Ivanov a San Remo e sua biografia

6. Francesco Pastonchi a Vjačeslav Ivanov

30 dec. [1935]

Caro grande Ivanov,

sempre volendo scriverle e aspettando una quieta ora, mi son ridotto con vergogna, ecco, a fin d'anno.

In nome dell'anno che sorge, e che auguro benefico a Lei in ogni Sua attività, io chiedo perdonanza.

Grazie dunque, se tanto tarde non men ferve, per le Sue intendenti parole su "Simma". Capirà il pubblico il sentimento religioso che l'infonde assai temo. Tuttavia mi assiste fede: e quando la trilogia sarà compiuta, molto apparirà di quello che ora è velato e certi squilibri, come Ella ben notò, si vedranno composti. Credo che "Simma" si rappresenterà a Roma nel marzo.¹ Allora spero voglio rivederLa, e meglio dirLe il mio animo riconoscente. Con devoti saluti e rinnovati ossequi

F. Pastonchi

[PS] Le ho mandato un mio libretto "Don Giovanni".²

¹ Pastonchi si riferisce, con ogni probabilità, alla *tournee* che la Compagnia dei Grandi Spettacoli avrebbe intrapreso dopo le esibizioni al Lirico di Milano. A causa dell'insuccesso di *Simma*, tuttavia, la tragedia viene tolta dal repertorio e non sarà mai più rappresentata.

² Il libro, di quaranta pagine circa, si conserva nell'Archivio Romano di Ivanov: F. Pastonchi, *Don Giovanni*, s.l., Tumminelli & C., 1936, con la dedica autografa: "a Venceslao Ivanov pensoso principe dei sogni il devoto amico Pastonchi. San Remo dec. '35". *Don Giovanni* è una poesia scritta nel 1923 e contenuta poi nella raccolta *Endecasillabi* del 1949.

APPENDICE I

Introduzione di Vjačeslav Ivanov alla conferenza
Orientamenti dello spirito moderno

Allorché questo spettabilissimo comitato d'Arte mi fece l'insigne onore invitandomi a parlar dinanzi a voi, chiesi all'illustre Pastonchi, geniale animatore dei Lunedì Letterari, quale argomento tra quelli da me alquanto meditati, svolto in un succinto discorso, potesse mai riuscire gradito all'eletto pubblico delle rinomatissime adunanze. – "Orientamenti dello spirito moderno" – fu la pronta e risoluta risposta. Di primo mi rivoltai: presuntuoso mi parve il tema e irresponsabile, troppo vasto e tortuoso nella sua stermin-

nata molteplicità; ben sapevo “chi molto abbraccia poco stringe”; cercavo se non altro di limitare il soggetto, circoscrivendolo con maggior precisione; preferivo addirittura pensare ad altre cose: tutto invano. Il primo suggerimento esercitava su di me una specie di gentile suggestione. Nulla si presentava alla mia disamina di più attuale, né in un certo senso – cosa paradossale – di più semplice. Semplice – intendo dire tuttavia – a patto di essere umile e di rinunciare fin dal principio a una dotta trattazione dei problemi contingui, la cui disperata indagine, ben lungi da schiarire, facilmente torna invece l'immediata – stavo quasi per dire: congenita – intuizione di certe verità primordiali, sole necessarie alla mente sana per riconoscere il sito in cui ci si trova e la via da tenere. Finii dunque in ultimo colla riflessione abbastanza sempliciotta, che intanto m'incoraggiò: non è forse naturale, pensai, il confabulare intorno ai luoghi per i quali si cammina coi compagni di strada?

Perdonabile sarebbe, se anche chi parla dovesse confessare il proprio disorientamento, ovvero, ciò che temevo fosse piuttosto il mio pericolo, non sapesse proporre niente di nuovo, non essendovi in fin dei conti alcun sincero orientamento fuor di quello verso l'unico almo sole, che pur rinnovellando il mondo ogni mattino non è per se stesso veramente una cosa novella.

APPENDICE II

Relatori ai Lunedì Letterari di Sanremo

1932

Sem Benelli, *Rinascita*, 25 gennaio

Raffaele Calzini, *Poeti sull'abisso europeo (Sergio Jessenin - Rupert Brooke)*, 1 febbraio

Francesco Pastonchi, *Commenti danteschi*, 8 febbraio

Augusto Turati, *Dalla Spada al Libro*, 15 febbraio

Ettore Romagnoli, *Discorso su Pascoli*, 22 febbraio

Antonio Maraini, *Discorso sulla scultura moderna*, 29 febbraio

Vittorio Beonio Brocchieri, *Dai ghiacci dell'Artide alla foresta tropicale*, 7 marzo

Massimo Bontempelli, *La mia magia innocente*, 14 marzo

Pietro Mascagni, *Conversazione*, 21 marzo

Guido Manacorda, *Discorso su Goethe*, 28 marzo

Gennaro Marciano, *Discorso su Vincenzo Bellini*, 4 aprile

1933

- Giuseppe Gallavresi, *Foscolo in Inghilterra*, 2 gennaio
 Arnaldo Cipolla, *Da Gandhi alla Cina risorta (Il Volo sull'Asia)*, 9 gennaio
 Roberto Papini, *Discorso sull'architettura europea d'oggi*, 16 gennaio
 Luigi Pirandello, *Non parlo di me*, 23 gennaio
 Margherita Sarfatti, *Conversazione sulla pittura contemporanea italiana*, 30 gennaio
 Alessandro Della Seta, *Tra le grandi civiltà dissepolti*, 6 febbraio
 Giulio Bertoni, *Le tre corone del Felibrige*, 13 febbraio
 Giuseppe Tucci, *Racconto delle spedizioni in Tibet e Nepal*, 20 febbraio
 Alice Garrett, *Conversazione sull'arte moderna*, 27 febbraio
 Paul Valéry ed Elena Văcărescu, *Dialogo sulla poesia*, 6 marzo
 Alfredo Casella, *Musica di ieri e di oggi*, 13 marzo
 Robert deTraz, *Il fanciullo*, 20 marzo
 Ugo Ojetti, *La Terra dei morti*, 27 marzo
 Carlo Anti, *Le meraviglie di Cirene dissepolti*, 3 aprile
 Vjačeslav Ivanov, *Orientamenti dello spirito moderno*, 10 aprile
 Giuseppe Brunati, *Sogni e realtà del decadentismo francese*, 17 aprile
 Arturo Farinelli, *Dante e le stelle*, 24 aprile

1934

- Carlo Delacroix, *Inaugurazione dei Lunedì Letterari*, 8 gennaio
 Romeo Gallenga, *I dandies*, 15 gennaio
 Francesco Severi, *La struttura della materia*, 22 gennaio
 Giovanni Gentile, *Genio e poesia*, 29 gennaio
 Ildebrando Pizzetti, *La musica delle parole*, 5 febbraio
 Francesco Pastonchi, *Incontro con Giosuè Carducci*, 12 febbraio
 Renato Simoni, *La fine della maschere*, 19 febbraio
 Francesco Chiesa, *Ossessione della primavera*, 26 febbraio
 Carlo Formichi, *India Fascinatrice*, 5 marzo
 André Maurois, *Il romanzo e la biografia*, 12 marzo
 Ulrich von Hassel, *Postulati danteschi e Stato moderno*, 19 marzo
 Balbino Giuliano, *Celebrazione pascoliana*, 26 marzo

1935

- Filippo Tommaso Marinetti, *Storia dell'ardimento futurista*, 7 gennaio
 Francesco Grazioli - ? - 14 gennaio
 Giotto Dainelli - ? - 21 gennaio

Emilio Bodrero, *Discorso sulla civiltà d'Italia*, 28 gennaio

Celso Costantini, *Discorso sulla missione in Cina*, 4 febbraio

Emilio Bianchi, *La struttura dell'Universo*, 18 febbraio

Réné Benjamin, *Vita di Balzac*, 25 febbraio

Ezio Maria Gray, *Commemorazione dell'esploratore Antonio Cecchi*,
4 marzo

Antonio Locatelli, *Ali nella tempesta*, 11 marzo

Paul Morand, *Ritorno alle mode 1900*, 18 marzo

Giuseppe Tassinari-Giuseppe Tallarico, *Elogio dell'ulivo*, 25 marzo.

“CRESCE LA MESSE DI CUI ELLA SARÀ FALCIATORE”¹
LETTERE DI GIOVANNI CAVICCHIOLI A VJAČESLAV IVANOV

Stefano Garzonio e Bianca Sulpasso

1. Vjačeslav Ivanov ed il gruppo antroposofico italiano

Egregio Signore,

da molto tempo desideravo scriverle. Quello che la Sig.ra Signorelli mi ha detto di Lei e l'impressione profonda riportata dalla lettura della Sua Corrispondenza con Gerschenson,² avevano suscitato in me un sentimento di viva simpatia e il desiderio di conoscerla personalmente e sarà una grande gioia per me il battere prossimamente alla sua porta.³

Così scriveva il 20 giugno 1932 Marco Spaini (1887-1969), funzionario del Casinò di Sanremo, affiliato al gruppo antroposofico sanremese coordinato dalla dottoressa Fanny Podreider, a Ivanov, iniziando una lunga e interessante corrispondenza che aspetta di essere pubblicata e studiata.⁴

Il contatto tra il poeta russo ed i gruppi antroposofici, ai quali si avvicina tramite Elena Grigorovič⁵ e Olga Signorelli,⁶ si colloca in un contesto

¹ Da una cartolina di G. Cavicchioli a V. Ivanov datata 25 giugno 1934. RAI. Corrispondenti italiani, fald. 2, fasc. 34. Cavicchioli.

² Si riferisce alla *Corrispondenza da un angolo all'altro*, pubblicata in Italia nel 1932 nella traduzione di O. Resnevič, riveduta da Venceslao Ivanov, introduzione di O. Deschar-tes, Lanciano, Carabba, 1932.

³ RAI. Corrispondenti italiani, fald. 7, fasc. 138. Spaini. Lettera del 20 giugno 1932.

⁴ Il cospicuo epistolario di M. Spaini a V. Ivanov abbraccia un arco temporale che va dal 1932 al 1946, è conservato in RAI. Corrispondenti italiani, fald. 7, fasc. 138. Spaini. A Spaini Ivanov dedica le liriche *Velisarij-Slepec (Rimskij dnevnik 1944 goda, 17 febbraio)* e *Dikij Kolos*. Cf. V. Ivanov, *Sobranie sočinenij* v 4 t., pod red. D. V. Ivanova i O. Dešart, Bruxelles, Foyer Oriental Chrétien, 1979, tom 3, pp. 594, 546.

⁵ Elena Iustinianovna Rybačkova-Grigorovič (Varsavia, 1872 - Milano, 1953), artista, traduttrice, antroposofa. La sua presenza in Italia è attestata sin dal 1910. In RAI si conserva parte del suo archivio (1 faldone suddiviso in 14 fascicoli) con un ricco epistolario che annovera tra i corrispondenti K. Bal'mont, Ju. K. e M. I. Baltrušajtis, I. S. Šmelev, M. Vološin. Il

preciso della prima metà del Novecento, quando s'intrecciano in modo suggestivo alcuni fili delle correnti steineriane e della cultura russa, dando talora luogo a singolari convergenze, come nel caso di quella che De Michelis ha definito una 'trilogia' della russistica italiana prodotto delle correnti antroposofiche (*Leone Tolstoj maestro elementare* di Rinaldo Küfferle,⁷ *Dostoievski: l'uomo, il poeta, il maestro* di Nicola Moscardelli⁸ e *Gogol* di Enrico Pappacena),⁹ e talora travalicando nell'aneddotica. Si narra, ad esempio, che nel 1923 una profuga russa, la contessa Kiseleva (Kiseleff), rifugiatasi a Dornach durante la Rivoluzione d'ottobre, fu inviata a Roma per esibirsi in un saggio di euritmia e che Rudolf Steiner, per l'occasione, le affidasse un libro, *Punti essenziali della questione sociale*, da consegnare a Benito Mussolini. Il libro non fu mai consegnato e, al suo rientro a Dornach, Steiner rimproverò aspramente la contessa, che con il suo comportamento "si era assunta una grave responsabilità".¹⁰

Ivanov sembra nutrire nei confronti dei gruppi antroposofici un misto di interesse e di riserve. L'aperto rifiuto del poeta per le teorie steineriane si avverte nelle risposte di Spaini. Nel luglio del 1932 questi ringrazia il poeta per le franche dichiarazioni nell'esprimere le sue convinzioni, che non lo disturbano, definendosi un 'cercatore di verità' ma anche un 'assetato di li-

carteggio con Ivanov consta di 13 lettere, redatte in un arco temporale di 10 anni (dal 1932 al 1942). Sull'artista e il suo soggiorno in Italia cf. www.russinitalia.it e *Perepiska M. A. Vološina i E. Ju. Grigorovič*, podgot. teksta i pred. A. B. Šiškina, primeč. V. P. Kupčenko, in *Archivio italo-russo VII*, Salerno 2011, pp. 189-206; E. Garetto, *Russkaja v Milane: Elena Grigorovič, chudožnica, antroposofka, byvsaja terroristka* (in corso di stampa).

⁶ Su Olga Signorelli e il suo contesto culturale cf. *Archivio russo-italiano VI: Olga Signorelli e la cultura del suo tempo*, a cura di E. Garetto e D. Rizzi, Salerno 2010; D. Rizzi, *Olga Resnevič Signorelli e la cultura artistica a Roma tra il 1910 e il 1925*, "Toronto Slavic Quarterly", 2007, № 21; E. Garetto, *Una russa a Roma. Dall'Archivio di Olga Resnevič Signorelli*, Milano, Cooperativa Libreria I.U.L.M., 1997.

⁷ R. Küfferle, *Leone Tolstoj maestro elementare*, Roma, Istituto per l'Europa Orientale, 1929. Su Küfferle cf. nota 19.

⁸ N. Moscardelli, *Dostoievski: l'uomo, il poeta, il maestro*, Modena, Guanda, 1935.

⁹ Il saggio *Gogol (Opere-Vita)* di E. Pappacena, scritto tra il 1926 e il 1928, viene pubblicato a Milano nell'aprile 1930.

¹⁰ Cf. C. G. De Michelis, "Zapasnoj" ital'janskij slavjanoved Enriko Pappačena, in *Vittorio. Meždunarodnyj naučnyj sbornik, posvjaščennyj 75-letiju Vittorio Strady*, sost. S. Bočarov, A. Parnis, Moskva, Tri kvadrata, 2005, pp. 203-216; sull'antroposofia in Italia con particolare riguardo al rapporto con il fascismo si veda lo studio di M. Beraldo, *L'antroposofia e il suo rapporto con il Regime Fascista*, in *Esoterismo e Fascismo. Storia, interpretazioni, documenti*, a cura di Gianfranco de Turris, Roma, Edizioni Mediterranee, 2006, pp. 77-109.

bertà' ("e la libertà sarebbe una curiosa cosa se uno dovesse osservarla solo a se stesso").¹¹

Le "accanite tenzoni verbali ed epistolari a sfondo antroposofico"¹² non influiscono sui loro rapporti.¹³ Alla lettera di M. Spaini fa seguito l'incontro, avvenuto a Pavia il 15 luglio del 1932. In questa occasione Spaini trasmette al poeta russo l'invito di Francesco Pastonchi a partecipare ai Lunedì letterari organizzati al Casinò municipale di Sanremo.¹⁴ Il 10 aprile 1933 Ivanov vi interviene con il discorso *Orientamenti dello spirito moderno*.¹⁵ Tra il pubblico, in una sala gremita, si riuniscono gli adepti del circolo antroposofico locale. La sera stessa della conferenza uno degli astanti ritiene doveroso ringraziare Ivanov per iscritto, ritenendo "per l'antroposofia, un grande onore l'esistenza di un avversario tanto utile e puro".¹⁶

Dal canto suo Ivanov non disdegna di manifestare interesse per alcune 'vie' dell'antroposofia. Nel 1939, per interessamento di M. Spaini,¹⁷ il poeta

¹¹ RAI. Corr. Italiani, fald. 7, fasc. 138. Lettera di M. Spaini a Ivanov del 12 luglio 1933.

¹² D. Rizzi, *Olga Signorelli nella storia culturale italiana della prima metà del Novecento*, in *Archivio russo-italiano VI. Olga Signorelli e la cultura del suo tempo*, cit., p. 89.

¹³ Nei duri anni della guerra Spaini a più riprese soccorrerà economicamente Ivanov: "la tempesta è intorno a noi nel mondo e non sappiamo quello che l'avvenire ci riserva. In queste condizioni io ho bisogno di sapere che il mio amico ha davanti a sé un minimo di tranquillità materiale per affrontare i tempi difficili che tutti ci attendono". Lettera di M. Spaini a V. Ivanov del 4 dicembre 1929; cf. anche le lettere dell'11 aprile 1938, del 18 settembre 1928, dell'11 giugno 1939, del 12 luglio 1932 (RAI. Corrispondenti italiani, fald. 7, fasc. 138).

¹⁴ Lettera di F. Pastonchi a V. Ivanov del 14 luglio 1932 (RAI. Corrispondenti Italiani, fald. 6, fasc. 110. Pastonchi). I Lunedì letterari, avviati all'epoca da L. De Santis, direttore del casinò dal 1927 al 1934, riscosero un grande successo. Tra i consulenti si annoveravano Luigi Pirandello e Pietro Mascagni, mentre la direzione degli eventi fu affidata al poeta e tragediografo Francesco Pastonchi (1874-1953). Una cronaca della vita culturale del tempo si ricava dalle puntuali recensioni pubblicate dalle pagine della rivista "Eco della Riviera"; un'ampia ricostruzione della vita del Casinò, degli spettacoli e degli eventi letterari è in *San Remo cent'anni di casinò*, Genova, De Ferrari, 2005. Sulla corrispondenza tra Pastonchi e Ivanov e la conferenza di Ivanov al Casinò di San Remo cf. in questo volume l'articolo di G. Giuliano.

¹⁵ Il testo è stato pubblicato nel numero monografico della rivista "Il Convegno", dedicata a Vjač. Ivanov (*Discorso sugli orientamenti dello spirito moderno*, XIV-XV, 1933-1934, n. 8-12, pp. 328-329, cf. anche V. Ivanov, *Sobranie sočinenij*, tom III, cit., pp. 451-484); un frammento (*Il mito di Edipo*) compare su "Il Frontespizio", 1933, n. 8, pp. 3-5.

¹⁶ Lettera di F. Russa. RAI. Corrispondenti italiani. fald. 7. fasc. 138. Spaini.

¹⁷ Lo stesso Spaini l'11 giugno 1939 annuncia la visita a Ivanov: "Purtroppo a San Remo non è stato possibile combinare un concerto. Nei prossimi giorni andrà a trovarli Lidia Baratto, euritmista di Dornach, che potrà dare a V. Ivanov tutte le indicazioni che gli interessano sull'Arte del movimento". RAI. Corrispondenti italiani, fald. 7, fasc. 138. Spaini.

è contattato da una giovane antroposofa, Lidia Baratto Gentili,¹⁸ che gli propone di esporgli i fondamenti dell'euritmia:

Gentile Prof. Ivanov, il Signor Spaini mi ha pregato di venire a Roma per esporle alcuni dei fondamenti dell'euritmia. Lo faccio molto volentieri, ho sentito parlare molto di Lei dai Signori Küfferle¹⁹ e dalla Sua amica Signora Griegorovitsch. Io sarò,

¹⁸ Lidia Baratto Gentili (Viterbo 1903- ?), di famiglia evangelica, studia euritmia a Stoccarda, dal 1923 entra a far parte del gruppo artistico del Goetheanum di Dornach, dal 1927 al 1935 dirige la scuola di euritmia e recitazione a Berlino, per trasferirsi poi a Milano, dove organizza corsi di euritmia e collabora a lungo con la scuola steineriana. All'epoca dell'incontro con Ivanov aveva appena dato alle stampe la monografia *Euritmia: la nuova arte del movimento creata da Rudolf Steiner* (Milano, F.lli Bocca, 1939). Pubblica inoltre, assieme ad Iberto Bavastro l'Opera omnia di Rudolf Steiner: *sommario* (Milano, Editrice Antroposofica, 1971), e traduce una conferenza di Steiner al Goetheanum (R. Steiner, *Euritmia come parola visibile*, Conferenza del 24 giugno 1924, dal corso omonimo tenuto a Dornach/Svizzera, alla Libera Università del Goetheanum, traduzione libera di L. Baratto Gentili, Cremona, Tipografia Cremona nuova, 1967; sul frontespizio è indicato "Per il centenario della nascita di Marie Steiner von Sivers", nata il 14 marzo 1867).

¹⁹ Rinaldo Küfferle (1903-1955), poeta, tragediografo, romanziere, antroposofa (nel 1946 dirige la neonata rivista "Antroposofia", dove interviene lo stesso M. Spaini); al poeta russo dedica un profilo pubblicato sul "Corriere della sera" (R. Küfferle, *Un poeta russo ospite dell'Italia. Visita a Venceslao Ivanov*, "Corriere della sera", 15 luglio 1931). Sul loro rapporto, in particolare in relazione al lavoro di traduzione di *Čelovek*, cf. D. Ruffolo, *Vjačeslav Ivanov - Rinaldo Küfferle*, in *Archivio italo russo*, a cura di D. Rizzi e A. Shishkin, Trento 1997, pp. 563-601. Oltre che dal carteggio, lo stretto rapporto con Ivanov è testimoniato dalla pleora di testi presenti nella biblioteca del poeta, spesso corredati da dediche: *Il cavallo cosacco*, Milano, La prora, 1931 (con dedica: "A Venceslao Ivanov maestro d'ogni contrappunto offro queste musiche in sordina con affettuosa ammirazione e reverente amicizia Rinaldo Küfferle, Pavia 6 marzo 1932"); *Le ospiti solari*, Milano, La prora, 1932 (con dedica: "Alla Eletta Signorina Olga Schor LE OSPITI SOLARI vengono con simpatia Rinaldo Küfferle Pavia, 29 maggio '32"); *Persone e personaggi*, Milano, La prora, 1934 (con dedica: "A Venceslao Ivanov – nel cui nome luminoso e toccato dalla grazia si chiude questo libro – il ricordo e il saluto di Rinaldo Küfferle Milano, Maggio '34"); *Ex russi*. Romanzo, Milano, F.lli Treves, 1935 (con dedica: "A Leonida Gancikov e alla sua fraterna, privatissima amicizia, ricordo affettuoso di Rinaldo Küfferle Milano, 10 sett. 1935 XIII"); *Piccola Biografia*, Milano, La prora, 1938 (con dedica: "A Venceslao Ivanov con grande ammirazione e amicizia affettuosa Rinaldo Küfferle Milano, 18 nov. 1938"); *Giuliano l'Apostata. Tragedia*, Milano, Garzanti, 1939 (con dedica: "Al Poeta e amico carissimo Venceslao Ivanov con venerazione profonda Rinaldo Küfferle Milano, 9 giugno '39 XVII via Morigi, 4"); *Due versioni goethiane. I Misteri – Contrada amena*, Milano, F.lli Bocca, 1941 (con dedica: "Al beneamato amico Venceslao Ivanov affettuosamente Rinaldo Küfferle 2/1 1941 XIX"); *Incontro con Sofia*, Milano, F.lli Bocca, 1941 (con dedica: "Al Poeta del "Cord ardens" e dell'"Uomo" con affetto e con fervida ammirazione Rinaldo Küfferle 14/3 '41 Milano"); *I sogni*, Milano, F.lli Bocca, 1942; *La festa della Dea Nerio. Mistero in un atto*, Milano, F.lli Bocca, 1945 (con dedica: "Al mio beneamato Maestro Venceslao Ivanov con riconoscenza e ammirazione Rinaldo Küfferle 15 ott. '45"); *Le muse*, Milano, Martello Ed., 1945; *Canti spirituali*, Milano, F.lli

spero, a Roma già lunedì sera, e le telefonerò o passerò da Lei martedì nel tardo pomeriggio, così potrà forse fissarmi un appuntamento. Resterò a Roma alcuni giorni, e sarò a Sua disposizione quando Lei lo desidera. Credo che il caldo si faccia sentire anche là, perciò non vorrei stancarla. Il mio indirizzo a Roma è pr. Dott. Giovanni Colazza,²⁰ Corso d'Italia 6, Roma. Ossequi e saluti cordiali, Lidia Baratto.²¹

Il poeta acconsente, come attestato da alcune lettere conservate nell'Archivio romano che contengono gli appunti redatti dalla giovane a seguito dei loro incontri. In questo contesto, probabilmente tramite M. Spainì ed O. Signorelli, si colloca l'incontro tra Ivanov e lo scrittore di Mirandola Giovanni Cavicchioli.²² Dei loro incontri ci restano poche testimonianze: i versi dedicati a Cavicchioli da Ivanov in *Rimskij dnevnik 1944 goda*, l'esiguo carteggio conservato nell'archivio di Ivanov, il suggestivo ritratto-intervista di Cavicchioli al poeta russo. Pure, esse ci restituiscono un interessante spaccato dei rapporti di Ivanov con la cultura italiana del tempo e di quella pagina preziosa dei rapporti russo-italiani che vide il formarsi di una comunità legata alla casa dell'Aventino, "arroccata in una sorta di resistenza ai tempi", "priva di coloritura politica", "concentrata su valori intimi e universali".²³

Bocca, 1946 (con dedica: "A Venceslao Ivanov con profonda riconoscenza per i suoi insegnamenti e con affetto l'autore '45"); *Versioni goethiane* (a cura di) Milano, F.lli Bocca, 1947 ("A Venceslao Ivanov con l'affetto di sempre il suo Rinaldo Küfferle Giugno '47").

²⁰ Giovanni Colazza (1877-1953), uno dei principali divulgatori dell'antroposofia in Italia, aveva fondato a Roma nel 1911 il primo Gruppo di Studi antroposofici (cfr. M. Beraldo, *L'Antroposofia e il suo rapporto con il Regime Fascista*, in G. de Turrís, *Esoterismo e Fascismo. Storia, interpretazioni, documenti*, cit., pp. 77-106).

²¹ Lettera dell'8 giugno 1939. L'interesse del poeta è comprovato anche dalle lettere successive: "Gentile e caro Professore, abbia ancora pazienza per qualche giorno, non sono ancora riuscita a mettere in bella copia quel riassunto sulle lettere dell'alfabeto che ho fatto per lei. Sono molto stanca e debole, l'annata è stata per me molto faticosa, perciò perdo quasi tutte le mattinate a letto, e poi le giornate son corte. Quelle poche sere che ho trascorso con Lei e le Sue sono ancora per me un ricordo tanto caro, la Sua testa così profondamente caratteristica e i Suoi occhi buoni che mi ricordano i vecchi quadri fiorentini hanno fatto una impressione, dire quasi, artistica dentro di me. Avrei piacere se la Signorina Lidia mi dedicatesse una volta una breve preghiera per violoncello, con accompagnamento di piano, da fare in Euritmia. Per oggi un caro saluto a Loro tre. Lidia Baratto", Lettera del 28 giugno 1939, RAI. Corrispondenti italiani, fald. 1, fasc. 9. Baratto.

²² Su Giovanni Cavicchioli cf. R. Morabito, *Cavicchioli, Giovanni in Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1979, vol. XXIII, pp. 92-93; *Cavicchioli, Giovanni*, in *Dizionario enciclopedico della letteratura italiana*, a cura di G. Petronio, VI, Bari-Roma, 1970, p. 10; *Giovanni Cavicchioli*, a cura di U. Casari, Mirandola, Edizioni Phoenix, 1964.

²³ D. Rizzi, *Olga Signorelli nella storia culturale italiana*, cit. p. 88.

2. Giovanni Cavicchioli e la Russia: intersezioni

“noi sedentari ci piglia una gran nostalgia per queste vite simbolo, per questa unità d’opera e di vita”.²⁴

Giornalista, scrittore, poeta, pittore, critico d’arte,²⁵ musicista, Cavicchioli (1894-1964) appartiene a quella cultura modenese ‘aperta’ che genera Arturo Loria,²⁶ Antonio Delfini,²⁷ Angelo Fortunato Formigini,²⁸ Ugo Guandalini.²⁹ Una cultura che, in quegli anni, anche sulla scorta del numero del “Convegno” dedicato al poeta e della pubblicazione in Italia della *Corrispondenza da un angolo all’altro*, manifesta interesse per il poeta russo.³⁰

²⁴ G. Cavicchioli, *Intervista a Pirandello*, “San Remo: Arte Sport Turismo”, 5 novembre 1933.

²⁵ Cavicchioli espose in più occasioni le sue opere, una personale si tenne dal 2 al 5 maggio 1948 presso il Caffè Nazionale di Modena (cf. il catalogo: *Mostra personale di Giovanni Cavicchioli*: Modena, Caffè Nazionale, 1948). Uno dei temi prediletti della sua critica d’arte è l’amico De Pisis, cui dedica nel 1942 una monografia (*Filippo De Pisis*, Firenze, Vallecchi, 1942) e numerosi altri scritti (cf. U. Casari, *Giovanni Cavicchioli*, cit., p. 7). Lo stesso pittore scriverà sull’attività di Cavicchioli (“Romagna” 1924, XV, pp. 463-467).

²⁶ Arturo Loria, (Carpi 1902 - Firenze 1957), scrittore. Studia all’Università di Pisa e collabora con “Solaria”. Tra i testi più noti *Il cieco e la Bellona* (1928), *Fannias Ventosca* (1929), *La scuola di ballo* (1932), *Settanta favole* (1957), *Il compagno dormente*, pubblicato nel 1960, il testo teatrale *Endymione* (1947) e la raccolta poetica *Il bestiario* (1959).

²⁷ Antonio Delfini (Modena, 1907-1963), scrittore, poeta e giornalista. Alla fine del 1920 si lega all’avanguardia giovanile fascista, quindi al partito nazionale fascista, da cui tuttavia in seguito si distacca. I suoi esordi sono legati in particolare all’incoraggiamento di P. Zanfognini ed U. Guanda. Uno spaccato dell’ambiente culturale dell’epoca si ricava da “Mutina”, rivista mensile dei sindacati intellettuali della provincia di Modena. Il periodico documentava la vita culturale del tempo, ospitando sia scritti di propaganda che discussioni “anticonformiste”, vi collaborano sia Delfini che Cavicchioli, ma anche U. Guanda e P. Zanfognini. Per uno studio della rivista come strumento per ricostruire il quadro della situazione culturale locale cf. G. Zacchè, *Intellettuali e cultura negli anni del fascismo: il caso della rivista «Mutina»*, in *Regime fascista e società modenese. Aspetti e problemi del fascismo locale (1922-1939)*, a cura di Lorenzo Bertucelli e Stefano Magagnoli, Modena, Mucchi Editore, 1995, pp. 554-561.

²⁸ Angelo Fortunato Formigini (Modena 1878-1938), editore, fondatore dell’omonima casa editrice, sulla sua attività cf. *Angelo Fortunato Formigini un editore del Novecento*, a cura di Luigi Balsamo e Renzo Cremante, Bologna, Società Editrice il Mulino, 1981.

²⁹ Ugo Guanda (Ugo Guandalini, Modena 1905 - Parma 1971). Cavicchioli collabora a più riprese con l’editore: nel 1935 pubblica *Avventure del pagliaccio*, nel 1940 *Parole fugitive*, dal 1951 al 1958 coordina la “Biblioteca di cultura musicale” della casa editrice.

³⁰ Proprio nel 1934, sempre per tramite di Olga Signorelli, a due anni dalla fondazione della celebre casa editrice, Ugo Guanda contatta Ivanov: “Modena 3 settembre 1934, Corso Canal Grande, 21. Prot. 121 d/g Illustre Ivanov, vorrei conoscerLa personalmente e quindi

L'esordio poetico di Cavicchioli risale al 1913, con la raccolta di liriche *Palazzi incantati*, finanziata a proprie spese. Aveva diciannove anni e pubblica una silloge tramata di fiori mistici, glorie di luci, gigli singhiozzanti: "Fratelli poeti, / che i canti forgiate / su incudini d'adamante / fisando le stelle (...) / a voi salute!".³¹ Un libro "fradicio di dannunzismi, simbolismi, ermetismi e futurismi" avrebbe ricordato in seguito, con ironia, nell'intervista ad Alfredo Panzini:

Stavo appena lasciando l'età minore, e come accade, avevo già pubblicato un libro di versi (...) Uscivo dal tifo dannunziano, e mi sembrava, per quanto ne capivo, che questo scrittore avrebbe saputo somministrarmi l'adatto ricostituente. Povero ragazzo, e gli portavo un libro fradicio di dannunzismi, simbolismi, ermetismi e futurismi: allora il recipe era questo.³²

La raccolta suscita reazioni positive,³³ la popolarità giunge tuttavia qualche anno dopo in ambito teatrale. Lo scrittore s'impone alla critica con due tragedie di soggetto storico, *Romolo* e *Lucrezia*.³⁴ Come ricorda A. Spaini, "negli anni del terremoto filosofico, dove nessuna certezza poteva sopravvivere, nel cataclisma della relatività (uno, nessuno e centomila) le sue tragedie si muovevano nel grande paradigma delle certezze assolute".³⁵ *Romolo*, il cui volume esce corredato dei disegni di G. de Chirico, in calce recava una dedica a Benito Mussolini. Questi, a sua volta, aveva rivolto pa-

vorrei che Lei mi dicesse in quale giorno posso venirLa a trovare a Pavia. Credo che Ella potrebbe darmi delle indicazioni utili per l'orientamento spirituale che sto cercando da anni. Le deve aver scritto da San Remo la Signora Olga Resnevič, accennandoLa al mio desiderio di farLe una visita ed anche di avere nella collezione "Problemi d'oggi" che dirigo, presso la mia casa editrice, un Suo saggio, magari quel medesimo, interessantissimo, pubblicato su un fascicolo di "Convegno", quando fosse debitamente completato. Le mando intanto alcuni volumi fra quelli usciti nella collezione "Problemi d'oggi" insieme a due opere mie. Attendo che Ella mi scriva, lieto se vorrà fissarmi un appuntamento nel giorno che Le farà comodo. Con profondo ossequio, U. Guanda (RAI. Corrispondenti italiani, fald. 3, fasc. 68. Guanda. Lettera redatta su carta intestata: Ugo Guanda Editore. CC. Postale 8-3876. Dell'Ufficio Conti di Bologna). Guanda seguirà a proporgli collaborazioni anche in seguito (cf. lettere del 29 luglio e del 24 agosto 1941 in cui suggerisce allo scrittore di "svincolarsi" dagli accordi con E. Lo Gatto per quanto riguarda la pubblicazione di *Dostoevskij*, RAI, ivi).

³¹ G. Cavicchioli, *Palazzi incantati*, Mirandola, 1913, p. 15.

³² G. Cavicchioli, *Alfredo Panzini*, in U. Casari, *Giovanni Cavicchioli*, cit., p. 65.

³³ "Palazzi [...] spesso veramente incantati, con vetrate – talune – di fantasmagoria proprio riuscita", commenta Lionello Fiumi ("La Diana" II, 1916, n. 11/12, p. 216).

³⁴ G. Cavicchioli, *Romolo. Tragedia latina*, disegni di G. de Chirico, Bologna, Cappelli, 1923; elaborata nel 1921, *Lucrezia. Tragedia in tre atti* viene pubblicata nel 1926 (Carpi, Bottega d'Arte, 1926).

³⁵ A. Spaini, *Ricordo di Giovanni Cavicchioli*, "Il gazzettino", 12 gennaio 1965.

role d'incoraggiamento all'autore in una lettera del 7 marzo 1923, poi utilizzata sulla locandina della messinscena:

Caro Cavicchioli, non so perché, ma in questi giorni, avvicinandosi il 21 aprile, ho pensato che la vostra tragedia, che io ho letto che ricordo e che mi piace, potrebbe essere rappresentata in uno dei più grandi teatri di Roma ed avrebbe successo. Adesso mi spiego perché ho pensato a voi. Ho letto due atti della vostra tragedia sulla "Rivista d'Italia" e volevo scrivervi. Mi pare che questa lettera vi possa servire magnificamente d'introduzione per fare rappresentare la vostra tragedia. Io vi prometto che vi assisterò. Saluti cordiali. Mussolini.³⁶

Se *Romolo* vale a Cavicchioli l'approvazione di Mussolini, *Lucrezia* lo introduce nei cenacoli letterari più ambiti. È Orio Vergani a 'proteggere' la tragedia e a tentare tutte le vie per arrivare alla rappresentazione. Nel 1924 indirizza l'autore da Pirandello:

Devo dire, non m'interessava molto, da principio, il teatro di Pirandello, con quei personaggi squallidi, che discutono all'infinito su problemi che potrebbero meglio essere proposti in sede filosofica che davanti a un pubblico indifferente, ostile, ignaro. Per dire che non avrei mai cercato Pirandello, se non fosse stato Vergani a indirizzarmi a lui per portargli la mia *Lucrezia* (...) Mi rivedo, in una gelida e radiosa mattina di gennaio romano, nello studio di Pirandello, uno stanzone disadorno, con mobili tipo Savonarola, una libreria zeppa di libri sdruciti. Seduto vicino a lui, che mi ascolta leggere il mio lavoro. Dapprima temevo per l'esito della lettura, poi ho cominciato a notare i segni della sua partecipazione. Egli mi fissava, mi covava con quei suoi tremendi e splendidi occhi. (...).³⁷

Pirandello, infervorato dalla lettura, raccomanda il lavoro ad una "nota attrice", accompagnandolo con parole di vivo apprezzamento:

Egli Le porta la sua *Lucrezia*, di cui Ella forse avrà sentito parlare. È, a mio giudizio, questa tragedia, una delle più belle e forti cose che siano state scritte in questi ultimi anni. Sono sicuro che a Lei piacerà, non solo per la visione nuova e la nuova interpretazione della figura tragica di *Lucrezia*, ma anche per il sapore dello stile, che fa di questa tragedia un'opera veramente mirabile.³⁸

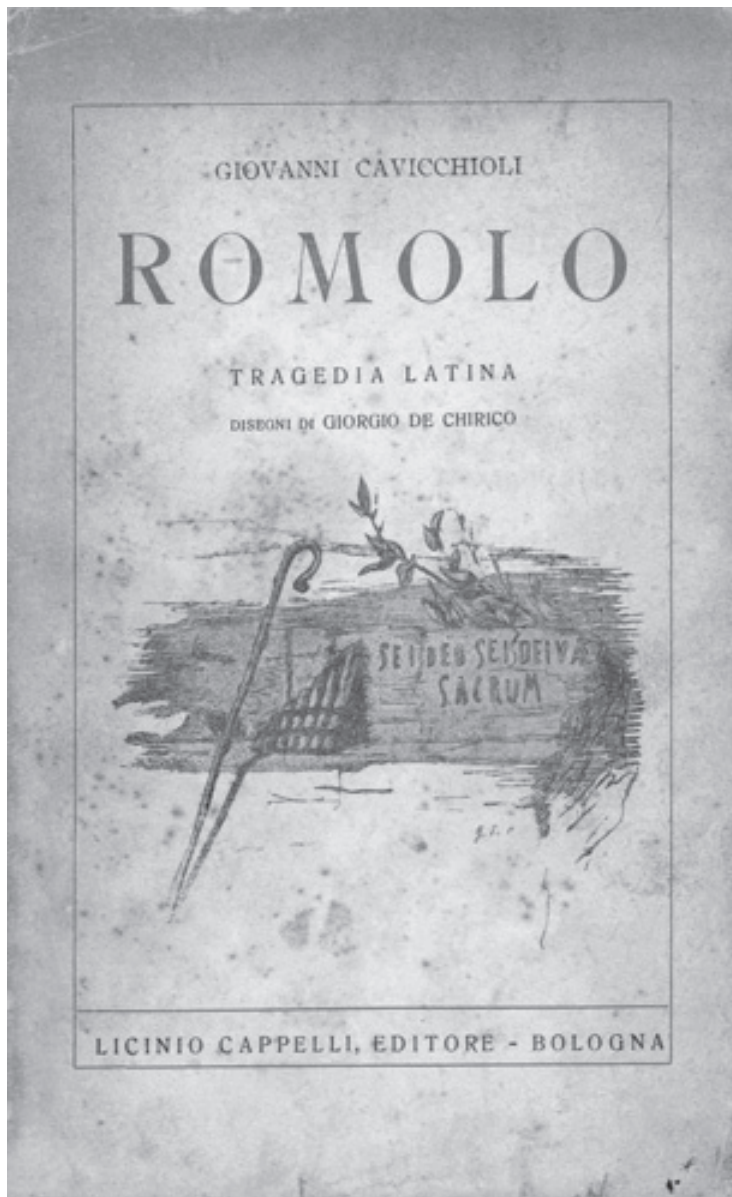
Il 6 ottobre del 1924 Cavicchioli è tra i firmatari dell'atto notarile con cui si costituisce il Teatro dei Dodici,³⁹ in quello stesso anno Pirandello propone a Valentina Chodasevič, ospite di Gor'kij a Sorrento, di collaborare per

³⁶ La tragedia viene messa in scena dalla compagnia Tamberlani nel 1932 a Varese e nel 1933 a Sanremo, a Roma nel 1934.

³⁷ G. Cavicchioli, *Luigi Pirandello*, in *Giovanni Cavicchioli*, cit., p. 69.

³⁸ *Ivi*.

³⁹ In realtà 'Teatro degli undici', dal momento che all'ultimo vi fu una defezione, cf. *Interviste a Pirandello: parole da dire, uomo, ad altri uomini*, a cura di Ivan Pupo, prefazione di Nino Borsellino, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, p. 285.



Copertina di *Romolo* di G. Cavicchioli, disegni di G. de Chirico

l'allestimento della tragedia di Cavicchioli *Lucrezia*.⁴⁰ Si tratta di uno dei primi contatti dello scrittore con l'emigrazione russa in Italia. L'artista così ricorda l'evento:

После отъезда мужа я вернулась в Сорренто. Владя и Берберова уезжают в Париж – “устраиваться”. Вскоре получаю письмо от Муратова. Сообщает, что римский театр Пиранделло предлагает мне быть художником трагедии “Лукреция” (Этрусская), написанной в стихах молодым поэтом Кавиккиоли. Ну как не соблазниться? Жаль, что пьеса не самого Пиранделло. [...]

Пришел Павел Павлович. По дороге в театр разговариваем. Оказывается, театр Пиранделло – самый прогрессивный в Италии.

E tratta con Cavicchioli:

Кавиккиоли – молодой, смущающийся, невзрачный, потертый. Глаза суровые. Зубы стиснуты – на всякий случай. Заранее злится, готовый обороняться. Он читает пьесу. Трагедия “закручена” по-шекспировски. Мне понравилось, я этрусками давно интересуюсь.

La collaborazione non si concretizzerà:

Спектакль “Лукреция” отменен.

Не так еще поздно, бегу в театр. Там идет спектакль. У пропускного турникета стоит наглый администратор. Говорю, что пришла выяснить, в чем дело.

– Я не в курсе этих дел.

– Синьор Пиранделло в театре?

– Нет, он не в театре...

А я вижу, как Пиранделло проходит по коридору. Бегу за ним. Он, очевидно, заметив меня, быстро скрывается в мужскую уборную... (Великий мэтр загнан в уборную. Ситуация вполне театральная, буффонная и даже фарсовая!)

Мне делается смешно, а зубы стучат, как в припадке малярии. Опрометью выбегаю из театра Пиранделло на свежий воздух.

Очень смущенный, под страшным секретом Муратов сообщил, что все произошло, вероятно, из-за того, что у меня советский паспорт. Узнали об этом с опозданием. А театр Пиранделло финансируется, по распоряжению самого Муссолини, фашистской партией.⁴¹

In questi anni Cavicchioli frequenta le Grotte di via degli Avignonesi, conosce Gabriellino D'Annunzio, Giovanni Comisso. Il suo punto di riferimento è però Filippo De Pisis, conosciuto nel 1914, a cui è legato d'una intima amicizia⁴² e che probabilmente funge da tramite con quella che può essere considerata la sua chiave d'accesso prioritaria al mondo russo, Olga

⁴⁰ Valentina Michajlovna Chodasevič (Mosca 1894-1970), pittrice e scenografa. Sul suo soggiorno in Italia cf. www.russinitalia.it.

⁴¹ V. Chodasevič, *Portrety slovami: očerki*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1987, p. 192. La tragedia verrà messa in scena nel 1925 dalla compagnia di Gualtiero Tumiati e Letizia Celli.

⁴² A lui dedicherà il lavoro *Filippo De Pisis*, Firenze, Vallecchi, 1942.

Signorelli. Si tratta, come nota D. Rizzi, dell'avvio di un dialogo tra "due anime pervase da un'alta e a tratti parossistica tensione intellettuale e spirituale".⁴³ Un dialogo che si protrae per circa quarant'anni ed è testimoniato da un copioso carteggio.⁴⁴

Nella seconda metà degli anni Venti Cavicchioli si trasferisce in modo più o meno stabile a Sanremo. Qui si respira Russia ovunque, nell'architettura, nella vita quotidiana (dal fornaio alla farmacia Gitomirski, ai dépliant pubblicitari in cirillico), nelle strade animate da artisti e scrittori, e, soprattutto, nella intensa frequentazione di Olga Signorelli che trascorre lunghi periodi nella cosmopolita cittadina ligure.⁴⁵

L'effervescente vita culturale s'incentra sugli eventi organizzati dal Casinò di Sanremo, frequentato da una numerosissima schiera di nomi insigni tra cui Paul Valéry, Francesco Malipiero, Tat'jana Pavlova. Di indole modesta, schiva, Cavicchioli era mosso da una concezione della cultura come profonda aspirazione alla verità, ricerca avulsa dalle luci della ribalta. Niente di più lontano rispetto alla retorica del 'poeta vate' e di 'regime' a cui tanto agognava in quegli anni proprio l'organizzatore dei famosi Lunedì letterari, Francesco Pastonchi. A lui, forse, ammiccano le pagine pungenti di Cavicchioli dedicate all'immagine del "poeta celebre" e "alla moda" che si affaccia dalla scalea lussuosa del Casinò:

ha visto un celebre poeta, celebre forse più per le sue eleganze che per i suoi versi, fotografato sulla scalinata di un Casinò; indossa un cappottone non già abbottonato, ma così, una parte del davanti sovrapposta all'altra, e le braccia incrociate sopra. Quell'incrociare è tanto espressivo: sembra che il poeta abbracci se stesso, solo e unico rifugio contro le onde del mondo crudele che vengono a rompersi, a infrangersi alla scalinata del Casinò; sembra vagamente abbozzare un gesto mistico, come per dire che lui conosce ormai tutte le strade, sa quale deve prendere [...] certo fra poco, quando scenderà la scalea "lussuosa" del Casinò, sembra voglia far capire che dove gli altri abbottonano, cioè compiono per gli usi e i costumi della vita operazioni complicate e noiose, lui invece, col suo coraggio, la sua iniziativa, il suo spirito di semplificazione, la sua concezione lirica della vita, dà l'esempio per nuovi modi e nuove

⁴³ D. Rizzi, *Olga Signorelli nella storia culturale italiana*, cit., p. 85.

⁴⁴ Ricostruisce la natura e l'evoluzione del rapporto anche sulla base del carteggio D. Rizzi in *Olga Signorelli nella storia culturale italiana*, cit. pp. 83-91.

⁴⁵ Sulla comunità russa ligure cf.: A. Tamborra, *Esuli russi in Italia dal 1905 al 1917. Riviera ligure, Capri, Messina, Soveria Mannelli, Rubbettino*, 2002 (2 ed.); P. Cazzola, *I russi a San Remo tra Ottocento e Novecento*, San Remo, 1990 e la nuova edizione curata in collaborazione con M. Moretti, *I Russi a Sanremo tra ottocento e novecento*, a cura di Paola Forneris (traduzione russa di Elena Filatova, San Remo 2005). Sugli artisti residenti a San Remo: F. Ragazzi, *Artisti russi a Genova e nelle Riviere fra Ottocento e Novecento. Passaggi e presenze in Liguria*, in *Kandinsky Vrubel' Jawlensky e gli artisti russi a Genova e nelle Riviere. Passaggio in Liguria*, Milano 2001.

mode, uno più singolare originale dell'altro, non abbottona ma incrocia solamente i lembi davanti a sé.⁴⁶

La vita di Cavicchioli, così come la sua produzione letteraria, animate, al contrario, da una vocazione profondamente antiretorica, antidannunziana, sono ben sintetizzate dall'amico Leone Minassian:⁴⁷ "Una prosa ricca di aggettivi precisi e insostituibili e perciò scarna", "poesia concettosa, pensiero limpido, ironia carica di bonarietà e compatimento per le miserie e debolezze umane (...) accanto ad una visione realistica, scanzonata della vita, conviveva in lui una pronunciata aspirazione mistica, l'antitesi veniva sciolta e ricomposta dalla sua vena lirica e dalla sua capacità di trasfigurazione artistica".⁴⁸

Gli anni sanremesi rappresentano, in questo senso, un momento particolare anche nell'evoluzione dello scrittore. Si inizia a configurare qui l'immagine del Cavicchioli 'passero solitario', che si svilupperà a pieno negli anni a seguire. Da un punto di vista letterario, lontano per lunghi periodi da Mirandola, egli intraprende una nuova via, tramata di memorie e di ricordi della terra natia, che vede nella raccolta *Le nozze di Figaro* il punto di riferimento fondamentale⁴⁹ e che si distacca recisamente dal passato.⁵⁰ Cambiano le modalità stilistiche e la Russia sembra insinuarsi talora molto concretamente nel tessuto narrativo. Direttamente dal cappotto gogoliano sembrerebbe uscito il racconto *Il cappotto*, non solo per via del titolo, ma per le modalità espressive:

⁴⁶ G. Cavicchioli, *Il cappotto*, in G. Cavicchioli, *Il vecchio maestro. Racconti*, introduzione di Leone Minassian, Mirandola, a cura della Cassa di Risparmio di Mirandola, 1964, p. 68-69.

⁴⁷ Leone Minassian (1905-1978), pittore di origine armena.

⁴⁸ G. Cavicchioli, *Il vecchio maestro. Racconti*, cit., p. 6.

⁴⁹ "Un volume denso, costruito come certe case antiche: con stanze ampie, balconi sull'orto, ripostigli per i giocattoli dei ragazzi, e solai dove molte generazioni hanno depositato le loro caratteristiche suppellettili o curiose cianfrusaglie", lo definì un anonimo recensore dalle pagine de "L'Orto" (Anonimo, "L'Orto", II, 1932, n. 5, p. 27). Si tratta di un percorso nella memoria che proseguirà sino all'uscita del romanzo *Bambino senza madre* (Roma, Tumminelli, 1943), della cui gestazione Ivanov è in parte testimone (cf. la lettera di Cavicchioli ad Ivanov del 12 gennaio 1937). Il testo riscosse ampio successo di critica e fu recensito, tra gli altri da Elio Vittorini ("Pegaso", IV, 1932, n. 8, p. 251) e Silvio Guarnieri ("Solaria", VII, 1932, n. 11, p. 59).

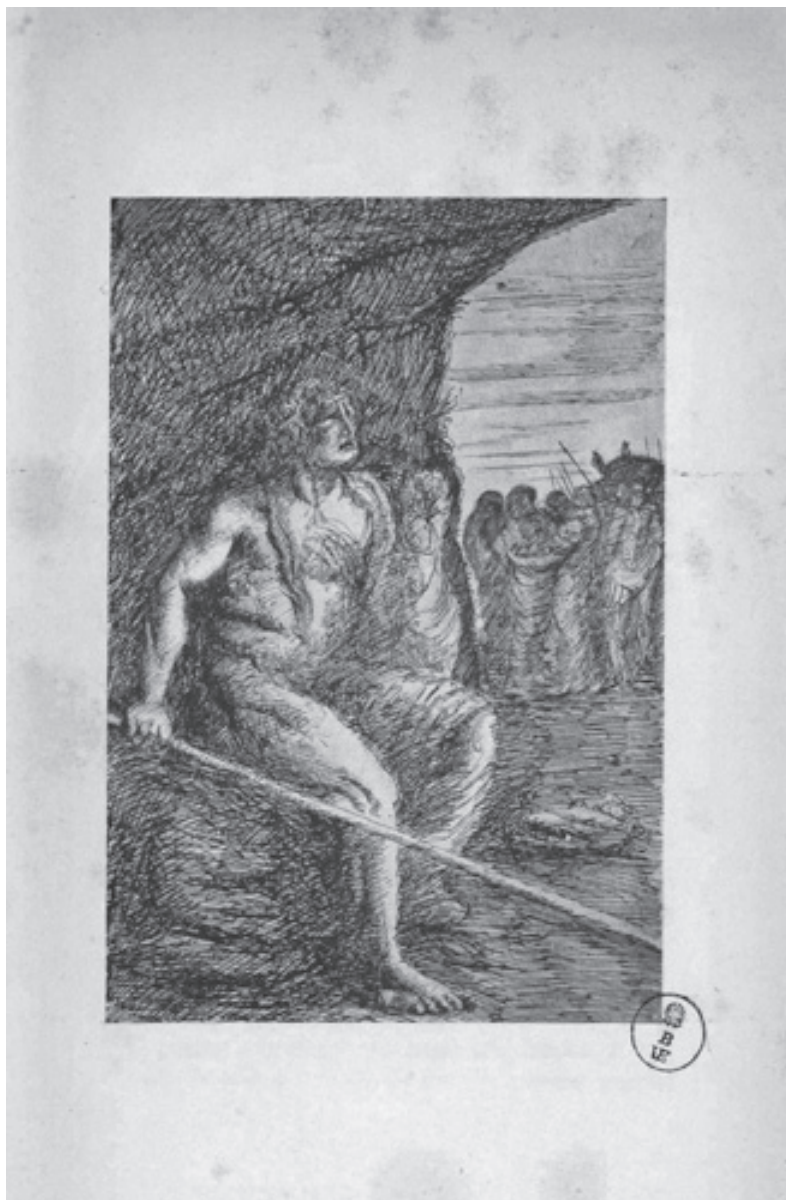
⁵⁰ Nel fare dono dei volumi a Ivanov, nel 1933, Cavicchioli confessa al poeta: "Ma non hanno nulla a che fare direttamente col travaglio interiore che vuole compirsi segretamente e venire alla luce formato, come il bambino di nove mesi. Saranno solo occasione, per Lei, di sentire come sento (o meglio come sentivo) immediatamente la vita". Lettera di Cavicchioli ad Ivanov del 29 aprile 1933 (RAI. Corrispondenti italiani, fald. 2, fasc. 34. Cavicchioli).



Disegno di Giorgio de Chirico per la tragedia di G. Cavicchioli *Romolo*



Disegno di Giorgio de Chirico per la tragedia di G. Cavicchioli *Romolo*



Disegno di Giorgio de Chirico per la tragedia di G. Cavicchioli *Romolo*

Questa è la vecchia storia di un cappotto. Vecchia, perché la dobbiamo far risalire a quel tempo assai importante, almeno per questa nostra storia, o racconto che sia, in cui si cominciò ad acquistare vestiti già fatti invece di farseli fare. È solo da ieri, ancora funzionano i sarti che non lavorano in serie, sembra ieri, ma i tempi corrono. Perciò possiamo dire vecchia storia. Ma non solo è vecchia ormai la storia, era vecchio il cappotto che si voleva sostituire con quello nuovo.⁵¹

Autore di due volumi di favole,⁵² nel 1954 Cavicchioli dedica a quelle di Afanas'ev un interessante recensione-articolo,⁵³ che testimonia l'interesse e l'influsso della tradizione russa sulla sua opera. A questo versante della sua produzione si lega un altro incontro, questa volta epistolare, con l'emigrazione russa, quello con B. Zajcev, che lo ricorderà con parole lusinghiere:

13 ноября 1964. Одинокие всегда привлекали. Потому, наверно, близки особенно были Данте, Флобер, Тютчев. Однажды, не так давно, пришла из Италии книжечка-сборник поэтически-философских "басен". Автор мне неизвестен был Джованни Кавиккиоли. Удивила и книжечка – очень умная и тонкая, и письмо. В нем указывал поэт, что перед каждой Пасхой прочитывает несколько страниц из "Афона" моего (по-итальянски, конечно). Представить себе «современного» писателя, интересующегося Афоном! Вот, однако, нашелся. Живет около Модены (северн. Италия, в городке Мирандола, откуда родом был знаменитый гуманист XV века Пико делла Мирандола). Пишет стихи (любит четверостишия, quartine), дальним, одиноким Афоном под Пасху питается... Я ему, конечно, ответил, поблагодарил. А время шло себе и шло. Наступил наш, 64-й год. И вот на днях получил я из Турина книжечку вроде альбомчика. "Passero solitario" – "Одинокий дрозд". Это собрание ненапечатанных еще четверостиший Кавиккиоли. В первом же из них говорится о том, как схожи судьбы их, человека и одинокого дрозда, и в конце-то концов оба – "дети одного и того же Бога". В книжечке карточка, там брат его предлагает стихи эти в память Джованни Кавиккиоли (13 янв. 1964). Я не сразу сообразил. Но потом письмо из Рима, уже от русской литературной дамы, давней моей доброй знакомой. Оказывается, Кавиккиоли уже скончался именно 13 января 64 г. "Один из лучших поэтов-писателей Италии, – пишет г-жа Синьорелли, – его творчество прошло почти бесследно среди шумной жизни наших дней. Человек в высшей степени деликатный, он не делал ни шагу, чтобы привлечь внимание на себя. Вячеслав Иванов очень любил и ценил его". Мне проф. Ло Гатто тоже хорошо о нем отзывался. Но вот что поделаешь: "одиноким дроздом".⁵⁴

⁵¹ G. Cavicchioli, *Il Cappotto*, cit., pp. 63-91.

⁵² G. Cavicchioli, *Favole*, Carpi, Ed. del Castello, 1951; G. Cavicchioli, *Nuove Favole*, Padova, Amicucci, 1960.

⁵³ G. Cavicchioli, *Fiabe russe*, "Il resto del Carlino", mercoledì 16 giugno 1954, p. 3, articolo dedicato all'uscita delle *Antiche fiabe russe* di Afanas'ev, edito per Einaudi nel 1953, nella trad. di Gigliola Venturi e con la prefazione di Franco Venturi.

⁵⁴ B. K. Zajcev, *Polnoe sobranie sočinenij*, t. 9 (dop.), Dni. *Memuarnye očerki. Stat'i. Zametki. Recenzii*, M., Russkaja kniga, 2000, pp. 402-403.

L'evoluzione letteraria si affianca all'intensa ricerca spirituale. Cavicchioli esprime il desiderio di incontrare Berdjaev a Parigi ed Olga Signorelli si prodiga per combinare l'incontro, scrivendo sia a Berdjaev che a E. D. Šor. Questi raccomanda con parole affettuose Cavicchioli, come amico, scrittore di talento, poeta, un uomo "с глубокими и мучительными духовными запросами и в то же время очень милого и обязательного ходатая по делам итальянского издания Ваших книг". È a Cavicchioli che si riferisce presumibilmente Berdjaev nella lettera dell'8 agosto 1935:

Многоуважаемая Ольга Николаевна <так!>

Был бы очень рад видеть у себя итальянского посетителя, но к сожалению меня не будет в конце Августа и начале Сентября. После 20 Августа я уезжаю <Ирз> и буду отсутствовать до 20 Сентября.⁵⁵

Non si sono ad oggi conservate tracce del loro incontro, tuttavia Cavicchioli tornerà alle concezioni del filosofo russo nella sua intervista ad Ivanov, criticandone la tendenza a frantumare piuttosto che a "unire":

Ma fra Berdjaev, che inasprisce il solco della ferita che separa oriente da occidente, accusando il papacesarismo occidentale; e Ivanov, che cerca la chiave di volta dell'edificio europeo dove ancora una tradizione resiste ai secoli, a noi sembra che chi offre più realistico e fattivo apporto alla pace religiosa, presupposto, se non sbagliamo, di quella civile, sia proprio Ivanov. Resta però un fatto che l'intransigenza, in questo campo, dà ben cattivo esempio della pace che si va predicando e cercando.⁵⁶

È questa visione della cultura universale a destare nel Cavicchioli un forte interesse per la figura di Pico della Mirandola, "Fenice degli ingegni". A lui Cavicchioli dedica pagine appassionate, lo affascina "lo sbarbatello non ancora ventiquattrenne che mirava a sistemare a modo suo le cose umane e divine":

Nel ritratto del Pico, adesso, vedo solamente un uomo che guarda con la tranquilla confidenza di chi sa che guardando si vede. A lui la vita doveva sembrare chiara come un pensiero di Aristotele o di Platone, anzi più chiara ancora, se voleva conciliare appunto nella vita ciò che nei libri sembra inconciliabile. Infatti, egli pensò che bastasse convocare in Roma i maggiori sapienti del mondo per farli accordare, potendosi con agio dar botta e risposta, sui punti di vitale interesse per il ristabilimento della verità e della pace fra i cristiani.⁵⁷

⁵⁵ La corrispondenza russa di Ol'ga Resnevič Signorelli, conservata alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia, è in corso di stampa in uno dei prossimi volumi dell'Archivio russo-italiano.

⁵⁶ G. Cavicchioli, *Venceslao Ivanov 1866-1949*, cit., p. 74.

⁵⁷ G. Cavicchioli, *La culla della Fenice*, 1463-1963 (s.i.), stampa 1963 (Mirandola : Tip. Campanini-Malagoli), p. 7-8.

In quegli stessi anni un altro emigrato russo in Italia, Evgenij Anan'in,⁵⁸ dava alle stampe un libro dedicato a Pico della Mirandola: *Pico della Mirandola. Sincretismo religioso-filosofico* (Bari 1937).⁵⁹ Le critiche mosse da Cavicchioli alla sua monografia possono ben evidenziare l'approccio dello scrittore al grande umanista e precisare ancor più la sua concezione di "cultura universale" che si rivela essere il vero terreno di comunione con Ivanov.⁶⁰ Se Cavicchioli ritiene, infatti, il testo di Anan'in tra le pubblicazioni recenti più significative ("chiara, sensata", "ineccepibile e utilissima"), lo sottopone ad una severa critica per l'impostazione sincretica che non tiene conto dell'unità di Pico: "Se sincretismo è giustapposizione, rabberciamento di varie correnti e scuole, che poi finisce col compromettere e rendere vano il loro significato storico, noi non possiamo accettare questa nuova incasellazione di Pico. Egli ha una visione d'insieme sul mondo, e per esprimerla e tradurla in linguaggio, deve collegare le sparse membra della coltura universale."⁶¹

È comprensibile come a questo Cavicchioli, tormentato da un profondo sentimento di solitudine, alla ricerca di compagni di viaggio, la visione ivanoviana di un patrimonio del mondo che vive nella cultura e resiste come ferma immagine dell'eternità risultino particolarmente 'appetibili'. Perciò all'indomani dell'intervento al Casinò di San Remo si rivolge al poeta:

Solitudine dintorno. Si vorrebbe cercare, senza pregiudizio alcuno, la verità, e gli uomini non vi ascoltano, ma ascoltano solo la voce di quella che a loro pare la verità. Sono certo che Lei mi ascolterà per l'amore della verità, non per la difesa della Sua verità.⁶²

⁵⁸ Evgenij Arkad'evič Anan'in (1888-1965), studioso del Medioevo, socialdemocratico (cf. l'articolo di S. Garzonio, *Evgenij Anan'in – russkij revoljucioner i issledovatel' ital'janskij kul'tury*, in *Stat'i po russkoj poezii i kul'ture XX veka*, Moskva, Vodolej Publishers, 2006, pp. 238-245). Cavicchioli lo conobbe a casa di Ivanov, come ricorda egli stesso nel suo "profilo": "Altri ospiti di riguardo sono spesso presenti. [...] È passato da poco Martin Buber nel suo viaggio verso la Palestina; qui spesso era Merezkovski, qui ho conosciuto Anagnine, il russo che ha pubblicato in italiano un importante libro su Giovanni Pico".

⁵⁹ Nella biblioteca romana di V. Ivanov si conserva una copia con dedica: "Дорогому и глубокоуважаемому Вячеславу Ивановичу Иванову Автор Roma 11-III-37". In allegato è un estratto con un articolo di Anan'in: *Ancora a proposito di G. Pico della Mirandola. Replica al Prof. G. Satta*, estratto dalla "Nuova Rivista Storica", 3/XXIII [1939]. Sulla ricezione di Pico della Mirandola in Ivanov cf. il saggio di V. Papernyj, "Ty esi" – č'e slovo? Kto glagolet..." (*Ivanov i Piko della Mirandola*), in *Na rubeže dvuch stoletij: Sbornik v čest' 60-letija A. V. Lavrova*, Moskva, NLO, 2009, pp. 522-529.

⁶⁰ G. Cavicchioli, *Venceslao Ivanov 1866-1949*, cit., p. 81.

⁶¹ G. Cavicchioli, *La fenice degli ingegni*, "Il popolo d'Italia", 2 agosto 1938, p. 3.

⁶² Lettera di Cavicchioli ad Ivanov del 29 aprile 1933, RAI. Corrispondenti italiani, fald. 2, fasc. 32. Cavicchioli. L'incontro avviene non prima del 1932, a Roma, ma si stringe all'in-

Il carteggio conservato in RAI, pur esiguo, conferma l'attenzione che Ivanov tributò allo scrittore di Mirandola: lesse i suoi lavori in fieri, li commentò e corresse, concesse l'intervista, forse il lascito più prezioso del loro rapporto,⁶³ e mai chiuse al "cercatore di verità di Mirandola" la porta del suo "sconcertante sapere", neppure nei difficili anni della guerra:

Tornato in Italia alla fine del '24, Ivanov visse a Roma, che ormai aveva eletto a patria del suo spirito. La sua frugale mensa – anche negli anni duri della guerra – era prodigata all'ospite, come la esperienza del suo sconcertante sapere, a confermare che la vera regalità consiste nella poesia alimentata dalla generosità del cuore.⁶⁴

3. Il ritratto del poeta

In *Rimskij dnevnik 1944 goda* Ivanov dedica a Cavicchioli alcuni versi di ringraziamento per un dono ricevuto, una poesia datata 22 giugno: Mirandola, città natale di Giovanni Cavicchioli, è ancora in mano ai tedeschi, i tempi di Goti e Vandali son tornati:

Поэту Джованни Кавикиоли
Аль и впрямь вернулись лета
Аларика, Гензерика
Коль подарок от поэта
Из Мирандолы (прославлен
Тихий город славой Пика)
В день десятый нам доставлен
Пешей странницею, мимо
Проскользнувшей невредимо
Через готский стан, чья сила
Силой ангельской гонима
(Так от Льва бежал Аттила)
Прочь от стен священных Рима.⁶⁵

La guerra sembra costituire in quegli anni il sottotesto della comunicazione tra i due poeti: sono gli eventi bellici a ispirare a Cavicchioli l'idea di intervistare Ivanov su temi legati al rapporto tra la Russia e l'Europa.⁶⁶

domani della conferenza: "L'ho conosciuto anni fa a Roma. Abitava una piccola, modesta pensione al Corso" (G. Cavicchioli, *Venceslao Ivanov 1866-1949*, "L'albero" V, 1952, nn. 13-16, p. 77, riportato in Appendice).

⁶³ Se, infatti, Ivanov nel corso del suo soggiorno in Italia ebbe modo di rilasciare numerose interviste, quella a Cavicchioli risulta particolarmente preziosa proprio perché egli stesso la lesse in corso d'opera e, in qualche misura, la approvò.

⁶⁴ O. Signorelli, *Ricordo di Venceslao Ivanov*, "Il giornale della sera", 6 agosto 1949, p. 3.

⁶⁵ V. Ivanov, *Sobranie sočinenij...*, cit., p. 615.



Ritratto di Giovanni Cavicchioli negli anni '60

Il conflitto è continua fonte di ispirazione per Cavicchioli. Fra l'ottobre e il novembre del 1944, nelle solitarie notti di guerra, scrive *Cantata* (per soli e coro):

Un uomo, di notte, nella solitudine di una casa sul mare, è portato a un esame di coscienza che poi risolve fatalmente non proprio in una catarsi di carattere religioso quanto nel proponimento di dedicarsi alla sua arte con più ferma fede, e la fedeltà che questa fede comporta: poiché quell'uomo è un artista, è un poeta, e l'arte è il suo rifugio".⁶⁷

Il tema della guerra e dell'arte-rifugio ricompare in una suggestiva intervista rilasciata a Cavicchioli da un altro esponente di spicco della cultura russa, Dmitrij Merežkovskij. È lo stesso Ivanov a presentare lo scrittore a Cavicchioli, l'intervista esce nel 1938 con il titolo *Merežkovski parla di Dante*:

⁶⁶ L' "intervista-profilo" *Venceslao Ivanov 1866-1949* verrà pubblicata nel 1952 sulla rivista "L'albero": «Potrebbe sembrare pretenzioso e perfino imprudente chiamare "ritratto" questo scritto, che sarà meglio considerare come un semplice profilo. Ma profilo va inteso, pur nella sua schematica linearità, come qualcosa di completo e sufficiente in se stesso, e qui di completo non c'è nulla, se non forse la larghezza del quadro e della superficie da riempire [...]», G. Cavicchioli, *Venceslao Ivanov 1866-1949*, "L'albero" V, 1952, nn. 13-16, p. 71.

⁶⁷ G. Cavicchioli, *Cantata*, Carpi, Ed. del Castello, 1952, p. 39.

Ho creduto, passando da Parigi, dove vive rifugiato, di chiedergli cosa sta facendo, se tratta ancora argomenti italiani, e quale è il suo punto di vista nell'ora attuale.

– “Sono un'anima in pena sono tormentato dal 'mal del paese', dalla nostalgia dell'Italia. [...] devo, devo, devo andare in Italia, la mia patria ideale, per esser presente all'uscita del mio libro su Dante... [...] il momento è fatidico per la comparsa del mio libro su Dante.⁶⁸

– In che modo?

– Perché questo è il momento, per il mondo, in cui si tratta della più grande questione, del più grande dilemma di cui Dante abbia sofferto: pace o guerra. L'essere o il non essere, la vita o la morte di tutta la civiltà europea e cristiana è in pericolo.⁶⁹

Quello dell'intervista era un genere particolarmente frequentato da Cavicchioli: nel corso degli anni firma dialoghi con celebrità italiane e straniere (tra cui Pietro Mascagni, Luigi Pirandello, Maurice Maeterlinck). Probabilmente un ingrediente fondamentale nella riuscita di questi 'ritratti in parole' era la sua singolare capacità di ascoltare e penetrare nell'animo umano. Per le modalità e per i tempi di 'gestazione' il bozzetto su Ivanov diviene, tuttavia, qualcosa di inconsueto.

L'idea di intervistare lo scrittore nasce nel giugno del 1941:

M'è saltato in mente di fargli una specie d'intervista. I nodi fra Russia ed Europa sono venuti al pettine, e anche questa mi sembra una ragione sufficiente (non potrei dire bella) per tirarlo a qualche discorso in proposito. [...] Siamo nel giugno del 1941, e non è certo facile né consigliabile scrivere su certi argomenti e fare dichiarazioni in proposito. Ma chissà perché, m'è venuto in mente che si possa fare, che si possa essere franchi e obbiettivi, ahimè!”⁷⁰

Il taglio dell'articolo, come anche rimarcato in una lettera di Cavicchioli ad Ivanov, è “informativo ed attualitario”.⁷¹ Forse proprio in virtù di tale orientamento, l'articolo non può essere pubblicato: “Basta con la Russia – mi dissero durante la guerra, quando offersi le note e i cenni che ora tra-

⁶⁸ Il libro, dopo alcune vicissitudini editoriali, esce nel 1938 nella traduzione di R. Küferle per l'editore Zanichelli di Bologna.

⁶⁹ “Il Popolo d'Italia”, 10 luglio 1938. Cavicchioli invia il 15 luglio l'intervista ad Ivanov (cf. la lettera del 15 luglio).

⁷⁰ In una lettera senza data di Cavicchioli ad Ivanov si legge: “Vorrei dunque ricavarne un profilo adatto al giornale, e la pregherei di dirmi in sintesi, in una frase o due, come vede Lei, come considera la missione di Roma, adesso e nell'immediato futuro. Mi serviranno per le battute conclusive dell'articolo, perché si senta meglio quasi il timbro della voce che parla. E non tema di nulla, avrò il tono necessario, lieve e responsabile”. RAI. Corrispondenti italiani, fald. 2, fasc. 34. Cavicchioli.

⁷¹ “L'articolo, mi pare, è venuto abbastanza bene, e si tratta, comunque, solo di qualche accenno sulla Vostra opera e sulla Vostra personalità, che spero non vi dispiaccia. L'articolo di giornale ha uno scopo più che altro informativo e attualitario”, Lettera di Cavicchioli ad Ivanov, RAI. Corrispondenti italiani, fald. 2, fasc. 34. Cavicchioli.

scrivo".⁷² Cavicchioli va così arricchendo di memorie e informazioni i suoi appunti:

In ogni modo, io, mettendo da parte queste note, aggiungi quello che mi sembrava potesse interessare, come documento e memoria. [...] Allora mi sarebbe stato impossibile ritrovare il mio modello, per portare a termine il lavoro, e dargli coerenza, diciamo organicità: ma era la linea gotica che ci divideva. E adesso è impossibile per un altro verso, so che cosa comporterebbe un impegno di questo genere, quale applicazione, e dedizione. E ormai ci divide una linea ben più invarcabile e inesorabile. Perciò è meglio dare senz'altro il frammento, l'abbozzo, quello che sia, per invogliare altri a continuare e approfondire. A nostro parere vale la pena, l'argomento e i temi proposti sono più che mai all'ordine del giorno. E poi il destino ha fatto d'Ivanov un italiano, e dobbiamo imparare a conoscerlo meglio.⁷³

L'effetto finale è un mosaico multiforme: i quesiti posti allo scrittore sono montati tra una breve presentazione di Ivanov al lettore, una gustosa descrizione dei loro incontri, un affresco dell'atmosfera di casa Ivanov, che nel finale offre il destro per uno scorcio sull'emigrazione russa in Italia del tempo. In primo piano è la questione "attuale" del rapporto tra Russia ed Europa. Sin dall'inizio Cavicchioli sottolinea come Ivanov possa essere considerato "cittadino europeo", "un patriarca di quella cultura in cui consiste, o dovrebbe consistere, la 'fortezza Europa'. E che sia proprio un russo a vantare tali meriti, e per di più un russo italiano d'elezione, ci pare tanto più significativo".⁷⁴

La mancata pubblicazione dell'articolo su Ivanov va interpretata alla luce del complesso rapporto "doppiamente polarizzato" che lega Russia ed Italia, un rapporto di "infatuazione o negazione". Occorre, per Cavicchioli, riconoscere nella Russia sia "il bene" che "il male". Cavicchioli interroga Ivanov sul ruolo di Roma, sul significato della sua scelta di essere cristiano, ma anche sui problemi correlati allo status di emigrato: emergono, quindi, le questioni del mancato strutturamento del poeta russo nell'università italiana,⁷⁵ l'attività didattica di Ivanov nella Russia comunista, di come tra le due patrie abbia infine scelto quella "secondo spirito", Roma.⁷⁶

⁷² G. Cavicchioli, *Venceslao Ivanov 1866-1949*, cit., p. 70.

⁷³ Ivi, p. 71.

⁷⁴ Ivi, p. 72. Il testo è stato revisionato da Ivanov, come attestato da un foglio manoscritto conservato nell'archivio del poeta, dove sono appuntate una serie di notazioni all'intervista, alcune delle quali appaiono nella sua versione finale (RAI. Corrispondenti italiani, fald.2, fasc. 34, Cavicchioli).

⁷⁵ In merito cf.: Garzonio, *Pis'ma N. P. Ottokara k Vjač. Ivanovu*, "Vestnik istorii, literatury, iskusstva", t. III, Moskva 2006, pp. 510-531; B. Sulpasso, *Dalla corrispondenza di Vjačeslav Ivanov con gli slavisti italiani*, "Europa Orientalis" 2008, n. 27, pp. 291-315.

⁷⁶ G. Cavicchioli, *Venceslao Ivanov 1866-1949*, cit., p. 80.

Il ritratto del poeta si chiude con una concezione ivanoviana che colpisce particolarmente lo scrittore di Mirandola e che forse condensa l'essenza del loro rapporto: la concezione dell'unità di stirpe, il cui simbolo più bello – per Ivanov – è il calice, da cui gli uomini bevono lo stesso cibo d'immortalità. E ricorda:

Una notte, tornando così tardi da Ivanov, passai per Piazza Venezia, deserta e silenziosa, in quell'ora. [...] Roma, di notte, sembra allontanarsi nel tempo e ritornare alle sue radici. Cessano i vani tumulti del giorno e la città riprende il suo volto eterno. O come mai?

Ivanov ha ragione. Ciò che è patrimonio del mondo, e vive nella cultura, resiste come una ferma "immagine dell'eternità". E anche questo è un calice a cui si può bere, per vivere o almeno per sopravvivere.⁷⁷

La corrispondenza conservata in RAI (Corrispondenti italiani, fald. 2, fasc. 34. Cavicchioli) consta di 10 lettere (di cui una contenente pure formalità) e 6 cartoline inviate da G. Cavicchioli a Vjačeslav Ivanov e alla sua famiglia in un arco cronologico che va dal 1933 al 1949. Qui pubblichiamo le nove lettere più significative, conservando le peculiarità grafiche degli originali. In appendice vengono ripubblicate le interviste di G. Cavicchioli a D. Merežkovskij e Vjačeslav Ivanov (RAI. Corrispondenti Italiani, fald. 2, fasc. 34).

1. G. Cavicchioli a V. Ivanov

29 aprile 1933

Caro Amico,

ho ricevuto il Suo vaglia, il pacco, e ho già riscattato il deposito. Per l'abbonamento protratto ho pagato tre lire in più, e le altre due restanti le regalerò a qualche povero.

Non venni a Grimaldi, come speravo, perché la domenica di Pasqua ero molto raffreddato. Andai a colazione da Spaini, si parlò di Lei, quindi mi ritirai in casa dove stetti anche tutto il lunedì. Ma ciò che non ho potuto quel giorno, mi riprometto, come una festa, che sarà in qualche prossima felice occasione. Verrò a Pavia e riprenderemo la conversazione che mi sta sul cuore. Solitudine, dintorno. Si vorrebbe cercare, senza pregiudizio alcuno, la verità, e gli uomini non vi ascoltano, ma ascoltano solo la voce di quella che a loro pare la verità. Sono certo che Lei mi ascolterà per l'amore della verità, non per la difesa della Sua verità. Le mie conversazioni, col caro Spaini,

⁷⁷ Ivi, p. 82.

sono state un po' burrascose, dopo la lettura che ho fatto, per Pasqua del Vangelo di Giovanni (di Steiner) e quello di Giovanni l'Apostolo. Le mie opere gliele ho mandate¹ e manderò anche Lucrezia,² o gliela porterò, alla prima occasione. Ma non hanno nulla a che fare direttamente col travaglio interiore che vuole compirsi segretamente e venire alla luce formato, come il bambino di nove mesi. Saranno solo occasione, per Lei, di sentire come sento (o meglio come sentivo) immediatamente la vita. Mi saluti la sig.na Chor.³ A lei con tanto affetto il mio augurio,

Giovanni Cavicchioli

¹ Nella biblioteca romana di V. Ivanov si conservano i testi di G. Cavicchioli, *La morte nel pollaio*, Foligno, Campitelli, 1926 ("A Venceslao Ivanov devoto omaggio Giovanni Cavicchioli 26 IV '33"); *Le nozze di Figaro*, Modena, Soc. Tip. Ed. Modenese, 1932 ("A Venceslao Ivanov posto d'onore a queste nozze Giovanni Cavicchioli San Remo 26 IV '33"); *Parole fuggitive*, Modena, Guanda, 1940; *Alfredo Panzini*, estratto da "Nuova Antologia", 1 Aprile 1941; *Bambino senza madre*. Romanzo, Roma, Tummellini, 1943.

² Si riferisce alla tragedia *Lucrezia* di Cavicchioli.

³ Ol'ga Aleksandrovna Šor (pseud. O. Deschartes, Mosca, 1894 - Roma 1978), storica dell'arte e della letteratura. Nel 1927 si trasferisce a Roma, presto diviene intima della famiglia Ivanov, che aveva già conosciuto a Mosca. Sul suo periodo italiano cf. www.russinitalia.it. Nelle lettere ad Ivanov Cavicchioli alterna diverse grafie (Chor, Shor).

2. G. Cavicchioli a V. Ivanov

12 gennaio 1937

Caro Amico,

sono tornato e mi sono rimesso al lavoro, sul mio Bambino,¹ per educarlo e tirarlo su come del mio meglio.

Come dirLe la mia gratitudine per i suoi consigli, per la Sua inesorabile giustizia che colpisce e illumina, solare!

Le mando a parte una mia prosa che spero Le possa interessare, sul "Meridiano di Roma". Il ricordo delle nostre serate resta vivo, e resterà vivo in me. La musica di Lidia è bella e nobile, e merita ogni fortuna.

Me la saluti, insieme con la signorina Shor.

A Lei un abbraccio. Giovanni Cavicchioli

¹ Si riferisce presumibilmente al romanzo *Bambino senza madre* di Cavicchioli.

3. G. Cavicchioli a V. Ivanov

Mirandola (Modena) [non prima del 1934]

Caro Amico,

quando sono partito da Roma, proprio in viaggio, e forse come postumo dell'affezione reumatica di quei giorni, mi si manifestò un'otite che poi solo adesso accenna a lasciarmi. Avrei voluto scrivere, ma non mi sentivo in vena, sebbene ricordassi tanto, come ricordo anche adesso, le belle ore passate con lei e le Signorine, e di cui Le sono veramente grato. Speriamo che presto si possa averne delle altre!

Ho letto col più alto interesse, e viva partecipazione, gli scritti del *Convegno* e la *Corrispondenza*. Vorrei dunque ricavarne un profilo adatto al giornale, e la pregherei di dirmi in sintesi, in una frase o due, come vede Lei, come considera la missione di Roma, adesso e nell'immediato futuro. Mi serviranno per le battute conclusive dell'articolo, perché si senta meglio quasi il timbro della voce che parla. E non tema di nulla, avrò il tono necessario, lieve e responsabile.

Mi ricordi alla Sua Famiglia, e mi creda con vivo affetto

Suo Giovanni Cavicchioli

4. G. Cavicchioli a V. Ivanov

Mirandola (Modena) 10 novembre [non prima del 1934]

Caro Ivanov,

ieri Le ho spedito, raccomandate, certe cose di lana e le fotografie che la signora Krestowski¹ m'aveva affidato per Lei.

La spero in buona salute e al lavoro, al posto di combattimento, come sempre. Ho molto desiderio di rivederLa, e di riprendere le nostre conversazioni.

Mi ricordi alla signorina Shor, a Lidia, A Dima, se è a Roma.

Suo aff.te Giovanni Cavicchioli

¹ Lidija Aleksandrovna Krestovskaja (Krestovsky, nata Ratner, 1889-1957), scrittrice ed insegnante, emigrata a Parigi. Nell'archivio di Ivanov si conserva la sua corrispondenza con il poeta e alcuni libri della scrittrice con dedica (*Iz istorii russkogo volonterskogo dviženija vo Francii*. Pariž, Ja. Polovickij i Ko., senza data, con la dedica: "Вам обеим – Птице и Лидии Вячеславовне то, что для меня самое большое самое дорогое в жизни Лидия – Париж 1935"; *Pustošennye. Roman*, Pariž, Ja. Polovickij i Ko., senza data, con dedica: "Дорогому Вячеславу Ивановичу в память о наших трех встречах Лидия Крестовская Париж. Октябрь 1935").

5. G. Cavicchioli a V. Ivanov

La Mirandola, 15 luglio <1938>

Caro Amico,

Le mando la mia intervista con Merežkovski, e grazie della presentazione.

Desidererei l'indirizzo preciso di Anagnine:¹ potrebbe favorirmelo?

Spero che Lei stia bene, e anche i Suoi, e spero tanto che presto mi sia dato rivederLa. Passerò l'estate qui, tranne una corsa in Svizzera, a Dornach, per vedere il *Faust*.

Saluti alla signorina Chor e Lydia. A Lei una stretta di mano dal Suo
Giovanni Cavicchioli

¹ Su Anan'in cf. supra nota 58.

6. G. Cavicchioli a V. Ivanov

Mirandola (Modena) 29 luglio [1942]¹

Caro Ivanov,

ricopierò l'articolo-intervista che La riguarda, per pubblicarlo alla prima occasione. Sarebbe bene che mi desse precisa, per inserirvela, la notizia della prossima pubblicazione dei Suoi scritti presso l'Olivetti.

Ricordo le belle serate passate da Lei, e spero di rinnovarle presto.

Saluti alla Sua Famiglia, a Lei il mio affettuoso augurio,
Giovanni Cavicchioli

¹ La data si ricava dal timbro postale.

7. G. Cavicchioli a V. Ivanov

Mirandola (Modena) 13 agosto

Caro Ivanov,

grazie della vostra gentilissima, che ho regolarmente ricevuto. L'articolo, mi pare, è venuto abbastanza bene, e si tratta, comunque, solo di qualche accenno sulla Vostra opera e sulla Vostra personalità, che spero non vi dispiaccia. L'articolo di giornale ha uno scopo più che altro informativo e attualitario.

Però, m'accorgo adesso che ho dimenticato, sia a voce che per iscritto, di rivolgervi la sacramentale domanda di ogni buon intervistatore alla sua vittima: - Che cosa state facendo adesso?

Vogliate dunque, Vi prego, dirmi che cosa preparate di vostro, nella lingua originaria o in traduzione, o anche in italiano. Avete qualche cosa che possa interessare in modo speciale l'italiano?

Perdonate il disturbo, e credete al devoto affetto del Vostro
Giovanni Cavicchioli

8. G. Cavicchioli a V. Ivanov

Mirandola 3 aprile [1947]¹

Caro Amico,

non scrivevo perché speravo di venire presto a Roma. Ma è molto difficile, oggi, più di una volta, fare quello che si vorrebbe. Se rimando però la mia venuta non posso rimandare questi auguri, per dirle, per assicurarle che la ricordo sempre, e desidero riprendere a parlare dei nostri antichi argomenti, sempre nuovi: segno che i legami spirituali non sono allentati.

Volevo parlarle dei Suoi versi, del suo *Uomo*.² La traduzione è sempre un discorso riportato, più o meno fedele. Bisogna sapervi sentire, sapervi trovare il senso vero e profondo, la verità. E allora si scopre che la verità è quella e non può essere un'altra: "Uomo! Infermo sei ancora, ma guarito sorgerai?"³

La Pasqua imminente mi riporta il senso di altre letture che facevo una volta in questo periodo: la Commedia, il viaggio di Dante fino al centro della terra, per risollevarmi poi e salire, salire, arrampicarsi fino al Paradiso terrestre, al Paradiso perduto.

Ecco, trovo accenni, echi e musiche del Paradiso perduto, nei Suoi versi. Ogni Pasqua viene a ricordarmi che se ancora non abbiamo fatto il capovolgimento che dice Dante, al "punto al qual si traggono d'ogni parte i pesi", dobbiamo farlo; e se invece già siamo sulle scale del Purgatorio dobbiamo aumentare di lena: "uomini siamo e non ancora l'*Uomo*". La "condizione umana" deve essere superata, trasfigurata, realizzando l'*Uomo*, e anche Lei è un assertore, un testimone.

L'articolo che ho scritto su Lei (ben poca cosa in verità, ma non ho potuto far di più), l'ho sempre presente, e lo pubblicherò alla prima occasione.

Se Lei vedrà le mie favole⁴ ricordi che sono ancora in periodo di stagionatura. Io trovo, come letterato, che la forma è sostanza, e anzi arrivo a dire, tomisticamente, che, per l'arte, il principio d'individuazione è nella forma.⁵

Credo che per Lei siano però verità pacifiche, queste, per non dire ovvie.

Ho anche scritto un piccolo dramma che le farò leggere. Si svolge alle porte dell'aldilà, in quella regione intermedia che è fra la vita terrestre e la vita celeste.

Anche alla Sua Famiglia ogni migliore augurio di Pasqua, e a Lei un affettuoso abbraccio.

Suo Giovanni Cavicchioli

¹ La data si ricava dal timbro postale.

² Si riferisce alla traduzione di Rinaldo Küfferle (Venceslao Ivanov, *L'uomo*, traduzione in versi di Rinaldo Küfferle, Milano, Bocca, 1946).

³ Citazione dalla parte Quarta, *Ephymnion*, "Uomo! Infermo sei ancora, / ma guarito sorgerai! / Sappi: il lungo tuo peccato / espiato fu, redento" (Venceslao Ivanov, *L'uomo*, cit., p. 112).

⁴ Nell'Archivio Romano di Ivanov si conserva una raccolta di fiabe di Cavicchioli dattiloscritte, con glossa a matita nella prima pagina: favole. 1939-1945. La struttura e l'elenco dei testi sottoposti al poeta russo non coincidono con la redazione finale dell'opera, si può congetturare che variazioni al corpus siano state apportate in seguito all'intervento di Ivanov.

⁵ Cavicchioli si riallaccia all'articolo di Ivanov *Forma formans e forma formata*, uscito proprio nel 1947 nel volume curato da Ettore Lo Gatto, *L'estetica e la poetica in Russia*, Firenze, Sansoni, 1947, pp. 471-476.

9. G. Cavicchioli a [Dmitrij e Lidija Ivanova]

Mirandola, 25.7.'49

Cari Amici,

la notizia che mi ha dato O. Resnevic è particolarmente dolorosa, perché non mi è stato possibile vederlo, ancora una volta, dopo tanto tempo, e avere il conforto della Sua parola, che per me era quella d'un amico e d'un maestro. Così vivo era il suo ricordo e la sua presenza che riesce difficile capire come Egli abbia potuto lasciarci.

Ma, penso, il meglio che Egli ci ha dato non può lasciarci, anche se la sua vita e la sua luce proseguono lontani da noi.

Vostro Giovanni Cavicchioli

APPENDICE

DUE INTERVISTE DI GIOVANNI CAVICCHIOLI

Venceslao Ivanov. 1866-1949

("L'Albero" nn. 13-16. 1952, pp. 71-82)

Potrebbe sembrare pretenzioso e perfino imprudente chiamare "ritratto" questo scritto, che sarà meglio considerare come un semplice profilo. Ma profilo va inteso, pur nella sua schematica linearità, come qualcosa di completo e sufficiente in se stesso, e qui di completo non c'è nulla, se non forse la larghezza del quadro e della superficie da riempire. Si tratta piuttosto di un abbozzo, e il lettore, da quanto c'è, potrà farsi un'idea di quanto manca.

Queste pagine nacquero più che altro con un carattere informativo, durante la guerra: un articolo che non potè essere pubblicato, allora, nonostante quella specie d'intervista finale in cui Ivanov stesso interveniva per accennare, con molta delicatezza, a problemi e questioni assai importanti. Egli dava così al suo ritratto una nota d'autenticità che mi sarebbe stato difficile raggiungere altrimenti; ma problemi e questioni di carattere vitalmente culturale allora bisognava evitarli, pubblicamente. Si credeva di scansare così pericoli e noie, come si dice che faccia lo struzzo quando nasconde la testa sotto l'aia. Noi l'abbiamo nascosta, e probabilmente la teniamo nascosta, ma i risultati di questa tecnica difensiva non sono soddisfacenti.

In ogni modo, io, mettendo da parte queste note, aggiunsi quello che mi poteva interessare, come documento e memoria. È per questa ragione che, un colpo qui un colpo là, il ritratto può parere abbozzato. Allora mi sarebbe stato impossibile ritrovare il mio modello, per portare a termine il lavoro, e dargli coerenza, diciamo organicità: ma era la linea gotica che ci divideva. E adesso è impossibile per un altro verso, so che cosa comporterebbe un impegno di questo genere, quale applicazione, e dedizione. E ormai ci divide una linea ben più invincibile e inesorabile.

Perciò è meglio dare senz'altro il frammento, l'abbozzo, quello che sia, per invogliare altri a continuare e approfondire. A nostro parere vale la pena, l'argomento e i temi proposti sono più che mai all'ordine del giorno. E poi il destino ha fatto d'Ivanov un italiano, e dobbiamo imparare a conoscerlo meglio.

* * *

Venceslao Ivanov è nome ben noto agli studiosi di filologia classica e ai conoscitori della letteratura russa, ma non si farà poi torto al gran pubblico cercando di ricapitolare le ragioni per cui egli, pur restando così russo, può essere considerato cittadino europeo, un patriarca anzi di quella cultura in cui consiste, o dovrebbe consistere, la “fortezza Europa” (non quella delle armi, che è mancata, ma quella dello spirito che, speriamo, non verrà a mancare). E che sia proprio un russo a vantare tali meriti, e per di più un russo italiano d’elezione, ci pare tanto più significativo.

* * *

Vari sono i mondi della cultura, mondi e sottomondi, che cozzano ciechi uno contro l’altro, in questo nostro unico mondo ormai troppo stretto e disgraziato. Ma la cultura, per Ivanov, ha una missione unificatrice che vuole inglobare gerarchicamente i valori, le varie culture, per il trionfo dell’umano. Perciò una non esclude le altre, e appunto, come i vari strumenti, le varie voci di un concerto o di un corale, una si spiega e potenzia e arricchisce e completa le altre.

– Ma lei fa della cultura quasi un sinonimo di religione – disse un giorno un nostro sacerdote a Ivanov, con una certa sorpresa, perché, evidentemente, questo sacerdote faceva invece della cultura un sinonimo di erudizione.

Da noi, troppo spesso, la cultura è riservata ai professori, agli studenti per le tesi e i concorsi. La differenza è tutta lì, “tutto il male viene di lì”, direbbe Tolstoj. La cultura, per noi, non ha un carattere formativo, in profondità, non è *Bildung*, nel senso tedesco. Ma con questo non si vuol dire che per i tedeschi la cultura sia sempre quella che vorrebbe essere, anzi! Troppo spesso per i tedeschi la cultura è stata uno strumento di dominio, una “volontà di potenza”, una forma d’imperialismo tanto più pericolosa e dannosa del semplice imperialismo economico degli anglosassoni.

I vari mondi che s’ignorano l’un l’altro sono i mondi dell’erudizione e dell’“istruzione”, non quelli della vera cultura. La cultura è la storia dell’anima, è la mistagogia più aperta e sicura ai “misteri dell’Uomo”. Se mai esiste cosa elevi i popoli e le nazioni al senso d’un comune destino e di una comune responsabilità, questa è la cultura come la intende Ivanov, e come l’hanno sempre intesa i migliori spiriti europei. L’atomismo erudizionistico del nostro tempo tutti lo conosciamo e deploriamo, e scontiamo: anche noi abbiamo edificato la torre di Babele e siamo rimasti in tronco coi lavori, non riusciamo più a intenderci.

* * *

– Basta con la Russia – mi dissero durante la guerra, quando offersi le note e i cenni che ora trascrivo.

Noi siamo doppiamente polarizzati verso la Russia: infatuazione o negazione. Non si potrebbe trovare un punto d'equilibrio, un giusto punto di vista, per riconoscere nella Russia, come in tutte le nazioni, come nei singoli uomini, il bene e il male, il rovescio della medaglia, l'ombra e la luce? E del resto non basta che una nazione si proclami santa, per esserlo veramente.

Venceslao Ivanov, nel suo campo, non ha certo lavorato per contrapporre le nazioni e spronarle a lotte fratricide. La sua opera più significativa, o almeno la più conosciuta, è la *Corrispondenza da un angolo all'altro*,⁷⁸ che resta come un documento altamente drammatico, pur nelle sue forme civili e quasi auliche, dello scontro di due epoche: l'epoca uscente, rappresentata da Ivanov, epoca che non declina, non tramonta se non temporaneamente per risorgere al momento voluto, collegando a organismo le "sparse membra" che formano la storia; e l'epoca attuale, rappresentata dal suo interlocutore, uomo per altro di cuore e probità intellettuale.

La "Corrispondenza" nacque così: Ivanov e un noto filosofo russo, il Gherścenson, si trovarono a occupare una stessa camera, ammalati, in una casa di salute per i "lavoratori delle scienze e delle lettere". Erano i primi tempi della rivoluzione comunista. Per non disturbarsi a vicenda (Ivanov allora stava traducendo Dante) e non dilungarsi più del necessario in conversazioni e discussioni, e non uscir di carreggiata, piuttosto che discutere, i due preferirono scambiarsi qualche lettera su un argomento quale l'ora stessa poteva suggerire.

L'argomento era questo: quando tutti i valori antichi decadono, o vengono annientati, quando il mondo va sottosopra, che significato ha più la cultura? che cosa rappresenta per i disperati superstiti? Nulla risponde Gherścenson, l'antagonista d'Ivanov; tutto, risponde questi: e lo prova con la più persuasiva e commossa eloquenza. Egli considera la cultura come il bene supremo, l'inventario del patrimonio spirituale dell'umanità.

Più tardi, Ivanov ha poi inteso di godere direttamente del beneficio di questa eredità aderendo al cattolicesimo romano. Ora noi non intendiamo giudicare in sé questa conclusione che in definitiva riguarda solo le ragioni intime dell'uomo. Ma fra Berdjaev, che inasprisce il solco della ferita che separa oriente da occidente, accusando il papacesarismo occidentale; e Ivanov, che cerca la chiave di volta dell'edificio europeo dove ancora una tradizione resiste ai secoli, a noi sembra che chi offre più realistico e fattivo apporto alla pace religiosa, presupposto, se non sbagliamo, di quella civile, sia proprio Ivanov. Resta però un fatto che l'intransigenza, in questo campo, dà ben cattivo esempio della pace che si va predicando e cercando.

⁷⁸ Cavicchioli fa riferimento a: V. Ivanov-M. O. Gherścenson, *Corrispondenza da un angolo all'altro*, trad. di O. Resnevic, riveduta da V. Ivanov, introd. di O. Deschartes, Lanciano, Carabba, 1932.

Ivanov, pensa, comunque, che ogni tanto convenga richiamarsi ai principi e alle basi, specie nei momenti in cui basi e principi sembrano perdersi nella tenebra della barbarie o nella nebbia dell'ignoranza. – Che cos'è per lei Roma? – chiesi non tanto tempo fa a Ivanov. – Ecco – risponde – siccome la mia storiografia è Cristocentrica, Roma è per me ciò che è sempre stata fin dall'inizio dell'epoca cristiana, vale a dire: la capitale della Cristianità.

* * *

Poco conosciuto da noi Ivanov, benché “Il Convegno” di Ferrieri fin dal '34 abbia voluto dedicargli un “quaderno” a cui collaborarono scrittori di fama europea,⁷⁹ e, prima ancora, la *Corrispondenza* sia apparsa nelle edizioni della “Cultura dell'Anima” di Carabba. * È stato anche tradotto da R. Küfner il ciclo lirico intitolato “L'uomo” (Bocca, 1946).⁸⁰ Ma bisogna portare la nostra attenzione su tutta la sua complessa personalità che riunisce le più opposte esigenze di oriente e occidente quasi per una chiarificazione e una conclusione esemplare.

È nato a Mosca nel 1866. Vi compie parte degli studi universitari, ed è quindi allievo di Mommsen a Berlino, per più di quattro anni. Dopo fa una prima e lunga sosta di studi a Roma, coi “ragazzi capitolini” dell'Istituto Germanico, dove prepara la tesi di laurea in latino su un argomento di storia romana. Soggiorna quindi a Parigi, a Londra, a Ginevra e in Egitto. Sta un anno ad Atene per completare la sua cultura filologica. Ritorna in Russia dove gli viene data la cattedra di filologia classica e letteratura greca e romana. In quel periodo fonda l'“Accademia dei giovani poeti”; collabora alla “Società di filosofia religiosa”, con Berdiaev e Merezkovski; diventa membro della “Società Archeologica Imperiale”.

Poeta, dà alla Russia la traduzione di Eschilo, e libri di versi che gli conferiscono, in quella letteratura, a detta degli intenditori, un posto di primo piano. Il suo saggio critico su Dostoevski resta fondamentale. Egli interpreta il romanziere russo come un Eschilo in prosa del diciannovesimo secolo, anche se la nuova Orestide non conclude, è senza catarsi, perché non riesce a trasformare in Eumenidi le Erinni degli “Ossessi”.

Quanto ai saggi filosofici d'Ivanov, trovo, nel “quaderno di studi e interpretazioni” del Ferrieri, che in tali saggi “si assomma la metafisica d'un Dostoevski con la filosofia d'un poeta come l'Ivanov stesso...”. Tutto ciò può apparire abbastanza dubbioso e anzi equivoco. Non siamo avvezzi a vedere i nostri filosofi d'oggi anche in veste di poeti, e a mutuare il concetto di

⁷⁹ Si riferisce al numero della rivista dedicata ad Ivanov: “Il Convegno. Venceslao Ivanov”, anno XIV-XV, 1933-1934, nn. 8-12.

⁸⁰ Sulla traduzione italiana del testo cf. *Malcovati F.* La traduzione italiana de *L'Uomo* di V. Ivanov // Dalla forma allo spirito. Milano: Guerini ed., 1989. P. 109-126.

filosofia con quello di poesia. Ma è la poesia che ha disertato la filosofia, benché i nostri filosofi siano convinti d'essere stati loro a metterla in sottordine, e il guadagno che ci abbiamo fatto lo diranno i secoli a venire, se avranno tempo e voglia di pronunziarsi sull'argomento.

Pare inoltre che gli "studi" d'Ivanov su "Dioniso, la religione del dio sofferente e i culti predionisiaci", abbiano importanza capitale, in questo campo, e anche per Ivanov stesso, poiché segnano nella sua vita, come egli stesso mi diceva, il passaggio dal titanismo di Nietzsche alla comprensione del cristianesimo.

Un prete che si trovava una volta in villeggiatura con lui (quello stesso che vedeva una certa idolatria nella supervalutazione del concetto di cultura, da parte d'Ivanov) scrisse ad alcuni amici comuni: "Stiamo qui convertendo al cristianesimo il cattolicesimo pagano d'Ivanov". Io non so se mai vi sia riuscito, nel senso che a me quel prete, così da lontano perché non lo conoscevo di persona, faceva l'effetto d'essere lui più cattolico che cristiano, d'un cattolicesimo almeno che è più partito, più setta, che religione universale. Ma chiesi altra volta a Ivanov (qualche cosa avrà ben giustificato la mia domanda): – Perché lei è cristiano? – Egli chinò la sua bella testa bianca, per riflettere, e disse poi risolutamente: – Proprio per simpatia verso l'uomo Gesù, perché mi piace, perché penso che quello sia il vero modello dell'uomo. Mi mostrino un modello migliore.

Ecco la ragione principale: perché voglio bene a Gesù uomo, voglio essere suo amico e gli credo sulla parola. È tanto semplice.

* * *

Una testimonianza assai importante sulla personalità d'Ivanov ce l'offre una lirica che Alessandro Blok gli ha dedicato. Il ritratto, siamo certi, qui, va più all'osso di qualsiasi altro.

Ivanov è stato per molti anni amico di Blok, il "cantore della rivoluzione", il quale scandalizzò assai i suoi amici rivoluzionari quando, in una famosa poesia, mostrò Cristo che in veste bianca e corona di rose bianche cammina sulla neve davanti ai soldati della rivoluzione. Scherzi di poeti? I poeti la sanno spesso assai più lunga di quanto la gente non creda, come i bambini, che osservano cose vere ma che scandalizzano i "grandi"... – Non si dice, questo – osserviamo ai bambini: ma intanto la cosa è già detta.

La lirica di Blok risale al 18 aprile del '12, e racconta come, venuto da lontani paesi, entrò fra i "focosi sognatori ribelli" Venceslao Ivanov, e *si levò con la sua testa d'oro* (era biondo): *...leggermente curvo, né giovane né vecchio, – tutto irradiazione di forze misteriose. – Oh, la fredda solitudine*

di quante anime – tu hai trafitto col tuo gelo!...⁸¹ Poi, non si sa dove né quando, in un attimo d'angoscia, a Blok appare ancora una volta lo strano volto d'Ivanov: ed io, che fino allora avevo sfuggito – i tuoi penetranti occhi, – ho guardato... E le nostre anime hanno cantato – in quei giorni il medesimo canto. – Ma è passata ora la tempesta, – e in una piega amara quegli anni – si son posati sul mio cuore. – E l'amico come fu una volta io non vedo più in te, – come negli anni della giovinezza – non so più gli sconfinati incanti della tua anima... – Talvolta, come prima, distinguo – il canto dell'usignolo nel folto del bosco... – E molti incanti, e molti canti, – e i volti antichi della bellezza... – Mirabile è veramente il tuo mondo, – sì, sei un monarca onnipotente, tu, – ma io, triste, misero, arido, – che del mattino ho visto l'aurora, – ora da un crocevia polveroso – guardo il tuo treno regale...

I destini dei due poeti sono segnati da questa lirica. Al suo “crocevia polveroso” è caduto Blok, e le “irradiazioni di forze misteriose” hanno condotto Ivanov molto lontano dagli incontri di quei giorni.

Così l'impressione di regalità, di cui dice Blok, può essere ridotta a quella di un equilibrio fondamentale, e dell'armonia tra fede e conoscenza. Quanto al resto, alla vita privata, so che una volta Papini, a Roma, gli domandò: – Come mai Venceslao Ivanov mette sui biglietti da visita “Prof. Venceslao Ivanov”? – Perché è appunto il professore che ha permesso a Venceslao Ivanov di essere, qualche volta, poeta –. Così rispose, e intendeva con questo che come professore si è guadagnato il pane, e così ha potuto essere poeta, nei suoi buoni momenti, senza preoccuparsi di guadagnare da vivere con la poesia.

* * *

L'ho conosciuto anni fa a Roma. Abitava una piccola, modesta pensione al Corso. Allora io ero molto giovane, sotto tutti gli aspetti, non lo capivo e lo facevo “agitare”, contrapponendo certe mie male espresse intuizioni sul teatro greco alle sue idee ben altrimenti fondate.

Quando s'irritava, pur restando cortesissimo, e anzi accentuando i modi della cortesia e portandoli quasi a una forma d'ironico ossequio, la sua voce assumeva un timbro metallico che di colpo metteva in guardia il suo interlocutore. Ma passato quell'istante diventava anche più gentile, più umano del solito, se fosse possibile, e pronto ad ascoltare e a riaprire il credito come nulla fosse stato (e questo mi fa ricordare che lui pure, una volta, da gio-

⁸¹ G. Cavicchioli qui ed in seguito cita in traduzione alcuni versi della lirica di A. Blok *Vjačeslavu Ivanovu* (1912). Nel 1949 era uscita la versione di Olga Signorelli della lirica sulle pagine della rivista “La Fiera Letteraria”. I versi qui citati sembrano in parte rieccheggiarla (O. Resnevic Signorelli, *Ricordo di Venceslao Ivanov*, “La Fiera Letteraria”, n. 32, 7 agosto 1949, p. 3)

vane, trattò con una certa insolenza Solovièv che, per tutta risposta, al commiato, lo abbracciò: la lezione ha dato frutto).

Lo ritrovai, qualche anno dopo, in una casa che dal Campidoglio, e precisamente dalla Via di Rupe Tarpea,⁸² ora demolita, guardava sul Foro; e la sera se ne stava là seduto, al balcone, di fronte alle sacre rovine. Proprio al Foro aveva incontrato, al tempo del primo soggiorno romano, la donna che poi diventò sua moglie: una poetessa russa che riuscì a esercitare su lui una forte e benefica influenza. A Pietroburgo ebbero una casa, detta “la torre”, che divenne famosa per il mondo che vi si riuniva, il meglio della città, nel campo intellettuale. Poi egli perse la compagna, e la “torre” si chiuse. Berdiàiev ha scritto che per molti quelle riunioni furono decisive, poiché “il movimento letterario e artistico rifluiva in quello religioso e filosofico, data la personalità d’Ivanov in cui le due correnti erano visibilmente riunite”. L’anima d’Ivanov era anzi una lira a tre corde, per dirla coi simbolisti, di cui egli veniva considerato capo (confrontare sulla nostra Treccani la voce “simbolismo”, redatta da Ivanov stesso)⁸³ e le tre corde erano: poesia, religione, filosofia. Si ha l’impressione, a leggere quei resoconti, che egli adoperasse il suo strumento in modo così efficace da gettare una specie d’incanto, una *Zauberei*, su chi lo avvicinava. Egli aveva ragione, ma in fondo l’aveva perché sapeva prendersela, perché conquistava, carpiava, quasi, il consenso altrui. Il risveglio lascia poi sempre “amaro”, nel residuo sapore del banchetto. Perché? Anche quando vi si è discusso dell’Eros supremo? Era questo che, probabilmente, disturbava Blok.

Per completare dunque il ritratto d’Ivanov bisogna accennare a questo suo aspetto d’incantatore. E pensare che egli v’incanta proprio con la sua modestia, la sua umiltà e con l’inesorabile rigore del suo argomentare.

* * *

(1942) Ora egli abita un quartierino alla periferia, e lo ritrovo, nelle belle sere estive, sul terrazzino, a contemplare, questa volta, non più “le colonne e gli archi” ma la cupola di Michelangelo che spicca portentosa, grigio viola, sull’azzurro serale. Sembra la conclusione naturale del suo lungo vagabondare. Non ha Michelangelo posta la cupola della cattolicità o universalità sulla basilica di ispirazione classico-pagana? Così ha fatto Tom-

⁸² Per una ricostruzione degli anni romani dello scrittore cf. *Shishkin A.* Vjačeslav Ivanovič Ivanov // www.russinitalia.it; *Poggi V.* Ivanov a Roma (1934-1949) // *Europa Orientalis*. 2002. № 1. P. 95-140; *Shishkin A.* Ivanov Italiano // *I Russi in Italia*. A cura di V. Strada. Milano: Scheiwiller, 1995. P. 189-194.

⁸³ La voce “Simbolismo” era stata commissionata allo scrittore nel gennaio 1935 tramite E. Lo Gatto e G. Maver, all’epoca responsabili dell’area slava (nel marzo successivo gli viene commissionata quella sul “Realismo”). Cf. in merito le lettere di G. Gentile a Vjač. Ivanov conservate in RAI.

maso con Aristotele, così Agostino con Platone, le colonne cui essi innalzano di buon accordo la loro cupola con un arco che ha l'ampiezza di otto secoli: Augustinus eget Thoma Interprete. (La cupola coincide con la Controriforma: il Concilio finisce nel '63, Michelangelo muore nel '64. Sono date che fanno pensare).

E così il nome di Michelangelo e motivi e problemi della sua vita entrano nella nostra conversazione, che sembra voler arrivare a un punto fermo prima che si rientri, bisogna chiudere per l'oscuramento di guerra.

Ma sono passato da Ivanov anche di buon mattino, ed eccolo lì, nella candida camicia alla russa, che lavora su testi greci.

– Che cosa fa?

– Un'edizione russa del Vangelo per il Russicum di Propaganda Fide:⁸⁴ delle note in russo al testo greco.

E che cosa c'è sulla scrivania, oltre ai libri aperti? La cartolina di un gatto e la fotografia d'una tigre, al posto d'onore, sembrano vigilare il lavoro pio ed erudito, come il leone di S. Girolamo, che vediamo dormire, insieme all'agnello in molte stampe e quadri che rappresentano lo studio del letterato eremita. Se è vero che noi dobbiamo sempre addomesticare e domare, e possibilmente trasformare, uno speciale animale in noi, quello che più si fa sentire in noi, credo si possa dire, con tutto il rispetto, che Ivanov ha in sé un po' del gatto e un po' della tigre. I suoi larghi occhi sono d'un azzurro d'acciaio, sotto le lenti. Un'abbaruffata aureola d'argento gli circonda il capo, selvaggia come una criniera. Quando disapprova, par quasi farsi più mansueto, più umile, come per scusarsi di non poter essere differente, ma la voce esotica, ricca di toni, si fa fredda e tagliente, come un tempo, e il volto è soffuso d'un rossore che ha insieme e del generoso sangue giovanile e di quello che "monta" per la collera. E allora, quando ha una gamba incrociata sull'altra, il piede "balla" nervoso.

Ivanov è caro a chi lo sa vedere e accettare nella sua "metallicità". Egli vi sottopone a uno speciale interrogatorio, e se andate da lui con la pretesa di far passare le vostre "idee", senza questa lunga, precisa, meticolosa operazione che le disarticola e anatomizza, prima di raccoglierle e restituirle al portatore, andrete incontro a una forte disillusione. Gli lessi una volta i primi capitoli d'un certo mio lavoro certosino, e il risultato fu questo, che me ne tornai a casa furioso contro me stesso, e pensavo di buttare tutto sul fuoco, quando egli mi fece chiamare per dirmi che ci aveva ripensato, etc. Del resto mi pareva che avesse ragione, sì, ma non del tutto, e aspettavo. Sente la responsabilità di quanto dice, solo che, come i gatti, graffia senza accorgersene, nella furia del giuoco.

⁸⁴ *Dejanija Sv. Apostolov. Poslanija Sv. Apostolov. Otkrovenie Sv. Ioanna*, Rim, Vatikanskaja tipografija, 1946.

Ma sono io, questa mattina, a tentar di domandare. M'è saltato in mente di fargli una specie di intervista. I nodi fra Russia ed Europa sono venuti al pettine, e anche questa mi sembra una ragione sufficiente (non potrei dire bella) per tirarlo a qualche discorso in proposito.

Egli mi sente preoccupato dell'articolo che vorrei scrivere su lui, e mi sconsiglia a tutto spiano di scriverlo, guardandomi fra il desolato e il pietoso. – Non ho nulla da dire – ripete – non posso dir nulla, non mi sento di dir nulla, mi lasci stare –. (Siamo nel giugno del 1941, e non è certo facile né consigliabile scrivere su certi argomenti e fare dichiarazioni in proposito. Ma chissà perché, m'è venuto in mente che si possa fare, che si possa essere franchi e obbiettivi, ahimé!).

Ivanov si mette a fumare, e mi tien d'occhio, nel mio angolo di divano dove ho trovato posto fra le pile dei libri. Scuote il capo, guarda la punta della sigaretta, fa il broncio. Poi gli vien da ridere a vedere che tiro fuori carta e matita per notare e dargli prova della mia buona volontà d'essere esatto, e non causare equivoci. Si arrende alla fine. Ma batte il piede della gamba incrociata, come i felini che sferzano con la coda quando sono eccitati.

Il tempo passa, e s'acuisce in me la pena di farglielo perdere senza concludere nulla. E lui che lavorava tanto di gusto e ignaro delle mie cattive intenzioni. La mattina era così bella, fresca, invitante. I libri che gli servivano stanno lì aperti sulla tavola, pronti come gli strumenti del lavoro davanti all'operaio.

Di fianco a me, in cima ad altri libri, adocchio la recentissima edizione tedesca del "Tantalo",⁸⁵ una sua tragedia mitica, e mi vien voglia di darne la nota editoriale, e far parlare gli altri, visto che di sé, ufficialmente almeno, Ivanov non parla: "questo è l'aspetto russo della greicità. Mai si era tentato più ardita impresa, riprendendo così la forma eschilea della tragedia per riempirla di nuovo significato, tratto però dalla materia antica... Impossibile però offrire ai lettori tedeschi questa sorprendente opera se non si fosse trovato in H.V.Heiseler il poeta degno di essere mediatore fra i due popoli...".

– Quando potremo avere anche noi almeno la traduzione dei sonetti romani o degli studi sul Petrarca?

Ivanov sembra che non abbia capito.

– Perché non insegna ancora in qualche altro istituto? (Egli era ultimamente professore di lingua e letteratura russa nell'Almo Collegio Universitario di Pavia).⁸⁶

⁸⁵ Cf. *Tantalos: Tragödie*, deutsch von Henry von Heiseler, Dessau, Karl Rauch Verlag, 1940.

⁸⁶ Sul soggiorno di Vjač. Ivanov a Pavia cf. *Malcovati F. V. Ivanov a Pavia*. Roma, s.a.

– La Facoltà di Firenze mi voleva.⁸⁷ Ma ci sono limiti d'età. Adesso però sono professore all'Istituto Pontificio Orientale. Faccio un corso di paleoslavo e uno su Dostoievski sono problemi importanti anche per i teologi... Le obiezioni, le accuse anzi, di Dostoievski alla Chiesa Romana riguardano l'organizzazione della Chiesa. Ma, al di fuori di questo, lui era un vero mistico, un cristiano dal profondo, non bisogna dimenticarlo, e le sue idee sul Cattolicesimo non hanno consistenza, sono la ripetizione, l'eco di polemiche protestanti che, alla loro volta, risalgono a quello spirito negativo che ispirò il famigerato libello medioevale "*De tribus impostori bus*".

– Con le sue idee come ha potuto fare il professore nella Russia comunista?

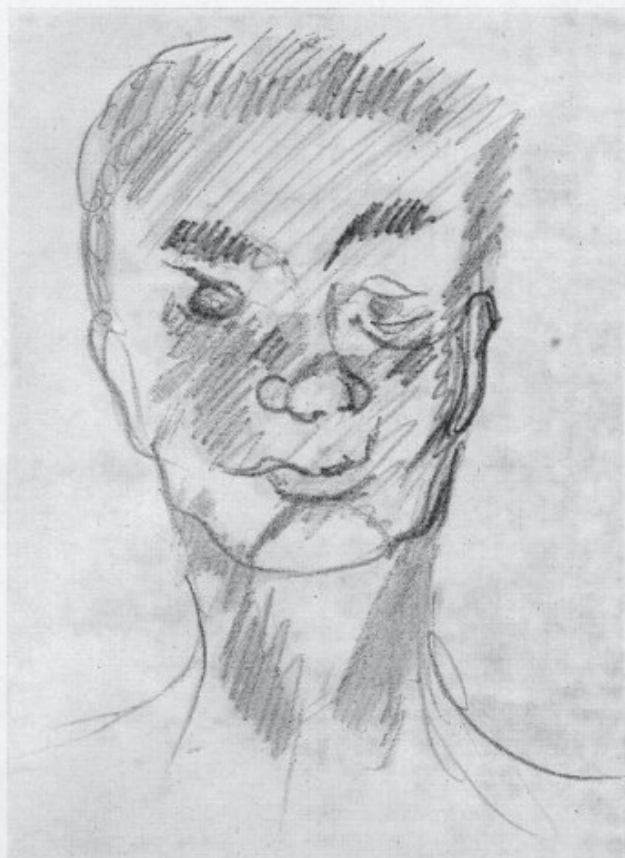
– Mi rispettavano per i miei studi sul teatro greco, e sul teatro del medioevo come arte collettiva... Ebbi anzi un contraddittorio pubblico con Lunaciarski sull'argomento "perché non si deve credere in Dio". Io, naturalmente sostenevo "perché si deve credere". Durò tre ore, in un grande teatro, davanti alla folla. Dopo si uscì insieme. Io continuavo a pensare ai miei argomenti, e seguendo il filo delle idee gli feci un'obiezione in proposito. Egli si mise a ridere, e mi disse che non ricordava più quello che aveva detto... Ma così non poteva andare. In seguito a un mio discorso ufficiale su Puskin, si venne a delle spiegazioni. Tagliai i ponti, sacrificai tutto. Mi era impossibile vivere là. Riuscii a partire per ragioni di salute. Volevo vivere e morire a Roma. Delle due patrie ho scelto quella secondo lo spirito.

[*nota di Cavicchioli*: Devo aggiungere, perché questo tratto caratterizza meglio la franchezza e la sincerità dell'uomo, la coscienza gli rimproverava la piccola gherminella usata per "uscire", per espatriare. Aveva portato con sé, come suo unico patrimonio, alcuni brillanti nascosti nella fodera del vestito. Durante il viaggio gli furono rubati. Raccontando questo egli concluse: – Un meritato castigo per la mia menzogna].

Ma la mia carta e la mia matita lo disturbano come avrebbero disturbato, mettiamo, Renzo Tramaglino dopo l'avventura del nome e del cognome, e non a torto. Non si riesce ad andar avanti. Fortunatamente suonano tutte le campane, e ormai devo solo accettare l'invito di mettermi a tavola con lui, a dividere quello che c'è.

* * *

⁸⁷ Cf. nota 75.



DIPINTI
di
GIOVANNI CAVICCHIOLI

Copertina del catalogo *Dipinti di Giovanni Cavicchioli*, Modena 1961

Così, quando vado a trovarlo, non per l'articolo ma solo per godere della cara compagnia, mi accoglie subito benigna l'atmosfera della onesta sala da pranzo, che è anche quella di soggiorno, alla vecchia tavola rotonda, sotto la lampada che sembra di quelle del buon tempo antico; e mai manca il segno rituale dell'ospitalità, il tè, e perfino, dati i tempi, in sostituzione, l'infuso di menta o di camomilla a cui Ivanov fa le boccacce, per quanto esortato unanimemente dalla famiglia a preferirlo al biondo vino di Roma. Ma egli vuole toccare il suo bicchiere con quello dell'ospite, e bisogna accettare.

La famiglia siede tutt'intorno alla tavola, il figlio Dima, professore di letteratura francese in Francia (ha fatto una corsa a trovare il padre) e la figlia Lidia, compositrice e professoressa d'organo a S. Cecilia. C'è anche, ospite, una signorina russa che studia Michelangelo e sta elaborando con Ivanov una specie di storia della creazione, una cosmogonia di carattere mistico e filosofico. Altri ospiti di riguardo sono spesso presenti. È passato da poco Martin Buber nel suo viaggio verso la Palestina; qui spesso era Merezkovski, qui ho conosciuto Anagnine, il russo che ha pubblicato in italiano un importante libro su Giovanni Pico. La discussione si fa accesa, Ivanov si arrabbia. Tutti gli danno torto. Allora egli crolla il capo indispettito, e poi si mette a ridere, il bianco degli occhi balena però poco rassicurante. E si cambia argomento. Dima parla delle ultime novità della letteratura francese, ci dice una sua lirica, in francese, di una delicata introspezione che fa pensare ai modi simbolistici del padre tradotti in semplici e umane parole. Lidia accenna sul piano a sue composizioni per coro e orchestra, da Iacopone e da Dante.

Ora la signorina ci avverte di parlar sottovoce, siamo in guerra, è tardi e questi russi fanno troppo rumore, e non perché siano rumorosi, ma perché le idee, anche le più astratte, li riscaldano come un vino generoso. Una signora russa, dottoressa in medicina, nel silenzio che segue all'avvertimento, racconta che quando era studente a Berna non riusciva a trovare alloggio.⁸⁸ Gli svizzeri, quieti e metodici per natura, amano passare la notte dormendo, regolarmente, e non affittavano volentieri agli studenti russi che vanno in giro a trovarsi a vicenda e discutono tutta notte.

Ma la conversazione riprende, suddivisa. Io mi avvicino a Ivanov e continuiamo la nostra. Mi chiede se mi va, come titolo di una sua raccolta di scritti su Dostoevski: "Dostoevski e la sua stirpe". Mi spiega: ci sono le razze e le stirpi, ma la stirpe spirituale è una, e molte le razze fisiche, invece. È il cristianesimo che sostituisce al concetto di razza quello di stirpe. In pro-

⁸⁸ Si fa riferimento a Ol'ga Resnevič Signorelli. Su di lei cf. Archivio russo-italiano VI: Olga Resnevic Signorelli e la cultura del suo tempo, a cura di E. Garetto e D. Rizzi, 2 vv., Salerno 2010.

posito mi accenna alla visione di S. Serafino, un santo della Chiesa Russa. Il Santo vede passare in alto la Madonna, fra santi e angeli, che dice, accennando a S. Serafino: – Anche questo è della nostra stirpe.

Il simbolo più bello di questa unità di stirpe è per Ivanov il calice. Nella Chiesa sempre lo aveva interessato il calice, dove gli uomini bevono lo stesso cibo d'immortalità. È una forma simbolica e reale insieme, per questo, che il simbolo è la forma più pura della realtà, e quindi la verità stessa...

* * *

Una notte, tornando così tardi da Ivanov, passai per Piazza Venezia, deserta e silenziosa, in quell'ora. Si sentiva il chiù, o il gufo, lontano, forse dal Foro o dal Palatino. Come tanti anni fa, mi dicevo, e come sarà anche, assai probabilmente, fra molti anni ancora. Roma, di notte, sembra allontanarsi nel tempo e ritornare alle sue radici. Cessano i vani tumulti del giorno e la città riprende il suo volto eterno. O come mai?

Ivanov ha ragione. Ciò che è patrimonio del mondo, e vive nella cultura, resiste come una ferma "immagine dell'eternità". E anche questo è un calice a cui si può bere, per vivere o almeno per sopravvivere.

Merezkovski parla di Dante
(“Il Popolo d'Italia”, 10 luglio 1938)

Merezkovski ha sempre amato, venerato, le nostre grandi figure di artisti, poeti e santi italiani (Leonardo, Michelangelo, Gioachino da Fiore, Dante): i suoi libri sono da noi molto conosciuti, e spesso si vedono fra le mani del popolo che legge; e poiché egli è anche una personalità di vasta rinomanza, ho creduto, passando da Parigi, dove vive rifugiato, di chiedergli cosa sta facendo, se tratta ancora argomenti italiani, e quale è il suo punto di vista nell'ora attuale.

– “Sono un'anima in pena – mi dice Merezkovski: – sono tormentato dal “mal del paese”, dalla nostalgia dell'Italia, quella che anche Goethe conosceva: “... là vorrei vivere e morire...”. Io ho, come due dei miei “compagni eterni”, Dante e Lutero, un sentimento reale, fisico, della presenza del male che mi circonda: inerzia, pigrizia, negligenza per le cose dello spirito, e ne soffro terribilmente. Per me il vero demone del nostro tempo è quello della pigrizia: tutto si trascina, tutto va *au ralenti*... Devo, devo, devo andare in Italia, la mia patria ideale, per essere presente all'uscita del mio libro su Dante... È però già più d'un anno che ho consegnato il manoscritto all'editore, e temo ormai che esca prima in un'altra lingua che in italiano.

Soprattutto mi cruccio perché il momento è faticoso per la comparsa del mio libro su Dante.

– In che modo?

– Perché questo è il momento, per il mondo, in cui si tratta della più grande questione, del più grande dilemma di cui Dante abbia sofferto: pace o guerra. Quale dei due piatti della bilancia sta per abbassarsi? L'essere o il non essere, la vita o la morte di tutta la civiltà europea e cristiana è in pericolo. Un fremito pauroso sembra già di scorgere su uno di questi piatti. Per far abbassare l'altro occorre un gran peso d'oro. Questo oro è Dante. Per tutta la vita egli ha sospirato alla pace. "Pace, pace" chiedeva alla fine della sua vita alla porta del convento di Fonte Avellano, nell'Appennino, Dante l'esiliato. Egli è il grande cercatore della pace eterna, non della pace che offre la Società delle nazioni. E la qualità della pace di Dante, per me, quella che vale, una pace che può anche esser preceduta dalla guerra dell'uomo con se stesso, e anche, sì, dalla guerra di una parte del mondo contro l'altra. La pace di Dante è la pace dello spirito: una pace che si conquista come una vittoria. Poiché la monarchia universale che egli ha visto è retta da Roma-Amor, e deve essere la *pax romana* per i secoli a venire. Mai come in questo momento Dante può essere il poeta del mondo, perché gli stessi problemi della sua epoca sono maturati nella nostra, e nella nostra chiedono la soluzione: Virgilio porta a Dante, e Dante a noi: Virgilio, poeta d'Augusto, affida a Dante il messaggio di Roma imperiale, e Dante lo annuncia a noi. Poeta del mondo, dunque, è Dante, e più che poeta ancora, profeta, messaggero della *pax romana* che precede, prepara, prefigura la *pax Dei*. L'idea di Roma, attraverso Dante, raggiunge la sua massima espressione, poiché egli intende appunto di quella Roma "onde Cristo è Romano".

– Dante poeta della pace... Ma che rapporti possono essere fra la pace di Dante e la pace falsa e borghese dietro cui corrono, o fingono di correre, e si mascherano le Nazioni?

– Sentite. Sono già vent'anni che ho scritto un libro sul regno dell'Anticristo, dopo la mia fuga da quel regno: e senza esser profeta, poiché allora dissi cose che chiunque fosse stato onesto e sincero, e a occhi aperti, avrebbe detto. Il bolscevismo è per me la guerra integrale ed eterna, il "caos" contro cui l'idea di Roma, la realtà di Roma, significa "cosmo". Quando parlo di guerra io non intendo questo o quel "focolaio" temporaneo: io non faccio politica, o piuttosto la faccio nel senso di Aristotele, di Tomaso d'Aquino e di Dante... Il volto del bolscevismo, per me, è il volto dell'Anticristo...

Sono persuaso che ogni altro metodo di lotta contro questa "guerra eterna" del bolscevismo, resta insufficiente e vano: senza la forza dello spirito, senza la religione cristiana che è l'unica religione positiva, efficace.

– In quale incarnazione storica del cristianesimo, in quale Chiesa pensate sia la forza per questa lotta?

– È questa la grande questione. La risposta di Dante sarebbe stata semplice: la Chiesa Romana... Ci sono due rinascenze, nella storia dell'occidente: quella del XII e del XIII secolo (Gioachino da Fiore, S. Francesco, Dante) è la vera rinascenza cristiana. E poi c'è la seconda rinascenza, quella pagana, del XV e del XVI secolo. Quando si pronunzia la parola "rinascenza" s'intende volgarmente quella pagana, anche se il meglio della sua verace sostanza, dell'"ostinato rigore" della sua coscienza, e l'altezza della sua fede è già in germe nella prima rinascenza. Voi sapete il rapporto vitale fra il movimento francescano e tutta l'arte plastica italiana, che vi trova le sue origini, da Giotto a Michelangelo, a Raffaello, a Leonardo. È questo ormai un fatto pacifico per la cultura europea. Il vero rinascimento s'inizia con S. Francesco. Tutto quello che non ha radici nel primo rinascimento, costituisce il secondo rinascimento, quello pagano, e malgrado la bellezza, lo splendore dei risorti dei, precipita nel materialismo, e il bolscevismo, figlio del materialismo, ne è l'estrema conseguenza. La rinascenza cristiana, quella vera, giace sepolta in un magnifico sarcofago pagano. Ma Dante, l'altezza di Dante, cristiano vivente, come una cima solitaria sovrasta ogni tenebra, il sole spirituale la illumina, e ci serve di orientamento per collegare in una sintesi suprema la sua epoca con la nostra, e stabilire la continuità d'uno sviluppo che considero *sine qua non* per l'Europa e il mondo intero. Da Leonardo, fino a Goethe e a Nietzsche, è un cammino che conduce all'abisso: ma i valori che questi grandi spiriti ci hanno donato possono essere salvati, portati al loro naturale compimento in una seconda rinascita cristiana nel nome di Dante. Noi scontiamo ora la vecchiezza di quel paganesimo che non ha saputo innestarsi la linfa dell'eterna spirituale giovinezza cristiana. Così, nel mio lavoro arrivo a Lutero, che vedo come uno degli uomini che, dopo Dante, ha fatto il più grande sforzo per la rinascenza cristiana. Potrei intitolare questo "Lutero", a cui sto lavorando ora, "Da Dante a noi". Dante che era ultracattolico, io lo vedo pure come l'antesignano d'una riforma ideale nel puro campo religioso, e non in quello della piccola politica, come accadde poi a Lutero.

– Così voi non siete per Lutero integralmente?

– No, in modo assoluto, io non sono né ortodosso né eterodosso, né per la Chiesa d'oriente né per quella d'occidente, o piuttosto er tutt'e due. Io sono molto netto in questa mia posizione: voglio essere solo un cristiano della chiesa universale, e più per l'anima della Chiesa che per il corpo: ma poiché anche l'anima patisce col corpo, sono per l'unificazione delle Chiese, per la fine dello scisma, che è la prima e più diretta cagione di ogni altra guerra.

– Già cominciato il "Lutero"?

– Sì, e a Roma, cioè a Rocca di Papa... Vedevo sorgere davanti a me il palazzo del Papa, riconoscevo la sua potenza come una forza eterna, perché

fondata sulla promessa del Cristo, e pensavo quale colossale bestialità fu quella del povero Lutero di vedere nel Papa l'Anticristo. E fu questa la sua tragedia mistica e metafisica, che del resto fu pure quella di Calvinio e di tutto il protestantesimo. Io sono per Pietro, come del resto sono per Giovanni e per Paolo. Paolo rappresenta la vita individuale dell'anima, che deve aspirare all'equilibrio perfetto, fra le necessità del corpo e dello spirito, occidentale e orientale: Pietro e Giovanni. È solo in questa sintesi universale che sarà vinto il cattolicesimo maledetto: l'internazionale... E ora capite perché devo, devo, devo essere in Italia, e lotto col demone dell'inerzia. Io sono un uomo d'azione, non sono un artista contemplativo: l'arte è per me al servizio di Dio. E ora sono in uno dei momenti più neri della mia vita. Una visione mi consola. È quella di Mussolini che sta al timone della nave di Roma. Ricordo d'avergli detto: "Forse mi sono conquistato il diritto di scrivere su Dante perché sono come lui esiliato, povero e condannato a morte"; e Mussolini mi ha risposto: "Voi farete un buon libro". E sempre me lo ricorderà come me l'ha detto, come mi ha steso la mano. Tutti sanno come egli sia una figura storica, non abbastanza si sa come egli sia una grande forza della Terra madre: troppo poco si conosce la sua bontà... E in questo nero e ghiacciato cerchio d'inferno in cui mi trovo, il ricordo della sua bontà mi scalda e mi dà la speranza che lui, il più potente vincitore di tutti i demoni dell'inerzia e dell'ostacolo mi aiuterà nella lotta contro questi demoni: un raggio di sole e di speranza che potrò tornare in Italia a terminare il mio libro "Da Dante a noi"...

ПУТЕВОДНАЯ ЗВЕЗДА ТРАГЕДИИ:
МИКЕЛАНДЖЕЛО ГЛАЗАМИ ОЛЬГИ ШОР

Иван Чечот

Публикация эссе Ольги Шор о Микеланджело (далее: МА) первоначально вызывала вопросы. Зачем? Кажется, ответ очевиден: дань памяти замечательного человека из ближайшего окружения Вячеслава Иванова; еще один оттенок в изысканной картине русской культуры серебряного века или русского Рима. И все-таки зачем? Есть ли в этом тексте что-то новое, значительное, полезное... или прекрасное? Оригинальны ли мысли Шор о МА, вносят ли они новое в микеланджело-ведение или в русскую рецепцию Буонаротти? Насколько замечательно это эссе как литературное произведение, и не относится ли это сочинение к жанру характерных для эпохи излияний прекрасной души, но не более того?

Издатели вынуждены были прибегнуть к помощи искусствоведов, так как они вроде бы по профессии 'отвечают' в современной культуре за МА и публикации о нем. Но один специалист сказал, что 'интересно...', другой почтительно промолчал, не зная что сказать: ничего 'нового' узнать из текста Шор им не удалось, а сама трактовка ею МА не отличается экстравагантностью.

Современная культура все еще находится в погоне за новым, оригинальным и причудливо индивидуальным. Таким способом она, как правило, оправдывает свою активность, свои 'публикационные' акты в самых различных областях. Классическое искусство также является полем, от которого ожидают новых плодов: открытий, сенсаций или ярких переосмыслений. Установка, на основе которой О. Шор обратилась к МА, была очевидным образом иной. Она не искала повода для самовыражения, не создавала нового взгляда или трактовки. Ее цель была в том, чтобы найти пусть не лежащее на поверхности правильное слово, выражающее пусть не новый, но правильный взгляд на МА. Шор понимала, что эта правильность частично зависит от времени, места, языка

и аудитории, к которой она обращается; но в то же время она, кажется, была убеждена, что сказать следует, хотя и нужное, но отнюдь не конъюнктурно полезное, – сказать подобающее сущности предмета, совершив тем самым акт служения самой этой сущности.

В этом эссе мне слышится своеобразный оттенок ритуальности и жертвоприношения. Каждый пишущий о МА автор, если он только не ‘следователь’ – криминалист и патологоанатом в тоге историка, понимает, что его текст не может не выглядеть как недостаточный, вполне возможно ненужный и неадекватный, так много уже сказано и правильного, и умного о МА. Тем не менее тексты о нем множатся; для целого ряда людей (здесь, наверное, можно было бы проследить определенную типологию) написать о МА в той или иной форме представляется необходимостью, а то и судьбой.

Всякое возвышение голоса о МА является жертвой, которая, возможно, будет равнодушно отвергнута божеством, но не останется бессмысленной для самого жертвователя. Так и Ольга Шор берет перо, чтобы писать о нем, не надеясь ни на полноту и завершенность акта такого служения, ни на его хотя бы ‘приблизительное’ совершенство.

Каждый кому приходилось хотя бы раз говорить, рассказывать и объяснять МА, знает, что в этом случае перед нами встают два вопроса: первый – восторгаться или сдерживаться, вплоть до демонстрации наигранного скептического равнодушия; второй – как и что сказать о нем главное (последнее волнует и тех, кто отвергает и разоблачает МА). И каждый бывает обречен на то, чтобы в поисках выражения этого главного акцентировать ту или иную сторону или деталь в жизни и творчестве МА. Несомненно, для служения ему имеется и такая форма, как сухая ритуальная скороговорка, воспроизводящая “все, что полагается знать и говорить о нем”. Однако эта форма закоснелого ‘культурного’ служения – то ли МА, то ли Просвещению, то ли Культуре, а значит, идеалам Ренессанса – уже с начала XX века представляло собой мертвую ортодоксию. Шор не хотелось просто включить МА в святцы, в этом смысле она ‘пиэтистка’, ищущая в пределах культа МА живого чувства и страстного слова. Иначе она могла бы написать о МА то, что обычно пишут все: биография, история, стиль, техника, искусствоведение и история культуры, в которой вполне самодовольно прославляется европейский свободный индивид в его наивысшем проявлении.

О. Шор исповедует культ МА, но не хвалит его, тем более она ему не льстит. Для Шор МА – это феномен, который заставляет ее думать и в философском, и в искусствоведческом направлении, но прежде всего ставить вопрос о человеке и данном ему искусстве. Хотя в ее эссе почти нет сентенций отвлеченного плана, ее общий тон и, конечно, контекст ивановского мировоззрения, в котором она жила и работала, поз-

воляет заключить, что искусство для Шор не одна из человеческих способностей, связанная с такими вещами как мысль, фантазия, язык, но более тонкая, – некоторая объективность, особый род или уровень бытия, которая притягивает некоторых людей именно своей объективной отрешенностью.

Чтобы читателю легче было представить себе, как Ольга Шор относилась к искусству, что такое было ее общение с классиками, приведем выдержку из краткого очерка о ней, помещенного в Брюссельском собрании сочинений В. И. Иванова и написанного его сыном Д. В. Ивановым:

Смерть с любимыми ее не разделяла; с усопшими духовного общения не теряла, верила в их присутствие и помощь. На земле, однако, в последние годы чувствовала себя одинокой; мир ей казался обедневшим, и мало кому могла она передать то важное, что таила в сердце. Зато легким и естественным было для нее общение с учителями давно ушедшими, например с любимым Микеланджело. Они были для нее столь же конкретны, дороги, живы, как близкие члены семьи. Произведения искусства были для нее не просто музейными ценностями, а действительно ‘памятными знаками’. Она радовалась их красоте, питалась ею; когда нужно, ждала от них ‘ответа’. Для одного только эстетического удовольствия – строго меры короткое, как боялась, оставленное ей время для работы над главным – к ним не возвращалась: “У меня сейчас к нему нет вопроса”, – говорила, отказывая себе в удовольствии съездить, например, к Рафаэлю в Фарнезине или к Piero della Francesca, в Аречцо. На произведения искусства устремляла она взгляд любящий и прозорливый. Показывая их, как-то озаряла их своим светом; все под таинственным лучом вспыхивало, пропорции, гармонии, скрытые ритмы выявлялись, внутренняя форма оживала, внешняя преображалась.¹

1. Любовь как форма познания

Эссе Ольги Шор предваряется посвящением Вячеславу Иванову, в котором выделяется несовременное слово ‘благоговейно’. Отношения автора и адресата и в самом деле подпадали под многозначное латинское понятие *pietas*. Оно же определяет тональность размышлений и самого взгляда Шор на МА. В этом взгляде меньше всего ‘наблюдения’, почти нет ‘сравнений’, отсутствует подсматривание, всезнайство и критика в смысле разлагающего целое на составные части разбора. Ее познавательный идеал – созерцание и целостное переживание и сопереживание озарений и проблем творца.

Сама Шор говорит о любви как средстве познания-понимания художника на основе разделения с ним судьбы и проблем. Она хотела бы

¹ Иванов В.И. Собрание сочинений. Брюссель 1979. I-IV. Т. III. С. 693. Далее ссылки на это издание в тексте.

прежде всего ясно и ответственно осознавать как образ самого МА, так и образы им сотворенные. При этом она подчеркивает, что “осознавать не значит толковать. Толковать можно, ничего не созерцая. Какие бы формы ни приписывать, какие бы значения ни придавать художественным символам, смысл великих вещей никогда не откроется новому толкованию”, но, дополним мысль автора, только новому созерцанию, новому осознанию. И последнее невозможно, в соответствии с неоплатонической философией Шор, без любви, которую она трактует как празднующее свой предмет созерцание-понимание и как превознесение. Сама Шор выступает в качестве своеобразного Адоранта (от слова *adorer* обожать и просить) МА.

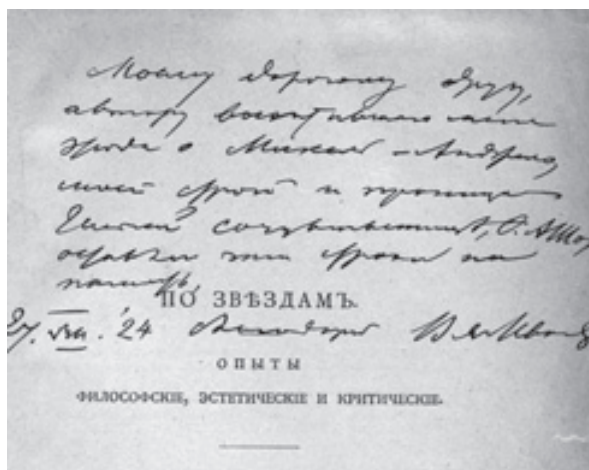
На тех страницах эссе, где Шор объясняет свою позицию в целом, она приводит также довольно таинственную фразу о богине доброй любви: “Когда из глубокого прошлого хлынет многоликий и многорукий образ доброй богини любви и душа хоть на миг претворится в эти тысячи обращенных на созерцание мира глаз, тысячи раскрытых навстречу ему объятий, когда она, исполнившись Эроса, начинает ‘рождать в красоте’, – тогда приходит понимание”. Поражает, во-первых, универсальность и даже всеядность этого “многоликого и многорукого образа”, который в принципе может любить все; удивляет и его прекраснодушие, неожиданное у человека, посвященного в тайны античной культуры: богиня любви не может быть только доброй и результаты ее любовных актов, особенно столь обильных, тотальных, не могут быть непротиворечивыми. В этой фразе проявляется глубинная противоречивость русского серебряного века с его двойственными исканиями истины, которая с точки зрения традиции не может не ограничивать себя, и исканиями любовной полноты переживания мира во всем его многообразии. Любовная всеприемлемость Эроса возможна только в его христианском истолковании, которое однако в данном контексте едва ли четко обозначено.

2. Удивление и встреча с проблемой

Современный читатель, причем чем более осведомленный, тем сильнее приученный к определенному типу текстов о художниках прошлого, конечно, не может не испытать недоумения, начиная читать эссе Шор о МА. Где же объективность, где наука, где скепсис, критика, наконец, просто логический порядок изложения? Вместо этого нам предлагается размышлять о любви, трагедии, одиночестве, но не историко-философски – как о понятиях определенной ‘культуры’ и ‘эпохи’, и не философски, так как это опять означает выбор ‘метода’, а непосредственно, поэтически и лично. Такое притязание на душу читателя может показаться некоторым даже неприличным. Иначе было среди иных людей, в иные времена, под иным солнцем.



О. А. Шор в 1910-е годы



Дарственная надпись Вяч. Иванова Ольге Шор на книгу “По Звездам”. 27 августа 1924 г.



О. А. Шор в начале 1920-х годов

Проблема способа гуманитарного познания наверняка занимала Шор со времен обучения у Генриха Риккерта во Фрайбурге и позднее в Москве, в пору службы секретарем в Российской академии художественных наук, где центральной фигурой был такой крупный методолог истории, герменевтики и феноменологии, как Г. Г. Шпет. Исторический, систематический, причинно-следственный подход отмечается сразу. Не отброшена, но ограничена также чистая и строгая работа осознания и анализа осознанного. В качестве главного медиума познания выдвигается любовь в особом платоновском понимании как “среднее между мудрым и неведующим”. Шор предлагает нам раскрыться навстречу вещам и событиям, чтобы познать-понять их. Понимание трактуется как “рождение в красоте”, то есть явно включает в себя момент очищения понимаемого от случайного, его сублимирование.

На страницах эссе любовь Шор к МА начинается, однако, с удивления. “Будило удивление, волновало непонятностью. Таков рефрен всего сочинения. По моему мнению, он означает знак встречи, знак пробуждения, волнения, а также свидетельство затора в рассудке.”²

Что же удивляет Ольгу Шор у МА? Перечислим бросающиеся в глаза моменты и наблюдения.

– *Тела и тела*. Такая степень одержимости телом удивляет, пожалуй, всех. Увлекаясь телами у МА, их одухотворенностью, Шор пишет: “...вдохновение и счастье, любовь и ум – разве все это не дано изначально как непрерывная смена телесных движений”. “...Тело у МА, оставаясь до конца верным своей природе, издает весь этот неожиданный перезвон чудовищного и сверхчеловеческого, кошмарного и благого”.

– *Отсутствие природы, пейзажа, костюма, колорита*. Полное равнодушие ко всему питtoresкно-живописному, нарядному, изящному.

– *Драпировки*, тяжелые и ‘говорящие’, завораживающие и даже отвлекающие от тел. Понять их ‘язык’, если это вообще язык, почти невозможно.

– *Лицо как источник волнения тела*. – Это крайне своеобразное ‘наблюдение’. Не душа, не дух – лицо, которое, насколько я понимаю здесь Шор, является объяснением тела. МА творит ‘новое тело’, какого не было до него ни в искусстве, ни в природе: противоречивое, одухотворенное.

– *Душа ‘заговорила телом’* у МА после того, как длительно подавляла его в средние века и благодаря этому (!) впиталась в него. “Большие, тяжелые события его неустанно ваяли” в средние века. Нет ли здесь

² “Поэзия, говорил В. И. (а не одна философия, как учили Платон и Аристотель) родилась из удивления” (О. Шор. Введение // Иванов В. И. Собр. соч. Т. 1. С. 215).

скрытой параллели с XX веком, не ждет ли Шор Ренессанса одухотворенного тела в современности? Ее ожидание было тщетным. Если 'ренессанс' и случился, то в формах выхолощенных, унылых 'здоровья', 'секса', 'спорта' и 'моды', в которых тело стало ключевым словом. Впрочем надежда остается: "когда до конца изошла она в нем, тогда громко вдруг заговорила его изгибами, складками, тенями" душа.

– *Тело говорит на своем языке*, и он очень богат, гибок; но говорит тело то, что диктует ему душа, сама языка не имеющая. И понять это красноречивое тело почти невозможно: то ли оно передает, чего хотела душа, то ли нет.

– *Нет светотеневой лепки*, есть темное, как провалы и прорезы.

– *Плоскость и архитектура как продолжение и завершение скульптуры*. Без стены его статуи невозможны. Но стена – это не только ложе, на котором формируется объем, это также отражающий экран: "Если в изваяниях МА звучит эхо бьющейся в них бесконечности, то стена является скалой, отражающей волны ее".

– *Отрешенность*: от объема, от конкретной истории, от места, среды, костюма, от эротики, от портрета, – отрешенность искусства от всего кроме самого себя (и, по-видимому, своего источника). Можно сказать, что искусство, по Шор, находится в панцире своей ауры. (В библиотеке В. И. Иванова не обозначено сочинений В. Беньямина. Вряд ли они были бы близки ему и его секретарю).

– *Отрешенность не означает одиночества*, изолированности фигур. Все фигуры связаны, все формы связаны. Через плоскость, архитектуру. В метафизическом смысле – через единство мысли.

– Шор акцентирует, что *всякая группа у МА охвачена единством пространства*. Но и отдельная статуя мыслится как группа.

– *В живописи МА утверждает тело*, в скульптуре, напротив, по Шор, отказывается от власти над телом, увлекаясь драпировками и через них – пространством.

– *В этой цепочке удивлений* находят свое место интересные определения Шор феноменологии отдельных видов искусства.

– Так, *архитектура есть приобщение подходящего и входящего в нее* (в здание, зал, двор, парк) к целому стилю, стилизация входящего, который становится элементом архитектуры.

– *Живопись – проекция созерцателя внутрь картины*, куда созерцатель переносится и где некоторое время пребывает.

– *Скульптура же – это отрешение от зрителя созданной формы*; можно дополнить Шор, и сказать так – отодвигание зрителя на дистанцию.

3. Монументальное одиночество в красоте

Эссе Шор открывается загадочными словами о больших событиях, которые “несутся на душу”. Трудно сказать, в каком году точно были написаны эти слова и о каких событиях идет речь. Скорее всего здесь не имеются в виду конкретные политические события, автор чувствует скорее приближение событий духовно-исторических, движением и ощущением которых была полна вся первая половина ушедшего XX века. Смысл всей первой фразы скорее всего таков: предстоящая подлинная Встреча требует погружения взора-памяти в прошлое; каждая встреча – повторная встреча, и чтобы узнать идущее навстречу, нужно знать-помнить прошлое. Не новая, а вечная волна вскипает и грозит. Мотив надвигающихся событий у Шор, конечно, от Иванова. Она пишет: “Мировые события, идя на землю, бросают вперед свои тени”. Эти слова все чаще и чаще вспоминались В. И. Иванову, когда он, размышляя об эре Офиеля, писал “Carmen Saeculare”.³ Характерно, что для Шор ‘событие’ – понятие неоднократно всплывающее на страницах ее эссе как фундаментальное – это не что, а Кто. “К нам, на душу ‘несутся события’, а мы не узнаем Того, к Кому взывали”. В этом существенное отличие ее идеи от Хейдеггера с его “сбывающимся бытием” и событием, не имеющим лица. О квази-хейдеггианстве Шор ниже.

Второй абзац эссе открывается напоминанием о встрече Гете с произведениями МА в Риме. После посещения Сикстинской капеллы сама природа показалась ему миниатюрной. Встреча меняет мир, меняет и самого встретившего. Но меняет ли она и сам прототип встречи, самое “явление вечного прошлого”? Говоря просто, меняется ли и МА после соприкосновения с встречаемыми, хотя бы такими, как Гете? Современный историк и культурный человек немедленно подчеркнул бы изменчивость прототипа, радостно приписал бы МА посмертную историю и биографию. Не так мыслит О. Шор – человек иной духовной организации. Для нее огромные глаза МА (о которых писал Гете) – это океан, который неизменен, в котором пропадают все частные познания, личные суждения. МА для нее – оком, горизонт, который всегда шире и постоянное всего, что происходит в его пределах. Этот же океан есть источник (в конце концов, впадающий в самое себя). Новые задания в культуре и искусстве возможны потому, что есть их неподвижный и колеблющийся источник. ‘Монументальность МА’ – это его ‘бытие’ в неподвижном духе. Однако это высказанное уже в самом начале платоническое воззрение не означает ни монолитности, ни статичности океана-абсолюта МА. Он дает проблему, задание современности.

³ Введение // Собр. соч. Т. 1. С. 84.

Шор взялась писать о МА, когда литература о нем стала необозримой. “О Микель-Анджело так много говорили, что, кажется, больше нечего сказать...”. Сам акт письма о нем она рассматривает как личную необходимость своей жизни, которую она почти не стремится вписать в какое-нибудь объективное целое – науку, искусствоведение, литературу. “В необъятной шири его творчества, как волны в океане, пропадают все высказывания о нем, и неиссякаем он как источник все новых и новых заданий”. Эта фраза свидетельствует, что Шор смотрела на науки об искусстве вполне скептически, как на некий параллельный самодостаточный процесс, никого ни к чему не приближающий. “Источником все новых и новых заданий” МА является не вследствие историографических трудов и интерпретационных усилий, а сам по себе, вследствие неисчерпанности проблематики его и его героев. Чрезвычайно ценно и знаменательно не только риторическое, но истинно поэтическое и, значит, познавательное сочетание двух метафор – океана и звезды, да еще и звезды трагедии. Океан-абсолют предстает трагической величиной, а трагедия – путевой звездой. Конечно, это вызывает в памяти мотивы ивановского “Прометея”. Во пространстве трагедии раздаются тяжелые удары молота и шум моря. “Будь слеп, ковач, и глух!” – призывает сам себя Прометей во время работы над статуей человека. Океаниды отвечают:

Ненавидим оковы
Светлозданного строя
И под кровом родимых ночей
Колеблем основы
Мирового покоя,
Прометей!

Свою связь с МА Шор формулирует неожиданно: как “неразгаданную трагедию духа Микель-Анджело, сверкание которой мы ловим как нас ведущую звезду”. Сверкание трагедии, звезда трагедии – довольно странные и в тоже время притягивающие образы. Может быть, частично слово трагедия появляется здесь как своеобразная, высшая похвала, как дань одной из классических эстетических категорий. Но кажется, дело все же серьезнее. Суть этой трагедии остается и для Шор неразкрытой, но сама трагедия для нее очевидна, и она завораживает, втягивает в себя, ведет за собой. В этом проявляется модальность МА и по отношению к современности, унаследовавшей от него индивидуализм, трагедийность и монументальное (автаркийное, самозаконное) одиночество. Во всем этом мне слышится не столько платонический, сколько не до конца выраженный экзистенциалистский мотив. В то же время слышится и зиммелевское “понятие и трагедия культуры”, и МА выступает в качестве образцово противоречивого художника и человека Нового времени.

И в то же время – “его ликующее творчество”, “изваяния тончайших состояний и движений оспаривающей мглу, к ясности взметнувшейся души”. Что это за ясность, становится понятно, исходя из уже названной проблемы осознания. МА рассматривается Шор как великий осознатель всего того, что он видит, чувствует, думает, испытывает. Соответственно и Шор идет по этому пути уже в применении к самому МА. Вслед за выдающимся английским эстетическим писателем Уолтером Патером Шор выдвигает на передний план изящество и точность, хотя и не называет, но имеет в виду грацию МА. Кстати, и понятие прозрачности, играющее такую важную роль в мировоззрении Иванова и встречающееся на страницах эссе Шор (“опрозрачивание”), имеет одним из своих прототипов “Прозрачность” Патера, эссе *Diaphaneité*.⁴ Патер, как известно, оказал значительное влияние на русскую культуру в лице П. Муратова, Ю. Айхенвальда и некоторых других.

Но гораздо более, чем этим эстетическим совершенством, Шор увлекается двойственностью формы и смыслов МА: они и “призрачно легки”, и “косно-массивны”, и “угнетенно ликующи” и “просветленно-мрачны”. Здесь она, как видим, изощряется в создании герметических метафор в духе поэзии позднего Ренессанса и снова требует от читателя не столько слуха на благозвучие слова, сколько осознания, например, того, что такое “угнетенное ликование”. Это говорит о том, что “прозрачность” образов МА отнюдь не абсолютна. Мы не можем сказать, что у него все видно ‘до дна’ и само дно прозрачно, что одна сущность или материя является у него благодаря прозрачности также и другой, которая просвечивает сквозь нее. Наряду с транслюцидностью у МА очевидно наличие плотных слоев и плотных сущностей.⁵

В кругу И. Г. Фюсли, в конце XVIII века, имели искушение видеть в МА нечто демоническое, то есть именно контаминацию прозрачности (люциферичности) и непрозрачности, мрака земли и преисподней. Такой взгляд не мог не быть чуждым Шор, которая, как и Иванов, понимает прозрачность вовсе не в логике различимого/неразличимого, а в логике сущностей, когда прозрачность – это не эффект просвечивания, а дымка, маска, душа, улыбка, иначе говоря, тончайшая субстанция, не связанная ни с оптикой-математикой, ни с логикой-лингви-

⁴ Pater W. Miscellaneous Studies. A series of essays. London 1910. P. 247-254.

⁵ В связи с этим, для обострения восприятия проблемы можно процитировать такого радикального врага современной прозрачности как Бодрийар: “Прежде тело было метафорой души, потом – метафорой пола. Сегодня оно не сопоставляется ни с чем; оно – лишь вместилище метастазов и механического развития всех присущих им процессов <...>. Под прозрачным покровом согласия непрозрачность Зла, его стойкость, одержимость, непреодолимость, энергия изменяют порядок повсюду” Бодрийар Ж. Прозрачность зла. Пер. Л. Любарской, Е. Марковской. М.: Добросвет, 2000. С. 14.

стикой, и следовательно, непостижимая в своем позитивном смысле для позитивистски-неопозитивистски вышколенных мозгов. Но и непрозрачность, о которой пойдет речь далее под именем монументальности, вовсе не есть какая-то конечная непроницаемость и неистовая алкающая самое себя сила. Потому что она, исходя из логики классического воззрения, вовсе не абсолютна и автономна. Она потому и стоит, и высится, что имеет природу взаимоподдерживающей связи целого и есть Память этого целого.

Едва ли не в каждом сочинении о МА, начиная с эпохи романтизма, встречается слово ‘монументальный’, понятие ‘монументальность’. XVIII век и более раннее время обходились еще без него, МА хвалили за красоту рисунка, ракурсы, контуры и величие: см. например, популярное в свое время сочинение Роже де Пиля “Cours de peinture par principes avec un balance des peintres” (1708), в котором МА получил наивысший бал по рисунку (17) и только 8 за экспрессию по сравнению с Лебреном (16), Рубенсом (17), Рафаэлем (18) и таким второстепенным, по нынешней оценке, художником как Эшташ Лессюзэр (15). Само понятие косвенно связано с успехами классической археологии после Винкельмана и с египтоманией, разразившейся после египетского похода Наполеона. Монументальность первоначально означала причастность к ‘памятникам’ древности и к памяти. В этом слове отчетливо слышалась связь с вечностью. Она была присуща классике и древности.

Монументальность в произведениях МА создается Шор как выражение ‘духовного бытия’ МА, ‘одинокого’ и ‘трагического’. Это крайне редко встречающееся сближение одиночества и монументальности заставляет задуматься. В 1910 годы, когда происходило становление Шор как человека и мыслителя, тема монументальности стала актуальной. Все искали стиля, в особенности монументального. Последний обычно приписывается неиндивидуалистическим культурным типам (Египет, романская эпоха в средневековой Европе). В. Воррингер даже оспаривал представление о греческой монументальности и признавал только римскую, сопоставляя музыкально-эротический и индивидуальный греческий дух с юридическим и этическим клановым духом Рима. Шор видит в монументальности признак одиночества, если не самоизоляции духа, который строит себя исключительно по своему внутреннему, автаркийному закону. Законченная автаркия трагична, так как она неминуемо ведет к столкновению с абсолютным.

4. Египетские тени и отрешенность

Египетские тени – врезанные тени углубленного рельефа – “койланоглиф”. Среди наблюдений Шор привлекает внимание ее трактовка све-

тотени в скульптуре МА. Обычно полагают, что взаимодействие скульптурных масс и света ведет в эпоху Возрождения к усилению ощущения их объемности, к обострению тактильного чувства. У Шор все иначе.

Светотень МА – это не лепка, это – светопись провалов и прорывов. Здесь каждый врез в мрамор – прорез в бездну, дерзкое ощупывание дали. Взор засасывается обрывами теней, тонет в них. Перестаешь верить показанию основательно взвешивающего рассудка и точности внимательно измеряющего глаза, свидетельствующим, что именно в глубину мрамор мало проработан, будто едва тронут резцом.

Шор, во-первых, выявляет таким образом графическую природу формообразования МА, подчеркивает светопись, линейность (не в вельфлиновском ‘классическом’ смысле), а во-вторых, открывает в тенях прорыв в потустороннее пространство, на фоне которого происходит явление объемных форм. Бесконечная бездна глубоких теней и изящные объемы, не развитые, едва намеченные в глубину, – для того, чтобы увидеть это, осознать так, от зрителя потребуется солидный опыт и гибкость в сфере зрительного восприятия.

Когда Шор говорит о графичности или рельефности, читатель-искусствовед сразу прибегает к знакомым теоретическим и историческим моделям: “влияние Севера”, “Гильдебрандт”, “классический стиль рельефа, по Вельфлину”. Однако судить о методе Шор, основываясь на этих моделях, может оказаться опрометчивым. “Вся круглая пластика М<икель>->А<нджело> всегда лишь рельеф, где в роли необходимого фона неизменно выступает стена”. Это, конечно, Гильдебранд, Вельфлин.

Когда долго вглядываешься в Давида, в его плоскую, вывернутую фигуру, тогда очертания этого тела вдруг обращаются точными контурами богов и фараонов, утонченной стенописью пирамид и храмов. Ничуть не повторяя ненужной ему скованности и зачарованности египетской пластики, М<икель>->А<нджело> своими изысканно-монументальными мраморами неожиданно овеществляет наивно-монументальный рисунок Египта. Вся пластика его – точно огромная, одинокая тень на стене. (Роден его понял; назвал прямо “тенью” свое изваянье).

Этот пассаж показывает, что имеется в виду нечто иное. Для искусствоведа-историка он необязательная ‘игра ассоциаций’ и ‘литература’. Но для читателя более широкого взгляда и для самого автора – это место очень важно, так как здесь делается попытка посмотреть на МА глазами, решительно освобожденными как от историзма, так и от профессионализма (с эпохи Просвещения старательно суживавшего диапазон восприятия всякого искусства) и раскрывшимися для экзистенциально обостренного и универсального восприятия. МА, Египет, тень, одиночество, монументальность, – такова загадочная цепь представлений, которые Шор стремится вызвать у читателя.

“Одиночество” – скорее ‘психологическое’ слово, которое у образованного читателя отнюдь не находится в связи с образом египетской культуры, да и в связи с Ренессансом. Но Шор, по-видимому, настаивает. Она пишет о МА: “уловил в искусстве ритм одиночества, полюбил в нем покой отрешенности”, создает цепочку рельеф-плоскость-тень-отрешенность. Всеми силами она стремится почувствовать в МА присутствие последнего экрана (или бездны), на который падают тени сущностных писем. В египетском искусстве им была свойственна непосредственность и монументальность магического мировосприятия без всякого ‘иллюзионизма’, ‘натурализма’. У МА этот древнейший и важнейший момент проступает сквозь новую дифференцированную оболочку. Эта оболочка одухотворена.

Лишь постепенно мысль Шор становится яснее. После ‘охлаждения’ и ‘просушивания’ МА с помощью египетского сравнения, после освобождения его от экспансивной объемности Шор освобождает его и от эротики, заявляя бескомпромиссно, тем самым отчуждая-‘острая’ МА для многих и многих его сластолюбивых почитателей: “Чужды эротике страстные герои его”. По всей видимости, в данном случае она сознательно говорит об эротике в узко-психологическом плане. Эротика – всегда исповедь, личное, конкретное, – такова ее мысль. Ничего такого она не находит у МА, не разделяя широко распространенного мнения о том, что все его искусство было о нем самом как своеобразном сексуальном феномене и о его любимых телах. При этом Шор упирает на то, что МА в творчестве непортретен и, следовательно, не любовен в деталях, без этого же якобы нет эротики. С этим можно и не согласиться. Все дело в понимании эротики. Если речь о любви в христианской традиции, то без обожания индивидуального она невозможна. Но в платонической традиции, не говоря о многих других, любовь есть восхождение от частного к всеобще-прекрасному. Также и низменный эрос всесмешения не ценит индивидуального, утверждая всевластие безликого упоения, всепоглощающего алого цвета. Что же говорит Шор? Думаю, что прежде всего она хочет сказать, что МА не смешивал скульптуру, искусство и частную жизнь, не смешивал сферу совершенного с самовыражением. Шор представляет МА прежде всего как человека, одержимого идеей художественности, как художника. При этом она стремится сначала показать резкий, принципиальный отрыв художественной сферы от всего эмпирического и частного. Так, словно иронизируя над позитивистами, она пишет: “Скульптура кончается не там, где прекращается мрамор, как живопись начинается не там, где протянуто полотно. Как вся живопись проецирована на идеальную плоскость, так вся пластика проецирована в идеальное пространство. Она к себе не допускает. Нельзя дотронуться до статуи...”. Это пространство для нее, однако, не только и не столько пространство смыслов-значений, которое нельзя видеть глазами, но именно духовное

(не материальное) пространство, которое можно и нужно видеть. Но нельзя ни трогать, ни мерить, ни изменять. Ему она приписывает “уединенность”, которую можно понять как автономность, но лучше понять как результат ослабления связи с целым и с источником. Такая уединенность характеризует не только искусство, но и природу, взятую по отношению к Богу и человеку: “покоряя природу искусством, М<икель>->А<нджело> хотел выявить предметную уединенность ее”, то есть уединенность природы. Шор говорит об остром возрожденском чувстве земли и жизни у МА, но кажется, думает при этом о своем: размышляет на философскую тему о вселенской связи и частичной суверенности отдельных сфер и вещей бытия. Характерно, что в связи с почти общепризнанным ‘неоплатоником МА’ она не говорит о единстве всего и вся в природе и в мире, не развивает идею Единого, пронизывающего многое, не произносит слов *natura naturans* или энтелехия, не акцентирует динамизма в его фигурах. Гораздо более ее влечет ‘реализм’ и ‘профессионализм’ МА, работающего не с ‘энергией’, а с натурой, камнем, плоскостью.

М<икель>->А<нджело> проникает в глубину творенья, где взор его встречается со взором Творца, в ту глубину вещей, где вещи становятся верными божьими вестями. Из последних глубин М<икель>->А<нджело> бережно и властно, побеждая все препятствия, выносит эту затаенную в них божью весть на поверхность своих гигантских мраморов и оглашает ее языком своих монументальных тел. А потом, точно огромные, легкие змеи, пускает он в небо скульптуры и фрески свои, смотрит, как взвиваются они, несомые уже не им одним в них вложенными силами, и безжалостно срезает нить, связывающую с ними руку его.

Кажется, что первое предложение применимо ко всем истинным художникам. Только одни читают весть на поверхности вещей, как Ян ван Эйк, другие приобщаются к ней, погружаясь в цвет, как Веронезе. Весь этот пассаж в рукописи перечеркнут, как полагает публикатор, рукой Вячеслава Иванова. Очень может быть, что этот кусок показался ему лишним, так как в нем сделана не до конца удавшаяся попытка объяснить, что значит “великая тоска природы – вечная мысль ее”.

Для Шор природа есть лицо, взор и весть, но не выраженные до конца, – отсюда и тоска не полного проявления. МА словно выманивает эту весть на поверхность и переводит-оглашает-интонирует ее на языке тел, языком поз, жестов и мимики, которые Шор не только видит, но и слышит как речь. Особенно смело она изображает момент расставания МА со своими образами-парафразами глубинных вестей. Как всякие речи они летучи и самодвижимы. Шор – и остроумно, и метко – сравнивает их с воздушными змеями, которые имеют точку прикрепления и диапазон движения. МА расстается с ними, как парка, обрезая нить-пуповину. Пока они еще прикреплены, можно сказать, что эти образы есть “духовные глаза и руки, призывно обращенные к открытым небесам”; когда они отпущены на волю дальнейшей истори-

ческой жизни – это уже взирающие на нас и обращенные к нам лица и руки.

Отрешенность – ключевое слово теории искусства и трактовки МА у Ольги Шор. Оно известно ей как понятие скорее всего из немецкого языка, из текстов мастера Экхарта с его *Abgeschiedenheit*, которая не то же самое, что более описательная *Weltfremdheit* (отчужденность от мира) и совсем не то, что *isolation*, *aloofness*, *detachment* или немецкая *Gelassenheit*. В 1955 г., когда эссе Шор уже было написано, с речью об отрешенности выступил Мартин Хайдеггер. Она связана с его критической философией техники. В библиотеке Иванова в Риме имеются два издания Хайдеггера.⁶ Иванов относился к Хейдеггеру прохладно. Для него это, во-первых, знаменитый философ, во-вторых, философ страха в традиции Кьеркегора, которую Иванов ни как православный, ни как католик, ни как платоник, ни как эллинист, ни как символист принять не мог. Ничто и тьма не были интересны этому последнему из древних греков. Скорее всего подобное отношение было и у Шор, но эпоха, ее язык и тематика брали свое. Трактовка теней как прорывов в бездну, акценты на одиночестве и отрешенности, трагедийность МА как плюс и некоторые мелкие языковые моменты (вроде ‘обстояния мира’) заставляют заподозрить если не влияние, то созвучие Хайдеггеру. Все-таки ближе ей центральная линия христианской теологии, Августин.

Блаженный Августин – читаем мы в тезисах, кратко сформулированных О. А. в 1933 г., но восходящих к записям более ранним — впервые указал связь Памяти с началом тождества, отметив Память в человеке как его благороднейшую способность. Это именно она – Память – удостоверяет наше бытие, неизменно настаивая на тождественности души самой себе. Потому Бл. Августин и употребляет *promiscue* слова “esse” и “memoria”, когда хочет обозначить основной акт души. Но если Бытие и Память – одно, то не в смысле их неразличимости. Узнание есть возврат узнаваемого к воспоминаемому; возврат предполагает отход. На онтологическом языке это значит: Бытие являет событие; событие, узнав себя в Бытии, возвращается к событию. Или: Бытие рождает Слово: Слово, вспоминая свое рождение, утверждает себя единосущим Бытию. Или: Бытие говорит событиями; Событие возвращается в Бытие актом Памяти. Сказать: Память возвращает событие Бытию – значит сказать: Событие и Бытие — одно, т.е.: ‘ A_1 есть A ’ и ‘ A есть A_1 ’. Действие Памяти обращает принцип тождества в начало Жизни. Память есть не только способность души, но и действие духа, Духа животворящего. Память есть Единение, Встреча, Событие

⁶ Heidegger M. Über den Humanismus. Frankfurt am Main: V. Klostermann, 1949. *Id.* Was ist Metaphysik? Bonn: F. Cohen, 1930.

События с Бытием — их ἀνάπτυξη. Между Бытием, Событием и Памятью надо различать, но их нельзя разделять.⁷

5. Non-finito мысли

По Шор, МА — это “художник, для которого подумать значило сделать и творчество было как бы идеомоторным движением”. Ноэтический акт для нее не единичен и следовательно непрерывен, континуален. Условно говоря, тот, кто мыслит, мыслит непрерывно, всегда, меняя предметы и аспекты размышления, но не в силах его прекратить. Как и перед другими интерпретаторами МА, перед Шор стояла проблема объяснения микеланджеловского non finito.⁸ Как только не трактуется этот феномен: и чисто технически, как следствие затруднений, внешних помех, внутренних разочарований, и как выражение неоплатонических идей, и стилистически, как проявление тяги к живописному, к показу становления, и как та или иная пластическая метафора, содержание которой может быть взято из физики, теологии, каббалы и пр., и как проявление мистики и магии камня. Шор связывает non-finito вовсе не с художественными и обстоятельными моментами, а с парадоксальной финитностью непрекращающейся мысли. Общепринятым и корректным является распространенная сегодня трактовка мысли как “живой, гибкой изменчивой, диалектической, неоднозначной и пр.”. Шор хочет понять мысль метафизически как действие, корень которого лежит в абсолюте, и которое вследствие этого потенциально совершенно, адекватно и уже находится у цели. Кажется, она хочет сказать, что мысль не нуждается в разработке, применении, доказательстве. Она и без того ясна, если присутствует. Поскольку Шор, видимо, сомневалась в существовании ‘отдельных мыслей’, она приходила к идеальному образу постоянного присутствия мысли, которая не нуждается ни в адаптации, ни даже в, так сказать, ‘более полном’ (куда уж!) проявлении. Но отсюда следует и то, что МА, по ее мнению, не мог и “не хотел кончать своих произведений, потому что не хотел их разделять, разъединять”, как нельзя разъединять мысли. Если мысль метафорически представлять как течение, то нераздельность волны очевидна. Если ее представлять как часть целого, где ни часть, ни целое не могут представать в чистом виде, так как являются только в единстве системного целого, то мысль также не может быть частной и прерывной. По

⁷ Цит. по статье Д. И. Иванова о Шор-Дешарт в Собр. соч. В. Иванова. Т. III. С. 689.

⁸ Из сочинений на русском языке на эту тему напомним о существовании фундаментального труда Отара Пиралишвили: *Пиралишвили О.* Теоретические проблемы изобразительного искусства (проблемы “Non-finito”). Критерии незавершенности в искусстве и теория “non-finito”. Тбилиси: Хеловнеба, 1973.

Шор, нон-финито выражение не фрагментарности (в понимании модернистской мысли, начиная с Йозефа Гантнера), а, напротив, того, что все фигуры, формы МА рисуют одну большую картину, на одну большую тему, имеющую однако две стороны: мир как целое и искусство как отрешенность. В этом случае и сам мир предстает как конечное отрешенное произведение искусства.

По Шор, непрерывность мысли МА и постоянно мирообразующий характер его творчества проявляются еще и в том, что он “отбрасывает все, хотя бы им самим уже найденное, никогда, ничего не повторяет”. Целостный и совершенный характер его творчества состоит в “достижении абсолютной замкнутости бесконечно разбегающихся движений”. Здесь имеются в виду движения мысли, которые, уходя в разные стороны, идут словно по дуге и возвращаются в исходную точку. Такое целое не кристально-геометрично, оно включает в себя ярко выраженный момент свободы, отклонения, но в конечном счете оно “абсолютно замкнуто” и, следовательно, финально. Здесь Шор подчеркивает, что богатство мысли и творческих возможностей МА было даже чрезмерно, и он работал “ощущая безмерность своего живого опыта как последнюю угрозу своему искусству”, так как искусство она мыслит все-таки по принципу ‘поставленной точки’ и божественной удачи, которые и создают феномен отрешенности. “Уловив ритм художественной отрешенности, М<икель>А<нджело> захотел придать его себе”, – пишет Шор, имея в виду, что МА превратил себя целиком в орган искусства. Она не имеет в виду модную декадентскую (и пост-модернистскую) мысль о замене произведения художником, облеченным в художественную форму. “Он тяжестями мира, людскими слабостями обвешался точно веригами и вознестись к небу хотел обязательно в них”. Мне кажется, что Шор подразумевала не только христианскую, но и художническую тему: восхождение к искусству, не отряхивая ‘тяжестей’ и ‘слабостей’, более того, вводя их в искусство, полное и тела, и реальности, и запальчивости. Несколько загадочно Шор говорит, что он искал и находил “конкретную отрешенность, живую отрешенность”.

Что это и как это возможно? Мне представляется, что имеется в виду такое переживание реального реальным человеком и изображение реального реальным художником, когда то конкретное, что с ним происходит (включая рисование, искусство), рассматривается им самим как самодовлеющее целое, имеющее статус формы и смысла. Шор рассматривает МА как ‘двойственное’, ‘расщепленное’ сознание (не употребляя слишком узкий клинический термин ‘шизофрения’, который ей был несомненно известен). Для нее “художественное сознание по существу своему всегда монологично”. “Пророческое сознание по существу своему всегда диалогично”. ‘Диалогичность’ была в то время и стала позднее еще более навязчивым паролем известной литературо-

ведческой школы – М. Бахтина. Последний хотел бы видеть в ней выражение социальной природы искусства и его суть. Эта теория развивалась в направлении ‘внутреннего диалога’ (автокоммуникации), установления различных типов диалога в зависимости от статуса контрагента и т.д. Для Иванова и Шор, как его адепта, теория диалога имеет мало смысла в применении к искусству вообще, к пластике в особенности. По глубинной установке Иванова и Шор, искусство не есть ни речь, ни разговор, ни призыв, ни проповедь, ни сообщение. Здесь никто никому ничего не говорит и никто ничего не должен понимать и – соглашаться или отвергать, спорить, оценивать, вообще как бы то ни было проявлять себя. Аплодисменты после прозвучавшего стихотворения Пушкина, симфонии Моцарта не имеют никакого отношения к самим произведениям, они факультативны. Иванов и Шор отводят диалогу место в специальной пророческой сфере. Шор формулирует прекрасно: “Поэт откликается на *все*, нежно, но как-то бесстрастно. Пророк откликается призывно или гневно, всегда страстно, но далеко не на *все*”. Знаменателен этот отклик искусства на *все*, и, следовательно, ни на что, его мировая ‘вплетенность’ и мировая же отрешенность. В отличие от этих отношений пророк что-то видит, а к чему-то слеп, на что-то отвечает, на другое молчит. Пророк поэтому неровен, несправедлив и даже косвенно зависим (от того, к чему прикован его взгляд).

Проблема соотношения, сочетания пророчества и художественности рассматривается Шор как современная проблема, первоначальный и ярчайший случай которой являет МА. Трагедия МА является для нее путеводной звездой в современном мире. Что это за трагедия? Мне кажется, это трагедия неудовлетворенности искусства как искусством, когда оно становится основной жизненной установкой художника, и подмена искусства пророчеством. В одном месте она пишет, снова вспоминая о Египте: “Египет не взорвался от введения пророческого момента, потому что пророческое импортировалось”. Помимо глухого намека на Россию периода революции здесь слышится указание на то, что для стабильной культуры и искусства наиболее опасно свое пророческое, то есть перерождение искусства-служения в искусствовысказывание, да еще по конкретному вопросу.

6. Трагедия или мужское уныние

Образ МА, встающий со страниц Иванова и Шор, – это титан, пленник, соперник богов, напоминающий о Прометее. Этот взгляд на МА восходит к традиции, принадлежащей к XVIII веку с его богоборчеством, либертинажем и страстным самоутверждением разума. Однако вовсе не о последнем идет речь у Иванова и Шор. И когда она говорит о мышлении – это вовсе не разумное мышление с его понятиями, ограничениями, целями и законами логики. Титанизм МА у Шор относителен.

Это самоотрицающий титан, так как его цель состояла в том, чтобы изображать божественное творение с полубожественным совершенством.

У Иванова и, пожалуй, еще сильнее у Шор имелось не только увлечение титанизмом, но и его критика. Это ярко проявляется на страницах введения Шор к собранию сочинений в том месте, где она говорит о трагедии Иванова “Тантал”. Это место стоит прочесть внимательно тому, кто хочет ощутить оттенки шоровской трактовки МА, и как человека, и как художника. “Образ эллинского Тантала, вечно тянущегося за близкими и недоступными ему плодами, В. И. истолковал, показал как внутреннюю сущность самого титана. Тантал не умеет и не хочет *брать*. В этом нежелании покорно *принимать* дары проявляется и высокое достоинство человека, его божественная солнечность (творить за свой страх и риск при полной ответственности, ‘самостоянье человека – залог величия его’), но и его великая вина (бунт против богов). Тантал классическим мифом представлен в позе неумеющего схватывать плоды, которые висят над его головой. В этом его ад. Идеалистическое неумение брать неизбежно ведет за собою неумение давать, ибо давать надо в любви, а любовь всегда реалистична. Неумение давать искажает благодарение: благодарность превращается в благодарность самому себе. – ‘Ты полн, владыка, и тебя ль мне одарить?’ говорит хор. И Тантал: ‘Не дань мила, вы дар у одаренного с отрадой благодарности отъемлете’”.

Для трагедии, по Иванову, нужна дионисийская диада с обязательным присутствием женского начала, нужны страсти и события, действие. Одно лишь мужское, заостряющееся до героического, еще не дает трагедии. Нужен женский оргиазм. “Женщина осталась главной выразительницей глубочайшей идеи трагедии” (Иванов). Присутствует ли он в натуре МА, сказать трудно. Достигает ли его влюбленность в тело (предположим, гомоэротическая) и в человека степени их трагического отрицания? В известном смысле, да. Как и его одержимость искусством заставляет его разбивать собственные творения. Одно ясно, и эссе Шор это хорошо показывает. В центре творчества МА стоит не одинокая и властная фигура, не фаллическая форма, не скульптура-столп и не здание-кристалл, но нечто двоящееся, группа, множество фигур, ансамбль зданий. Но губит ли и чем самое себя эта внутренне дифференцированная форма? МА не трагичен, так как диада “в раздвоении не находит и усиливает, а теряет себя и изнемогает, трагедия же осуществляется в душе переполненной, а не ущербленной, не оскудевшей силами, а преизбыточной, <...> мужской герой, если он не сам Дионис, не мог вовсе стать героем трагедии, поскольку природу ее составляет начало диады” (П, 199). Но сам МА совсем не похож на Диониса. В сущности, он был мало любим и не являлся возбудителем оргиазма.

Для этого в нем было недостаточно дионисийского девичества. Вместо трагедии у МА – покой одиночества, культ отрешенности, египетские тени.

Разрешение изображаемого процесса должно заключаться в 'снятии', или упразднении, диады. Поскольку последняя будет представлена в искусстве живыми силами, воплощена в личностях, – упразднению подлежат, следовательно, они сами: им надлежит совлечься себя самих, стать по существу иными, чем прежде, – или погибнуть. Этот логически неизбежный конец должен сделать искусство, посвященное раскрытию диады, катастрофическим. Становление, им воспроизводимое, будет являться безостановочным склонением к некоему срыву. Общий же пафос этого теоретически строящегося искусства будет корениться в ужасающем нормально успокоенную душу созерцании и переживании разрыва, темной и пустой бездны между двух сближенных и несоединимых краев, в ощущении сокровенных противоречий душевной жизни, зияние которых будет приоткрывать взору тайну бытия, не уместяющегося в земных гранях и представляющегося смертному зрению небытием. Это искусство должно потрясать душу, испытывать и воспитывать ее – священным ужасом (II, 193).

Не это ли место вдохновило Шор на узрение теней как провалов и бездн в скульптуре МА? Иванов писал:

Трагедия – не в том, что диада хочет стать триадою, что двойственность ищет восполнения и примирения в чем-то третьем; трагедия – не в томлении голода, не в тоске и призыве. Она, напротив, там, где уже произошло и дано нечто, могущее умирить борьбу, а мечущиеся две равные силы стремятся оттолкнуть и извергнуть его, не хотят исхода и согласия, хотят слепо себя, только себя, – пребыть в себе и в противоположении одна другой. Поэтому призываемый конец трагедии – гибель, ее развязка убийственна" (II, 198).

Трагедия МА. В самом деле, есть какое-то ощущение, что МА что-то не совершил, при чем не совершил не в позитивном смысле (не достроил, не осуществил), а в трагическом. Его отчаянное нападение на собственные мраморы в старости отзывается бессилием. Сами мраморы не столько трагичны, сколько, на мой вкус, элегичны. Да и их сюжеты – смерть и оплакивание Христа – не антично-трагичны по глубинной сути. Что такое мы ждем от МА всю вторую половину его жизни, какого еще радикального поступка? Разве трагично зрелище бессилия героя, вязнущего в иной наваливающейся на него эпохе со всеми ее деталями, с ее педантическим духом религиозной войны и коварной контрреформы? МА завершается куполом, но купол это словно бы он и не он, сразу два века и тысяча лет христианства. В XVI и начале XVII века МА со всех сторон окружен почитателями, подражателями, маньеристами и блестящими художественными талантами от Тициана и Тинторетто до Рубенса. Все они невозможны без него, но не без его трагизма, не без его сущности, а без инструментария, который он оставил. То, чему он лично, кажется, придавал не самое большое значение,

сыграло самую большую роль. Так он стал ‘маньеристом’ и ‘отцом барокко’ – наименее трагических, наиболее здоровых и эклектически уравновешенных формаций в искусстве (утверждаю это о маньеризме даже с большей убежденностью).

7. ‘Уводящий жест художника’. Бионегативное и профетическое

“М<икель->А<нджело> не только сотворенными им образами отвергал природу, он осуществление своих творческих мыслей постоянно превращал в единоборство с ней”. Шор имеет в виду не только равнодушные МА к видимой природе, в том числе и обожжаемому им человеческому телу, которое он изменяет, укрупняя, но и, кажется, вообще его бионегативный (Г. Бенн) пафос. Его интересует не жизнь как таковая, а жизнь духа; не тело в его самодостаточности, а тело как оболочка духа. Отрешение от природы множественной и тварной означает для МА проникновение в нее же как мысль. Природа рассматривается им не физически и не чувственно, а как образ-лицо-история-сюжет мифологический. Первичны не ‘материальности’, а ‘ментальности’. Шор описывает это такими выразительными словами: “Высвободить дорогих мертвецов”, “как резцом извлекает из камня таящийся в нем человеческий образ”, “хотел гранями самого мрамора громко пересказать миру чутко подслушанную им бесконечно значительную повесть скрытой в камне души”.

Известная предвзятая критика МА нидерландской, немецкой, и тем самым всей неитальянской живописи оказывается у Шор свидетельством не равнодушия МА к природе, а любви и углубленного в нее проникновения. “В сокровенных глубинах всегда – тишина и одиночество”, – пишет она, и это неочевидно не с платонической точки, как бы ни представлять себе эти глубины – геологически или анатомически, или как подвижные творческие глубины. Но Шор видит другое, что обычно не замечают или не хотят замечать: стремление МА к покою и ясности. По Шор, разумеется, в основе природы лежит не природа, не физика и не биология.

Вторая часть эссе Шор посвящена борьбе художественного и профетического начал в личности МА, а также его обращенности в мир, к людям и даже в сферу общественной жизни. Биопозитивным по всей логике ее изложения является художественная установка, несмотря на свойственную ей отрешенность (не путать с аскетичностью). Искусство осуществляется на материале жизни, в жизни и для жизни, хотя оно может быть и прохладным и спокойным. Пророчество связано с неприятием мира, по Иванову. И искусство, и пророчество живут уводящим жестом, но художник ‘уводит’ туда, где жизнь имеет свои ключи, пророк (утопист, вождь) же уводит в пустыню борьбы и в неопреде-

ленность грядущего, где он надеется обрести свободу и начать все с начала.

Трактовка искусства у Шор как последовательницы Иванова вполне классическая. Ее образцовые художники – это Пракситель, Рафаэль, Моцарт и Гете, Пушкин. Говоря о них, она вслед за Ивановым акцентирует прерывность, окказиональность, легкость и в то же время вещную завершенность искусства. Проявления искусства она лишает вязкой континуальности, говоря, что искусство требует перерывов и является внезапно.

Чисто-художественное сознание по существу своему прерывно, как прерывен предмет его. Автаркия, вещь искусства требует покоя, духовной передышки в его обретающей и творщей деятельности.

В искусстве она особенно ценит прозрачность, ясность, даже некоторую бесстрастность. Это ее теоретическое убеждение приходит в противоречие с ее любовью и интересом к МА. Когда Шор говорит, что “неизъяснимо творчество, потому что в нем воплощается антиномия предельной свободы и предельного послушания”, то также высказывает мысль вполне классическую. В капельном отражении эта антиномия становится проблемой заказа. Заказ умный, проникновенный, “плодотворный для художника есть уже соучастие в творчестве”. Слава подобает Периклу за Парфенон, Юстиниану за храм св. Софии, Августу за “Энеиду”, папе Юлию за то, что он заставил строптивого Буонарроти расписать потолок Сикстинской капеллы. Художник восстает не только на тупой и насильнический, но частично и на творчески чадородный заказ, который “никогда почти не выполняется по замыслу заказчика”. Заказчик “заказывает себе неожиданность и удивление; он требует от художника самоутверждения и предполагает его горделивую независимость”. Таким умным заказчиком в России был поэт Пушкин, заказавший поэту Гоголю “Мертвые Души”.⁹

Очень хорошо говорит Шор, что МА обращается не к ты, а к ВЫ. Она подчеркивает, что он вообще обращается, и что он алчет ответа каков бы он ни был, что он провоцирует. Как и кого конкретно, она сказать не может и не хочет. Уже в то время, когда она писала свое эссе, существовало немало исторических трактовок МА в контексте бурной общественно-политической и религиозной жизни его эпохи. Современные историки не оставляют попыток связать его с той или иной партией, сделать его политической фигурой. Думаю, что Шор не стала бы их оспаривать. Просто ее мысль лежит на другом уровне. Поскольку она оценивает МА как наиболее высокую личность в истории, она связывает МА с наиболее высокой и истинной тенденцией в человеческой

⁹ Шор О. Введение, т. 1, С. 216.

истории, что происходит, естественно для Шор, под влиянием Иванова. Это идея свободной духовной общины, в которой приведены в гармонию элитарные и народные, аристократические и эгалитарные моменты. “Но духовный путь свой, как все на свете, М<икель->А<нджело> себе предельно затруднил. Он тяжестями мира, людскими слабостями обвесился точно веригами и вознестись к небу хотел обязательно в них. Творческая воля М<икель->А<нджело>, его конкретная отрешенность и есть в конце концов воля и присужденность к всевознесению”. Несколько прекраснодушно Шор считает, что все это у него адресовано людям. Она делает попытку объяснить, откуда у него внезапные приступы доброты, щедрости и снисхождения к совершенно недостойным и, напротив, враждебное отношение к выдающимся. По ее мнению, все это проистекает от желания всевознесения, вознесения всех. Отсюда и его равнодушие к своим недоделанным вещам или какая-то фаталистическая вера в судьбу своих незаконченных произведений. Они для него, с одной стороны, не фетиши, с другой, в них заложено нечто, что нельзя ни совсем испортить, ни исказить и что может ‘закончить’ всякий сколько-нибудь причастный.

Очень важно наблюдение Шор, что МА не тянется к сюжету Благовещения и сам не причастен к благовествованию. Он также не увлечен образами апостолов (скажем, в отличие от Дюрера) и сам чуждается апостольского проговаривания слова Божьего, под чем Шор понимает его неспособность создавать канонические образы (ср. с Рафаэлем, да и с Тицианом), причем не только христианские, но и языческие. Действительно ни его Вакх, ни Адам, Давид, Бог-Отец или Христос из Страшного Суда, если только сбросить очки массовой культуры, не являются для европейской культуры каноническими. Все они слишком своеобразны, противоречивы, искривлены особенным экспрессивно-интеллектуальным усилием художника. Отстраненность МА от благовестия, благолепия, учительного формулирования ‘истинного слова’ Шор очень интересно связывает с надломом художественной природы в МА и с пророческим отношением к бытию и событиям. “Бытие говорит событиями. Увидеть бытие значит провидеть событие. Виденье Бытия дано и художнику, и пророку; но по-разному дано оно художнику и пророку: художник событие под знаком красоты (каллистически) *пересказывает*; пророк его под знаком спасения (эсхатологически) *проецирует*. Художник – верный охранитель границ; пророк – их страстный преступатель. Художник всегда – великий выговариватель; пророк всегда – великий истолкователь”. Мне кажется, что это следует понять в том смысле, что МА вносит в свои изображения характерный проективный момент, связанный с будущим. Изображение Сотворения Адама или Изгнания из рая не воспринимается как ‘историческое’ и как изящно пересказанное, он еще только ожидает нас в будущем, грозит, надвигается. Но и почти всякий жест и взгляд у МА выражает провиде-

ние и предчувствие, всякое напряжение обещает неведомую разрядку, как и весь мир, который он рисует, полон эсхатологии. Даже Страшный суд в том виде, как он предстает перед нами, не есть еще точка.

Мне кажется, что Шор изо всех сил ‘тянет’ МА к красоте, назад к искусству. Даже его сомнительную ‘измену’ Савонароле (имеются прямо противоположные мнения, когда МА рассматривается как его скрытый верный адепт) она толкует как героическое сопротивление, героический уход от прямой духовной брани под своды искусства. “Ведь необходимое самоограничение всякого большого художника в полагании последней сознательной целью своей само выговариванье, в нежелании, недерзании проникнуть за него – завесу – к самому Несказанному, а гордость художника в радостном ощущении *самоцветной* яркости самой скрывающей завесы”.

Тема “МА и политика” явно не оставляет Шор равнодушной. Для Иванова эта тема обращается в проблему внутренней эмиграции в мир искусства (культуры, науки). Известно, что Иванов совсем не был глух к проблеме революции, о чем свидетельствует хотя бы его “Прометей”, написанный во время войны и опубликованный в 1919 г. Тема свободы для него вообще коренная. Он работает над ней и тогда, когда пишет свою большую монографию о Дионисе. Коллективизму революции он также не чужд, хотя и чисто теоретически. Именно перед революцией он создает свое учение о соборности и духовных общинах. В них должно было занять определенное место и искусство. Эпоха ставила вопрос об искусстве жестко: с кем вы, деятели культуры, с революционерами или с Аполлоном и Дионисом. Позиция Иванова и Шор была вполне определенной, и она четко выражена в следующих словах:

Если еще возможен спор о том, могут ли злоба и насилие стать путями, которыми любовь и братство пройдут в мир, то для чисто-художественного сознания вопрос этот окончательно, отрицательно решен.

И в категорическом замечании Шор: “Последовательнее, духовно подлиннее, а значит и доблестнее и *свободолюбивее* он был не тогда, когда обстреливал, а тогда, когда ваял ‘тиранов’. <...> Свою огромную тоску по свободной духовной общине монументально ваял М<икель> А<нджело> под громы страшного восстания”. Вот, оказывается, как могла понимать ансамбль капеллы Медичи русская интеллигенция революционного времени. Даже если мы согласимся с тем, что одинокий МА в конечном счете желал преодолеть свою изоляцию и мечтал о свободной духовной общине, можно ли понимать его “Леду” и “Ночь” как воплощения любви в общинном смысле? Разве что в крайне отвлеченном плане. Имя Леда иногда сопоставляется с именем богини Лето в том смысле, что первоначально Леда была олицетворением Ночи, матери небесных светил. И Леда, и Ночь, которую МА, как известно, не желает будить, рожают Войну, смуту (от Леды и Зевса появились на свет

Диоскуры и Елена Прекрасная, предмет раздора между Троей и ахейцами). Войну и смуту (*hubris*) интеллектуал классического закала не может рассматривать лишь как нечто нежелательное.

“Война – родитель всех вещей”, – учил Гераклит. Таким образом, можно предположить, что Шор считала Леду и Ночь выражением микельанджеловского понимания гражданской смуты как тигля, в котором выковывается будущая истинная община, и конечно, ее родительницей должна быть прекрасная женщина. Уильям Йейтс в своей поэме 1924 г. “Леда и лебедь” развернул целую философию истории и представил совокупление женщины с богом как начало “эры язычества”. Йейтс задается вопросом, могла ли смертная испытать лишь физическое присутствие бога, или вошедшее в нее божественное предвидение нарисовало перед ее взором череду ужасных событий, порожденных их соитием: рождение Елены и Клитемнестры, пылающую Трою, убийство Агамемнона?

8. Миф неведомой судьбы и неутихающей тревоги

Что же мог положить МА в основании чаемой духовной общины, по мысли Шор? И в чем мог состоять его профетический акт, обращенный к внемлющим ушам и глазам народа? – Конечно, это миф и нечто женственное, трагическое – “миф неведомой судьбы и неутихающей тревоги”. В характеризующих намеках об этом мифе у Шор есть важные, интересные детали.

Одаренный памятью Бытия, монументальный художник совсем не стремится к ошутительной новизне. Он старается прильнуть к древнему преданию, чтобы вызвать созвучный ему, таящийся в душах мифический образ. Не только философия, но и искусство движется волею к банальному.

Последнее слово звучит поистинне скандально ‘в современном обществе’! Как к банальному, а то и пошлomu, общеизвестному? Именно так. Консолидация предлагается вокруг ‘известного’ и ‘простого’, вроде Леды или Ночи с ее сказочными тайнами. Любопытно, что народу, вполне контр-революционно, как сказали бы нынешние ‘левые’, здесь приписывается верность банальному: фашистoidная идеология. Но что такое банальное, как таковое, как здесь? Это, во-первых, близкое, подручное, как например, человеческое тело и человеческая душа, известная нам в основном именно ‘с банальной стороны’; во-вторых, нечто узнаваемое, глубоко укорененное в памяти вплоть до забвения; в-третьих, это такое, о котором никто не спрашивает, откуда оно, как называется и чем отличается от похожего. Банальное тотально, прозрачно-непрозрачно, властно, неотменимо.

Создал ли такие вещи МА? И да, и нет. Он стоял на пороге создания профетических мифов, которые могли быть приняты народом. Но

он создал только мифы, которые были приняты, и приняты по-разному, разными элитами. Тот или иной образ МА – Давид или Ночь, Моисей или *Pensieroso* “властно заставляет забыть, к какому циклу мифов относится его образ. Он общеобязателен, народен не потому, что взят из древнего преданья, а потому что он подлинный, микеланджеловский миф”. Он банален – он же элитарен. Он не до конца миф, так как, по Шор, раздвоен между двумя путями – артистизма и профетизма. “Пафос художественного мифа есть пафос узнавания. Пафос профетического мифа – пафос воздействия, водворенья. Поэтому чисто художественный образ либо совсем не трогает, либо вызывает “восторг и умиление”. Профетический образ порождает либо буйный отпор, либо иступленное преклоненье”. Последнее нередко происходило с МА.

Шор прикровенно жалеет, что МА полностью не растворился в художественной мифологии. Профетическая мифология для нее вообще, похоже, сомнительна в своей реальной действенности.

Языком искусства можно лишь предварять и предчувственно знаменовать катаклизмы народного сознания, но их нельзя насильственно вызывать и властно приближать. Художественный, согласный ритм, – пусть резких слов и жестов, – по природе своей не может стать центром кристаллизации бурных, фантастических, экстатических сил. Потому, хотя микеланджеловские образы и имели принудительную власть, волю к воздействию, М<икель>А<нджело> ими все же не смог утвердить нового мифа как нового вида совсем особенных общений; и М<икель>А<нджело> религиозно признавали только там, где его художественно совсем не понимали.

Шор здесь последовательно анти-модернистски отрицает общественную действенность искусства. По ее мнению, искусство как таковое не может инспирировать общественных подъемов, а его эксплуатирование всегда связано с недоразумением. Это в высшей степени актуальный фрагмент о недоразумении в “понимающем непонимании” искусства различными народными трибунами. Октябрьская революция приблизила МА к себе, превознесла его, построила его культ, такой же ложный, как его католическая адаптация в искусстве XVI-XIX веков.

Профетический жест-миф МА Шор рассматривает как глас вопиющего в пустыне. Сколько бы ни было ‘подражателей’ и ‘учеников’ у МА, его интенция остается во многом непонятой и не продолженной. В самом деле, кто его истинные наследники? Известный московский художник и писатель Максим Кантор (род. 1957) называет среди них Жерико, Делакруа, Домье, Сикейроса, Брекера, Вучетича и Мэплторпа. Можно было бы прибавить в этой же логике еще не менее полсотни крупных художников XVI-XXI веков.

Для меня несомненно, что наиболее ценным в этой части эссе является истолкование микеланджеловского (им сотворенного) мифа как “мифа неведомой судьбы и неутихающей тревоги”. Это очень хорошая формулировка. Она отмечает и гуманистическую самонадеянность, за-

вершающуюся горьковским нищенским выкриком “Человек – это звучит гордо”, и миф о крушении и разочаровании МА, и нео-церковное (католическое и еще больше протестантское) превращение МА в обновителя евангельской тоски по Спасителю, и представление о МА как открывателе ворот всему и всяческому субъективному самовыражению (начал Дж. Рейнольдс). Миф МА – это миф о соперничестве с судьбой и о тревоге за душу, миф чувства истории, которую человек творит не один.

9. Боль как обещание бессмертия

Эссе Шор заканчивается мрачно. “М<икель>А<нджело> для себя жертвенно добывал скульптурное одиночество, не испугался, что путь к нему вел по кладбищу радостей. Но убив радость в себе, он ее ни в чем уже не видел. В искусстве он потому так совсем невероятно, до конца просмотрел его невинную, его светлую улыбку”.

Да, никто у него не улыбается, не улыбаются герои, напряжены лица зрителей, так часто не находящихся того, чего ждали годами и не знающих как оправдать встречу с “не таким МА”. Шор приписывает МА эстетически порочное убийство радости серьезностью.

Психологически и философски мир для МА был, по Шор, болью. Никакого преодоления этой боли она у МА не видит. Жизнь-боль не отпускала МА. Он работал до конца, даже когда отказывался, говорил, как в случае с лестницей библиотеки Лауренциана, что все забыл и ничего не знает, когда предавался унынию и ипохондрии. Чего не приписывает МА Шор – это страха. И обратившись к религии, он остается грешником и чувственником, но, кажется, не чувствует себя перед зиянием безликой бездны. Об этом, уже, по моему мнению, говорит Купол, в гармонии которого нет ничего от одинокой воли, от раскалывания небес в космос.

Страх – это страх от отсутствия боли там, где она должна быть. МА не знал этого. Его мир был полон, даже переполнен. И он был болезнен, но и по временам остро прекрасен.

Чувство страха подымается из глубины отцеубийственной культуры. Новейшая философия есть философия страха. Киркегард был первым, на него указавшим как на мрачную тень, неразлучную с отрицанием Бога. Хейдеггер, самый знаменитый из современных философов, делает его центром своих умозрений. Но для него страх есть вестник истинного трансцендентного, которое есть ничто. Бытие, существенным атрибутом которого является время, сводится, по его мнению, к феноменам; в конце концов бытие становится таким же скучным, как эти феномены. Почему же не предпочесть, не искать ничто? Приблизительно так рассуждает и товарищ Фауста...

Для МА все бытие – полнота конкретной отрешенности и боль как свидетельство и событие этого бытия, творческая жизненная боль. Боль есть жизнь – смерти нет там, где одна боль. Такова последняя в этом эссе мысль Шор.

Это замечательная концовка. Обреченность на жизнь и боль должна быть понята оптимистически – как спасение к бессмертию. По-христиански. МА хотел и должен был умереть, но.... Он умер не насовсем. Но может ли он быть отцом и кто его дети? Из статьи Вячеслава Иванова “О кризисе гуманизма”:

Я бы напомнил, как относились скептики древние к страдательному состоянию того, кто нечто испытывает – будь то недуг и боль, или удовольствие и наслаждение, – к *πάθος*’у, как называлось это страдательное состояние, или претерпение, по-эллински: всё готовы были они почесть иллюзией – и причину страдания, и лицо страдающее, но само страдание было для них достоверною истинною. Состояние современного художника являет собою именно такую достоверность: он страдает. Кризис искусства, это – действительный кризис, т. е. такая решительная минута, после которой данное искусство, быть может, вовсе перестанет существовать, – тут поистине возможен смертельный исход болезни, – или же выздоровеет и как бы возродится к иному бытию. <...> Кризис в скульптуре – ощущение насильственного пленения внутренней формы косными внешними гранями или мучительное, уродливое прорастание ее через внешние грани, сознание темничности некогда самодовлеющих граней. Кризис в архитектуре – бесплодие внешнего строительства бездушных форм. И везде то же вдовство, то же сиротство, то же чувство развоплощенности прежней внутренней формы и мертвенности ее былых покровов (III, 371).

Появление эссе Шор пройдет незамеченным. Современность не в состоянии его рассмотреть и не знает, что со всем этим делать. Такие точки зрения не нужны. В них и в самом деле нет динамики, которую сегодня привыкли извлекать только из критики и деконструкции. Да и на самом деле и Шор, и ее МА устремлены в вечное и в нерушимое, неподвижное: туда, где “Неподвижно лишь солнце любви” (В. Соловьев).

Исторические науки, да и прочие (психология, антропология) нагромодили огромное количество фактов, вопросов, сомнений, частных замечаний, споров вокруг МА. Культура, начиная с эпохи Просвещения, обставила его бесчисленными свидетельствами поклонения и истолкования, превратив в конечном счете в какой-то проходной двор (которым и в самом деле являются сегодня и Сикстина, и Капитолий, и Собор, и флорентийские площади), где вроде бы каждому есть до него дело. Но МА остается там, где он был с самого начала: в себе и в тех эмпиреях, куда он поднимался, – трудный, холодно-страстный, возвышенный, нелюбимый, непостижимый. Как ни стараются его растормошить, разогреть, актуализировать, он все там же, где тревога и судьба, боль и надежда образуют каркас свода, под которым разыгрывается человеческая, она же Божественная комедия.

ПРИЛОЖЕНИЕ

В Приложении публикуются по авторизованной машинописной копии, хранящейся в РАИ, тезисы к докладу О.А. Шор, прочитанному ею в январе 1925 г. в Москве на заседании Государственной академии художественных наук. 18 января М. О. Гершензон сообщал Вяч. Иванову о готовящемся выступлении их общей знакомой: “О. А. на этой неделе будет читать в Акад<емии> своего М<икель>-Анд<жело>”. Фрагмент, касающийся О. А. Шор, Иванов процитировал в письме к ней от 2 марта того же года (см.: Русско-итальянский архив. III. С. 177).

ТЕЗИСЫ к докладу Ольги Александровны Шор
“Микель-Анджело”

(К проблематике художественного творчества)

Структура художественного сознания Микель-Анджело Буонарроти вскрывается *превращением в проблему* и философическим анализом общепризнанного *факта* некоторых особенностей микельанджеловского искусства и некоторых странностей его жизни.

Основное творческое устремление Микель-Анджело есть воля к монументальному искусству.

Произведения монументального искусства определяются как явления онтологической памяти.

Акты микельанджеловского сознания относятся к двум разным сферам культуры (сознание чисто-художественное и профетическое).

В гениальном творческом раскрытии своем противоречие художественной воли к наивно-вещным высказываниям и профетического устремления к осознанию и истолкованию неизбежно ведет к трагедии.

Единственный творческий опыт Микель-Анджело не есть *единичный* опыт обособленной личности. Голос Буонарроти является как бы протагонистом трагедии той культуры, что родилась при отходе от чисто художественного (условно можно сказать: эллинского) типа.

Подлинные *факты*, обнаруживающие структуру микельанджеловского сознания, находятся в точках пересечения трех линий высказывания: чисто творческих высказываний самого М<икель>-А<нджело> в изобразительном искусстве, творчески-исповедальных высказываний его в сонетах, письмах, и т. д. и высказываний о М<икель>-А<нджело> его современников и позднейших исследователей.

Примечание: Метод описательно-истолковательный показывается только непосредственно, в процессе самой работы. О. Шор

Книгу о Микеланджело О. А. Шор начала еще в России. Там в 1924 г. была завершена и подарена Вяч. Иванову первая часть. Она-то и публикуется ныне по автографу, хранящемуся в РАИ. (Отметим, что ‘доэмигрантское’ происхождение автографа подтверждается тем, что на одном из листов виден штампель писчебумажной фабрики Вильяма Говарда, одной из наиболее популярных в дореволюционной России, производившей бумагу высокого качества). Иванов по достоинству оценил труд Ольги Шор, чему есть и эпистолярное свидетельство. Побывавшая у него в 1926 г. подруга Ольги Александровны, Татьяна Ильинична Игнатова, сообщала матери и тетке О. А. в Москву 22 января 1927 г., что Иванов “замечательно... отзывался” об Ольге: “Говорил, что ее труд о Микель-Анжело он может сравнить с Simmel’ем, говорил, что работа написана блестяще” (РАИ). Но продолжения так счастливо начатой работы, к сожалению, не последовало. 3 июня 1925 г. О. А. писала Иванову: “Я совсем оставила Микель-Анджело. Вторую часть можно писать только по живым источникам Флоренции и Рима” (Переписка Вячеслава Иванова с Ольгой Шор // Русско-итальянский архив. III. С. 187). В 1926 г. планировалось, что О. А. примет участие в предложенной Иванову В. Э. Мейерхольдом работе – переводе стихотворений Микеланджело, напишет для этой книги статью. Но этот проект не состоялся. С 1927 г. О. А. жила в Италии. (В январе из Германии она писала Иванову: “Хочется мне только одно: скорее, скорее в Италию, где я увижу <...> впервые – Микель-Анджело и вновь – Вас...”. Там же. С. 250). Несмотря на долгожданную близость “живых источников” для второй части давно задуманной книги, обстоятельства, а, возможно, и особенности характера О. А. (прежде всего, конечно, ее жертвенная погруженность в дела и заботы семьи Ивановых), помешали ее завершению. В 1930 г. О. А. с подлинной научной страстью погружается в работу над статьей для журнала “Arte Cristiana” об ‘автопортрете’ Микеланджело, обнаруженном на фреске “Страшный Суд” в Сикстине (см.: Там же. С. 398-400, 405, 409-411, 414, 427-428). Замысел приобретает черты не столько искусствоведческого, сколько философско-теологического исследования (см.: Там же. С. 428). Но уже в следующем году, как писала много позднее О. А. дочери М. О. Гершензона, Н. М. Чегодаевой, ее жизнь “потекла по другому руслу”. “После переезда в Павию я книгу о М<икель>-А<нджело> забросила” (письмо от 21 августа 1973 г.; РАИ). Впрочем, она никогда не оставляла мысли завершить книгу о том, кого она в домашнем обиходе звала “Мишенькой”, “Мишенькой-деточкой”. По воспоминаниям знавших О. А., она хотела сперва завершить подготовку собрания сочинений Иванова, а уж потом вернуться к своей книге (кроме того, вызвала к завершению и ее вторая работа – “Мнемология”). В 1974 г. серьезную часть замысла ей воплотить удалось – была закончена и набело перепечатана статья о проектировании Микеланджело Капитолийской площади. Надеемся, что скоро увидит свет и этот труд.

О. Ф.

МИКЕЛЬ-АНДЖЕЛО

*Ольга Шор**

Вячеславу Иванову, Учителю и Другу,
очерк этот благоговейно посвящаю

Часть первая

Когда несутся на душу большие события, а она, давно к ним взывавшая, но непривычная, – смущенная, испуганная, – не узнает Того, к Кому зывала, тогда надлежит ей всматриваться в великие явления вечного прошлого, учиться на них.

“После Микель-Анджело мне маленькой кажется природа потому, что я не могу смотреть на нее такими большими глазами, как он”, – писал Гёте из Италии.¹ В тоске по монументальному спасительно – устремляться к мощной, оди<но>кой, трагической фигуре Микель-Анд<жело>, смотреть в его глаза. О Микель-Анджело так много говорили, что, кажется, больше нечего сказать; но в необъятной шири его творчества, как волны в океане, пропадают все высказывания о нем, и неиссякаем он как источник все новых и новых заданий.² Как бы научно плодотворно и существенно не было все то, о чем обыкновенно спорят: чего у Микель-Анджело больше, скульптурного или живописного элемента, кто на него сильнее влиял, Платон, Петрарка или Данте и т. д. и т. д., но не об этом будет здесь речь. И не филологические тонкости датировки сонетов, и не методологические изощренности проверки подлинности эскизов, а сама мону-

* Публикация Ольги Фетисенко.

¹ Цитата из “Итальянского путешествия” И.-В. Гете (1816-1829. Ч. 1. Письмо из Рима от 2 декабря 1786).

² Предложение вписано на обороте первого листа; было: Правда, о нем так много уже говорили, что, кажется, больше нечего сказать; но неиссякаем он как источник все новых и новых заданий.

ментальность Микель-Анджело, его духовное бытие – вот волнующая нас проблема. Потому и фокус этих размышлений наводится на последнюю, неразгаданную трагедию духа Микель-Анджело, сверкание которой мы ловим как нас ведущую звезду. Осознавать образ самого Микель-Анджело – это приобщаться новому духовному опыту; осознавать образы, сотворенные Микель-Анджело, явленную им тайну – это нащупывать особую художественную проблему, которая и есть проблема нашего творчества и которую нашему веку надлежит ставить и, может быть, решать.

Осознавать осмысливать значит: доверяясь зоркости любви, настороженно, трепетно отдаваться смыслу художественных образов, исходя их пламенем, с ними вместе подыматься к огненным вершинам духа их творца. Осмысливать, понимать – то значит: всматриваться, влюбляться, возносить. В одиннадцатой беседе “Бхагават-Гиты” Благословенный молвил: “Но воистину ты не в силах рассмотреть Меня этими твоими глазами... Эту форму Мою, на которую ты взирал, очень трудно перенести... Одной лишь любви доступно такое созерцание”.³ И в “Пире” Платон говорит устами Диотимы:

³ Бхагават-Гита. Беседа 11, стихи 8, 52, 54. В рукопись вложен листок с черновым вариантом предшествующего фрагмента: “являет грех нарушить, [где] необходимость священного действия – [есть] неизбежность великого страдания; трагедия там, где жрец являет жертву, [где] подвиг [есть] – паденье и обретенье – обреченность. Потому и фокус этих размышлений наводится: не на случайную трагедию-борьбу различных склонностей в душе художника как того хочет Юсти; и не на случайную трагедию-коллизия христианского духа с античным, исторического момента, идущего под знаком живописи, с индивидуальным духом, стоящим под знаком скульптуры, как того хочет Тоде; и не на трагедию-противоречие глубинной христианской тоски по бесконечному, потустороннему и страстной возрожденской любви к близкому, земному, что в гениальном творческом раскрытии своем ведет к совершенству, но не к блаженству как того хочет Зиммель; а на последнюю роковую, неразгаданную трагедию духа М<икель->А<нджело>, которой мощно ритмирует все его ликующее творчество и сверканье которой мы ловим как нас ведущую звезду. Осознавать образ самого М<икель->А<нджело> – это приобщаться новому духовному опыту, осознавать образы, сотворенные М<икель->А<нджело>, [явленную] воплощенную им трагическую тайну – это нащупывать особую художественную проблему, которая является проблемой нашего творчества и которую нашему веку надлежит ставить и, может быть, решать. Осознавать не значит толковать. Толковать можно, ничего не созерцая. Какие бы формы не приписывать, какие бы значения не придавать художественным символам, смысл великих вещей никогда не откроется новому толкованию. В одиннадцатой беседе “Бхагават-Гити” Благословенный молвил, ‘Но воистину ты не в силах рассмотреть’”. – В этом фрагменте О. А. Шор ссылается на труды немецких искусствоведов Карла Юсти (1832-1912), Генриха Тоде (1857-1920) и Г. Зиммеля (см. примеч. 24): *Justi C. Michelangelo. Leipzig*

Ведь мудрость есть⁴ одно из прекраснейших; Эрос же есть любовь к прекрасному; стало быть, уже по необходимости, Эрос является философом,⁵ а будучи философом, представляет собою нечто среднее между мудрым и неведущим (XXII, 204. В).

Когда из глубокого прошлого хлынет многоликий и многорукий образ доброй богини любви и душа хоть на миг претворится в эти тысячи обращенных на созерцание мира глаз, тысяча раскрытых навстречу ему объятий, когда она, исполнившись Эроса, начинает 'рождать в красоте', – тогда приходит понимание.

Явления искусства точно большие раковины: замкнутые, целостные, завершенные, они таят в себе родимый звук лопочущих стихий. Для научного сознания звуки эти – факты, требующие точного установления и объяснения, для философского сознания они – проблемы, зовы в глубину. Ведь сколько тайн скрыл художник в образах, им созданных, столько путей открыл он к образу тайны своей.

Будило удивление, волновало непонятностью.

Совершенный живописец и скульптор, М<икель->А<нджело> упорно заставлял живопись и пластику преступать положенные им границы, нарушать веками установленный обычай. С невероятной, до него не появлявшейся, после него не повторявшейся дерзостью он забрасывает капеллы нагими телами своих фресок. Тела-пилястры, тела-орнаменты, тела – ветви деревьев, тела – действующие лица историй, малые и огромные – всюду видны человеческие тела. Ученые исследователи заинтересовались необозримым количеством их. Триста сорок три фигуры насчитали они на одном потолке Сикстинь. Нет платья. Иногда лишь развеваются фантастические драпировки. Почти нет природы; нигде нет ярких красок. Серые образы людей лежат, стоят, извиваются, носятся на фоне буро-серых скал, синесерого неба, бело-серой написанной архитектуры. Взмолвленная линия холма и одно единственное дерево с двумя вырастающими из него человеческими фигурами дьявола и ангела означает у Микель-Анджело райское изобилие. Один единственный папортник, больше

1900; *Thode H.* Michelangelo: Kritische Untersuchungen über seine Werke. Berlin 1908-1913.

⁴ "Есть" вписано карандашом Вяч. Ивановым.

⁵ Далее в рукописи следует греческий текст (ἔστι γὰρ δὴ τῶν καλλίστων ἡ σοφία, Ἐρως δ' ἐστὶν ἔρως περὶ τὸ καλόν, ὥστε ἀναγκαῖον Ἐρωτα φιλόσοφον εἶναι, φιλόσοφον δὲ ὄντα μεταξὺ εἶναι σοφοῦ καὶ ἀμαθοῦς), замененный вписанным слева на полях Вяч. Ивановым русским переводом. В греческой цитате правка Вяч. Иванова.

напоминающий стилизованные мраморные листья аканфа,⁶ чем трепетные, вздыхающие цветы живых лугов, и мало свидетельствующий об изобретательности творца, знаменует у него – появление растительности. И свет Микель-Анджело – это не ласковые, живописно-динамические переливы, это – материал, из которого он лепит и лепит все те же нагие тела. Перегружая фрески необычными, им чуждыми чертами, М<икель->А<нджело> властно уводит из живописи родные ей миры пейзажа, костюма и краски.

И совсем уже непонятно: утверждая в нарушение всех обычных законов то, что меньше всего подлежит живописному утверждению, М<икель->А<нджело> в скульптуре, этом царстве голого тела, совсем не злоупотребляет своим правом на него. У М<икель->А<нджело> нет борьбы с платьем. Вводя по необходимости, он начинает любить его. И не в легкий, просвечивающий, тесно облегающий тело и подчеркивающий его формы костюм кватроченто одевает М<икель->А<нджело> своих героев; он набрасывает на них тяжелые, особо трактованные, скрывающие тело плащи. Кажется, плащи эти облекают не тело, а прямо душу, вздымаются ее волненьем. Вторая младенцу Христу, спокойно, благословляющее смотрит платье Брюггской Мадонны,⁷ благородно гневается плащ Моисея,⁸ а в ниспадающих строгих одеждах Богоматери Pietà⁹ слышится голос одинокого, несказанного горя. Сплетения складок на подоле ее платья – это пути душевной муки. Но ведь в платье Ниобеи муки нет. Все струящиеся, несущиеся, ласкающие ткани Греции являются лишь тем, что видел в них Гёте: “тысячекратным эхо прекрасного человеческого тела”.¹⁰ Но и в Элладе, этом подлинном явлении и торжестве самой скульптурности, тела статуй не только идеальные человеческие тела; они еще и отблеск природы, ее безмятежная действительность, ее задумчивый покой. Скульптуры Фидия и Праксителя – это пластическим жестом запечатленные синее небо и влажный ветер. От них исходит пленительный аромат дыхания моря, они сияют неуловимой улыбкой вспыхивающих звезд. Радужный свет жизни, что

⁶ Акант – растение, листья которого часто изображались в скульптурных или рельефных украшениях, на капителях, в орнаментах.

⁷ Скульптура, созданная в 1503-1504 гг. (по другим сведениям – не позднее 1506) и приобретенная фламандским купцом Москерини для церкви Нотр Дам в Брюгге.

⁸ Грандиозная статуя (1515-1516) – композиционный центр гробницы папы Юлия II (см. примеч. 15) в римской базилике San Pietro in Vincoli.

⁹ Скульптурная группа в Соборе св. Петра в Риме (1498-1499).

¹⁰ Цитата из романа Гете “Годы учения Вильгельма Майстера” (гл. 8).

переливается в теле, зыблется в нем, набегает на лицо, тихо подергивает его и наполняет мерным волнением.

Тела М<икель->А<нджело> не только совершенные человеческие тела, они еще и отзвук души, ее мятежное томленье, ее тоскующая мечта. Гигантские ноги и руки скульптур его это – громадные изваяния тончайших состояний и движений оспаривающей мглу, ясности взметнувшейся души. В лице рождается мощный звон жизни, что несется над телом, вибрирует в нем. [Мускулистое, сильное, оно действует лишь покорно думая думу лица].¹¹ Скульптуры М<икель->А<нджело> призрачно легки и косно-массивны, угнетенно ликующие и просветленно-мрачны. Творчество его было откровением *нового* тела.



Микеланджело. Мадонна (деталь). Брюгге. Notre Dame

¹¹ Предложение взято карандашом в круглые скобки, вероятно, В. Иванов предлагал его вычеркнуть.



Микеланджело. Пьета (деталь). Рим. San Pietro

В течение долгих веков тело униженное, опозоренное, замуравленное в платье, безнадежно было скрыто от глаз; а в то время большие страдания его посещали – вериги, власяницы, крестные муки, костры – большие, тяжелые события его неустанно ваяли. Неверно, что Возрождение было *новой* встречей души с телом, неверно потому, что тело и душа вовсе и не расставались: душа скрывала тело в своих крепких объятиях, постепенно тихо в него переливаясь; а когда до конца изошла она в нем, тогда громко вдруг заговорила его изгибами, складками, тенями.

М<икель->А<нджело> всею душою всматривался в плавные движения красавиц и иступленные пляски монахов,¹² в изящные поклоны кардиналов и экстатические вздрагиванья Савонаролы. И услышал он тогда, о чем жилы разговаривают и суставы кричат. Микель-Анджело понял, что все подлинное, мировое пользуется линиями тела для своего выявления. Да и правда: вдохновение и счастье, любовь и ум – разве все это не дано изначально как непрерывная смена телесных движений, как “ряд волшебных изменений милого

¹² В. Иванов поставил здесь вопросительный знак.

лица”¹³ М<икель->А<нджело> научился слушать язык тела, надо было полюбить все его тонкости, отклонения, капризы, надо было научиться владеть им. Весь смысл жизни сосредоточился у него на воле к власти над этим языком, на изучении тела, его связок, мускулов, костей. Он долго работает над трупами в госпитале Сан-Спирито¹⁴ и для рассказа о крестных муках Христа так яростно набрасывается на анатомию, что тяжело заболевает. Упорно, неуклонно и верно проникает он во все тайники тела, овладевает плотью как тайной выражения духовного. Потому-то тело у М<икель->А<нджело>, оставаясь до конца верным своей природе, издает весь этот неожиданный перезвон чудовищного и сверхчеловеческого, кошмарного и благого. Потому-то одежда у М<икель->А<нджело>, оставаясь по-эллински отблеском тела, становится по-возрожденски отблеском души. И светотень М<икель->А<нджело> – это не лепка, это – светопись провалов и прорывов. Здесь каждый врез в мрамор – прорез в бездну, дерзкое ошупыванье дали. Взор засасывается обрывами теней, тонет в них. Перестаешь верить показанию основательно взвешивающего рассудка и точности внимательно измеряющего глаза, свидетельствующим, что именно в глубину мрамор мало проработан, будто едва тронут резцом. Пластика М<икель->А<нджело> совершенная, но не завершенная пластика. Ею поднятая буря в ней самой не до конца улеглась и лишь в служебной архитектуре разрешаются последние скульптурные диссонансы. Потому огромную роль играет здесь стена. Она преграждает путь взору, улетающему вдаль. Она принимает и замыкает движения. Она, даже непосредственно не примыкая к скульптуре, всегда неразрывно связана с ней.

Так совсем не случайно М<икель->А<нджело> начал осуществление своей сорокафигурной гробницы папы Юлия II-ого изображениями прикованных к стене рабов.¹⁵

¹³ Цитата из стихотворения А. А. Фета “Шепот, робкое дыханье...” (1850).

¹⁴ Госпиталь при флорентийской церкви Santo Spirito, где Микеланджело “частенько вскрывая трупы для изучения анатомии, начал совершенствовать то великое искусство рисунка, которое он приобрел впоследствии” (*Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих* / Пер. А. И. Венедиктова и А. Г. Габричевского, под ред. А. Г. Габричевского. М. 1971. Т. V. С. 220). О занятиях Микеланджело анатомией см. также: Там же. С. 300.

¹⁵ Папа Юлий II (Джулиано делла Ровере, 1443-1513) заказал Микеланджело свою гробницу еще в 1505 г. Предполагалось, что она разместится в соборе св. Петра, полная перестройка которого была задумана как раз в то время. Две статуи рабов (1513), подаренные Микеланджело Роберто Строцци, а затем приобретенные королем Франции Франциском I, ныне хранятся в Париже, в Лувре, четыре других (1532-1534) находятся во Флоренции, в галерее Academia. После долгих перипетий гроб-



Микеланджело. Умирающий раб (деталь). Париж. Лувр

Так, в пустых, лишь архитектурно акцентированных нишах, стоящих по обеим сторонам Лоренцо и Джулиано,¹⁶ успокоил он те клочковатые силы, что не нашли своего последнего исхода в скульптуре и убежали от нее.

И так знаменательно изменил он своему первоначальному, в 1520 г. начертанному плану свободно-стоящего скульптурно-телесного памятника Медичи, что равно обращал к зрителю все свои четыре стороны-гробницы и требовал от него *обнимающего* взора. Вскоре, может быть уже в следующем году, М<икель>-А<нджело> расчленил памятник, прижал его к стене и реально воплощать стал лишь этот новый свой план – ственные гробницы. Несомненно стены М<икель>-А<нджело> хотел сам, и много позднее уже не им сделанная установка группы в этом отношении не исказила, а исполнила волю

ница, в завершении которой участвовали и другие скульпторы, была устроена в базилике San Pietro in Vincoli. Микеланджело закончил свою работу в 1545 г. См.: *Вазари Дж. Жизнеописания...* Т. V. С. 229-231, 257-258.

¹⁶ Речь идет о скульптурных группах Капеллы Медичи в Новой сакристии церкви San Lorenzo во Флоренции (1521-1533). Лоренцо II ди Пьеро де Медичи (1492-1519), герцог Урбинский (с 1513), племянник папы Льва X; Джулиано (1479-1516), герцог Немурский (правитель Флоренции в 1512-1513 г.), брат папы Льва X.

его. Если в изваяниях М<икель->А<нджело> звучит эхо бьющейся в них бесконечности, то стена является скалой, отражающей волны ее. В этом смысле вся круглая пластика М<икель->А<нджело> всегда лишь рельеф, где в роли необходимого фона неизменно выступает стена. Иногда на плоскую нишу капеллы падает тень Джулиано, четко передавая линии его лица и плеч. Стена перекликается с той идеальной плоскостью, на которую так совсем чуждо духу пластики М<икель->А<нджело> проецировал свои мощные тела. Конечно, реальная плоскость совсем не совпадает с идеальной, но все же, выслеживая эту уходящую тень, быть может, улавливаешь основной ход микеланджеловской мысли.



Микеланджело. Джулиано (деталь). Флоренция. Капелла Медичи



Микеланджело. Мадонна Медичи. Флоренция. Капелла Медичи

Кажется, никто не интересовался спиной Медичейской Мадонны;¹⁷ и это не случайно, как не случайно, что решение участи Давида 25-ого января 1504 г. Комиссией, насчитывающей в числе своих членов таких тонких художников, как Антонио и Джулиано Сан-Галло,¹⁸ Боттичелл¹⁹ и Леонардо да Винчи, прозвучало определенным требованием стены как фона для картинно-плоского Гиганта.¹⁹ Всюду, где М^икель-А^нджело сам не строит стены, он ее подсказывает, и комиссия лишь прислушалась к его мысли и осуществила ее.

¹⁷ Скульптура Капеллы Медичи (1521-1531).

¹⁸ Флорентийские архитекторы Антонио да Сангалло Младший (Антонио ди Бартоломео Кордиани, 1483-1546) и Джулиано да Сангалло (Джулиано ди Франческо Джамберти, 1445-1516), племянник и дядя.

¹⁹ Знаменитая статуя (1501-1504), заказанная старостами цеха шерстянщиков, первоначально предназначалась для контрфорса флорентийского собора Santa Maria del Fiore, но по решению специально созданной комиссии была поставлена на площади Синьории (8 сентября 1504 г.).

Когда долго вглядываешься в Давида, в его плоскую, вывернутую фигуру, тогда очертания этого тела вдруг обращаются точными контурами богов и фараонов, утонченной стенописью пирамид и храмов. Ничуть не повторяя ненужной ему скованности и зачарованности египетской пластики, М<икель->А<нджело> своими изысканно-монументальными мраморами неожиданно овеществляет наивно-монументальный рисунок Египта. Вся пластика его – точно огромная, одинокая тень на стене. (Роден его понял; назвал прямо “тенью” свое изваянье).²⁰

М<икель->А<нджело> уловил в искусстве ритм одиночества, полюбил в нем покой отрешенности. В страстной яркой воле к этой отрешенности кроется, быть может, разгадка, необычаем поражающих черт микельанджеловского творчества раскрывается разумный смысл обычных, всеми всегда повторяемых и совсем ничего не объясняющих утверждений о живописности скульптуры М<икель->А<нджело> и скульптурности его живописи. В скульптуре М<икель->А<нджело>, до конца принимая, до конца преобразует тело; ведь тело самый существенный и самый земной момент ее; а в живописи он любит неяркие, туманные тона далеких вещей и не любит природу и платье, ведь: Пейзаж – всегда *это* определенное место. Костюм – всегда *это* определенное время. Исторического, для них бессмысленного вопроса, конечно, не выдержат изумительные, искаженные осколки микельанджеловской “Битвы при Кассине”.²¹ Верный странник по всем векам и землям, М<икель->А<нджело> никогда не заботится о внешней точности в рассказе о них. И вовсе не подменяет он с дерзки игривой легкостью кватроченто библейский быт современным; он просто, пройдя через быт, движется по ту сторону его.

Резко вырывается он из душных объятий всего пестрого, суетного, биографически-близкого, интимно-исповедального; потому чужды эротике страстные герои его; потому стерты портретные черты в людях его и богах. Ведь:

Эротика – всегда исповедь.

²⁰ Ср.: “Линии и оттенки для нас всего лишь знаки потаенной реальности. Минутная поверхность, наш взгляд погружается в глубинный смысл вещей, и когда впоследствии мы воспроизводим их контуры, то обогащаем оболочки предметов их духовным содержанием” (Роден О. Беседы об искусстве. СПб. 2006. С. 101).

²¹ Правильно: “Битва при Кашине” (1504-1505). В 1504 г. Микеланджело была заказана фреска на сюжет из истории войны Флоренции с Пизой (битва 29 июля 1364 г.). Фреска не была создана, а многочисленные эскизы ныне хранятся в музеях Флоренции, Парижа, Лондона и Оксфорда.

Портрет – всегда близкое, в пределах *этой* жизни встретившееся лицо.

Вазари²² рассказывает: “М<икель->А<нджело> питал отвращение к копированию живого лица, если только оно не было исключительно прекрасно”.²³ “Исключительно прекрасно” – это уже не пафос индивидуального портрета, это – еще жажда эллинского образа самой красоты. Когда у М<икель->А<нджело> спросили, почему его Медичиссы так мало похожи на изображаемых им герцогов, он гордо бросил: “Кто будет помнить это через тысячу лет”.

Но, полюбя отрешенность, Микель-Анджело никогда не заменял художественное одиночество самого искусства одиночеством изображаемых людей. Потому не верны о нем тонкие замечания Зиммеля;²⁴ единственного человека, увидевшего, наконец, проблему в общепризнанном факте ‘скульптурности’ М<икель->А<нджело>.

Границы мира, – говорит он, – в котором живет скульптура, ее идеальное пространство вполне, до конца совпадают с границами ее тела... С художественной точки зрения образы Сикстины существенно скульптурны; потому они кажутся такими бесконечно одинокими, точно каждый из них живет в особом мире, заполненном лишь им одним... Это одиночество пластического произведения совсем не то, что одиночество изображаемых существ... но для искусства М<икель->А<нджело> этого различия не существует.²⁵

Верно, конечно, что в скульптуре больше одиночества, чем в других изобразительных искусствах. Ведь архитектура, открываясь навстречу общине, все же всегда стилизация; живопись, родственностью обстановки интимно вводя зрителей в круг своих видений – все же всегда проекция; а скульптура, несмотря на всю свою самозамкнутость, так телесно близка и осязательно реальна, что, постоянно грозя подменить художественную взволнованность физиологическим волнением, настоятельно требует *особой* чистоты одиночества.

²² Джорджо Вазари (1511-1574) – флорентийский архитектор и живописец, автор “Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих” (1550; 2-е изд.: 1568).

²³ Микеланджело “ненавидел делать похожим живого человека, если только он не был бесконечно прекрасным” (Вазари Дж. Жизнеописания... Т. V. С. 302).

²⁴ Георг Зиммель (1858-1918) – немецкий философ (один из представителей ‘философии жизни’) и социолог. Речь идет о его эссе “Микеланджело. К метафизике культуры”, переведенном на русский язык Ф. Степуном (Логос. М. 1911. Кн. 1. С. 145-165). О. А. Шор не использует этот перевод, но обращается непосредственно к немецкому изданию.

²⁵ Зиммель Г. Микеланджело: К метафизике культуры / Пер. Ф. Степуна // Лики культуры: Альманах. Т. 1. М. 1995. С. 169-170.

Но неверно, что границы тела скульптуры совпадают с границами ее мира. Формула эта ничего не значит для группы. Ведь проблема группы – это проблема ее единства; в группе промежуток между фигурами – тоже скульптура, как в песне пауза между звуками – тоже музыка. Если слова Зиммеля принять буквально импрессионистически, как их бросает сам автор, то они ничего не объяснят; если понятие тела переработать так, чтобы слова эти объяснили группу, то от формулы ничего не останется. Скульптура кончается не там, где прекращается мрамор, как живопись начинается не там, где протянуто полотно. Как вся живопись проецирована на идеальную плоскость, так вся пластика проецирована в идеальное пространство. Она к себе не допускает. Нельзя дотронуться до статуи; можно лишь, трогая мрамор, кощунственно²⁶ пробивать ее. Кто никогда не видел скульптурного воздуха, тот никогда не видел скульптуры. Микель-Анджело упорно являет его. Ракурсами и контрапостами²⁷ изобилуют творения М<икель>А<нджело>. Ракурсами и контрапостами он не только замыкает тела, но и смыкает их в группы; а в капелле Медичи ими объединяются не только части каждой гробницы, но и сами гробницы между собою. Контрапост М<икель>А<нджело> – это общение фигур, средство выявления пластической среды между ними, способ овеществления скульптурного воздуха. И в старости, раздраженный безнадежностью всеобщего непонимания, М<икель>А<нджело> почти грубо подчеркивает свою мысль. Нарочно помещает он Моисея в слишком узкую нишу. И тут дело совсем не в том, что Моисей не может выпрямиться и ему тесно: стена не то что слишком близко придвинута к нему, она в него врезается; входя в тело статуи, становится ее моментом.

В своей четырехфигурной “Pietà”, той, что находится за алтарем S<anta> Maria del Fiore,²⁸ М<икель>А<нджело> с такою осязатель-

²⁶ Слово “кощунственно” подчеркнуто карандашом, вероятно, В. Ивановым. На обороте предыдущего листа карандашом (рукой В. Иванова): Проблема ощупывания статуи руками. Может быть творческое приобщение. Другой тип созерцания. Проблема вхождения в идеальное пространство.

²⁷ Контрапост – прием изображения, при котором одна часть фигуры контрастно противопоставлена другой. Частный вид контрапоста – греческий хиазм (перенос центра тяжести на одну ногу, поднятому бедру, например, левой ноги соответствует опущенное правое плечо), открытие, сделанное скульпторами классической эпохи и позволившее сообщить скульптуре иллюзию движения.

²⁸ Незавершенное произведение Микеланджело (1550-1554), перевезенное после его смерти во Флоренцию и в 1722 г. поставленное за главным престолом собора Санта Мария дель Фьоре. Ныне эта скульптурная группа находится в Музее произведений Санта Мария дель Фьоре (Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore). См. о

ностью пытается высечь из мрамора скульптурный воздух, что приводит в смущение даже Кондиви,²⁹ всегда готового все сделанное Учителем покорно принять: "...это, – пишет Асканио про Флорентийскую группу, – одно из замечательнейших произведений, исполненных М<икель->А<нджело>, но закончить его будет очень трудно, потому что фигуры помещены на некотором расстоянии друг от друга и драпировки их не составляют одной сплошной линии".³⁰ Работа действительно не была закончена. Больше трех столетий прошло раньше, чем М<икель->А<нджело> был наконец понят. Лишь в наш век Родэн догадался, чего хотел Учитель и передал его волю в своих "Bourgeois de Calais".³¹ В скульптуре М<икель->А<нджело>, быть может, не удалось выразиться с общеочевидной убедительностью, и всеобщее непонимание здесь и его вина, но зато в живописи он так поставил и решил задачу общения фигур без непосредственного касания, что не видеть, не понять его может лишь упрямец или слепец. Если библейские образы Сикстины одиноки, то меньше всего в смысле изоляции друг от друга: между указательными пальцами Бога и Адама бежит ненаписанная огневая струя. Зависимость Евы от Творца, все ее устремление к Нему кажется как бы воплощением самого невидимого магнитного луча. Осязательный взгляд, связывающий убитого Олоферна с убегающей Юдифью, магический взгляд, заставляющий мертвеца содрогнуться, дан не глазами, даже не лицом, – которого не видно, которого нет, – а лишь поворотом затылка Юдифи, движением ее ноги. И опять один Родэн, быть может, понял мысль Микель-Анджело, хотел пересказать ее. Но перед утонченными, гигантскими достижениями Сикстины бледнеет его "Voix interieure",³² нежный, женский образ, явление безрукого объятия. Все фигуры М<икель->А<нджело> окутаны особой густой, условно можно было бы сказать – 'скульптурной' атмосферой, объе-

ней: *Вазари Дж.* Жизнеописание... Т. V. С. 264-265; Переписка Микель-Анджело Буонарроти и Жизнь мастера, написанная его учеником Асканио Кондиви / Пер. М. Павлиновой. СПб. 1914. С. 48. Далее ссылки на это издание даются сокращенно: *Переписка*.

²⁹ Асканио Кондиви (1520-1574) – ученик Микеланджело и автор его жизнеописания (1553).

³⁰ *Переписка*. С. 27. По-видимому, О. Шор пользовалась этим переводом (есть случаи дословно совпадающих цитат), но приводила текст не всегда точно.

³¹ "Граждане Кале" – знаменитая скульптурная группа О. Родена (1884-1888), установленная в Кале в 1895 г.

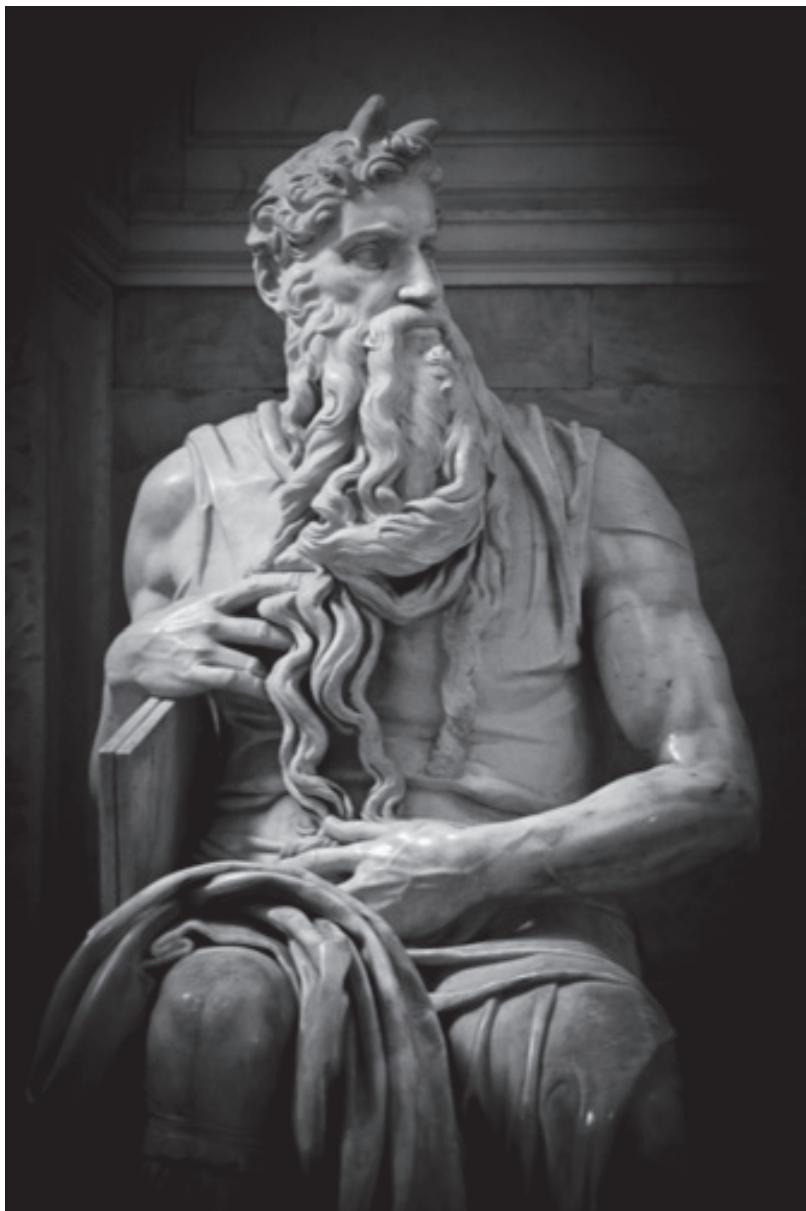
³² "Внутренний голос" – одна из скульптур монумента "Апофеоз Виктора Гюго" О. Родена (1886-1900; Париж, сад Пале-Рояль).

диняющей их между собою и резко отделяющей от зрителя. Атмосфера эта – точно непреодолимая преграда меж ими и нами. В последних глубинах М<икель->А<нджело> действительно снимает различие пластики и живописи. Все его образы в одном и том же смысле одинаково бесконечно одиноки.

Так: выбирая всюду необычный, самый трудный, будто бы даже причудливый путь, М<икель->А<нджело> всегда лишь хотел скульптурам и фрескам своим придать последнюю отрешенность большого искусства.



Микеланджело. Пьета. Флоренция. Музей Opera di Santa Maria del Fiore.



Микеланджело. Моисей. Рим. San Pietro in Vincoli



Микеланджело. Пьета (деталь).

Будило удивление; волновало непонятностью:

М<икель->А<нджело> не только сотворенными им образами отвергал природу, он осуществление своих творческих мыслей постоянно превращал в единоборство с ней:

Однажды, – вспоминает Кондиви, – М<икель->А<нджело> в Карраре увидел гору, возвышающуюся над местностью; его охватило желание изваять ее всю, превратить в колосса, кот<орый> издали был бы виден мореплавателям.³³

Конечно, этот гиперболизм замысла можно отнести на счет чрезмерной горячности юного художника; но вот сорокатрехлетний М<икель-> А<нджело>, имеющий за собою “Pietà”, Давида и Сикстину, пишет из Петрозанты³⁴ Берро ди Феликайя: “Каменоломня очень крута, и рабочие ровно ничего не понимают. Терпение! Надо покорить горы и подготовить людей”.

Но если о М<икель->А<нджело> сказали то, что всегда говорили о нем, что у него нет природы, он бы очень удивился: точно при-

³³ Ср.: *Переписка*. С. 16. В Карраре Микеланджело был в апреле-декабре 1505 г., выбирая мрамор для гробницы папы Юлия II.

³⁴ Имеются в виду принадлежавшие Флоренции каменоломни “в горах Пьетранты, близ Серавеццы”, где добывались “мраморы, не уступавшие каррарским добротностью и красотой” (*Вазари Дж. Жизнеописания...* Т. V. С. 246). Папа Лев X повелел добыть там мрамор для фасада церкви Сан Лоренцо. “Отправившись туда, Микель-Анджело нашел мрамор очень дурного качества...” (*Переписка*. С. 32).

рода – это обязательно – лес и поле, а человеческое лицо не несет в себе всего зноя и аромата земли, точно страстная и нежная любовь к близкому, посюстороннему сказывается только в склоненных травках и слабее звучит в ликующих телах. И потом: яростно набрасываясь заступом на скалы, М<икель->А<нджело> меньше всего собирався насиловать природу. В очертаниях скал он узнавал смутные, замуравленные, тоскующие по выявлению черты мифических героев и он хотел во что бы то ни стало высвободить дорогих мертвецов: “Желая покорить эти горы и ввести сюда искусство, я взялся за воскрешение мертвых”.³⁵ И в одном сонете М<икель->А<нджело> подробно рассказывает, как резцом извлекает из камня таящийся в нем человеческий образ.³⁶ Но так как для М<икель->А<нджело> линии тела были изгибами мыслей и чувств, то, желая ваять горы, он всегда лишь хотел гранями самого мрамора громко пересказать миру чутко подслушанную им бесконечно значительную повесть скрытой в камне души:

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
C'un marmo solo in se non circonscriva
Col sua suverchio, et solo a quella arriva
La man che ubedisce all'intelletto.³⁷

С последней, детски радостной доверчивостью обращается М<икель->А<нджело> к внешнему миру, вполне уверенный, что всякая вещь готова принять печать искусства; надо лишь хотеть, любить ее и брать. Потому нет для М<икель->А<нджело> непригодных моделей и недостойных сюжетов:³⁸

³⁵ Источник не установлен.

³⁶ Возможно, подразумевается сонет “Da che concetto à l'arte intera e diva...” (1546).

³⁷ “Нет даже у величайшего художника такой мысли, которой не таила бы в себе единая глыба мрамора и лишь поверхности его касается рука послушная гению”. Сонет (сер. 1540-х гг.), посвященный Виттории Колонна. Ср. в переводе А.М. Эфроса: “И высочайший гений не прибавит / Единой мысли к тем, что мрамор сам / Таит в избытке, – и лишь это нам / Рука, послушная рассудку, явит”.

³⁸ Далее (между листами 28 и 29) вложен листок с выпиской: “In una parola, una pittura senza carattere, e senza forza. Non intendo dire però che si dipinge peggio cola; che altrove: Il rimprovero che io credo potere fare alla pittura fiamminga, si è quello di accumulare in un quadro una quantità di oggetti, un solo de' quali basterebbe a formare un quadro. In quel modo nulla si può produrre di perfetto... L'arte vera è nobile e religiosa per lo spirito che l'informa. Imperocché, per coloro i quali sono capaci di comprendere questo spirito, nessuna cosa vale maggiormente a santificare l'anima, a renderla pura, che la fatica impiegata nel produrre cosa perfetta, dacché Iddio è la perfezione, e che aspira a questa, aspira a cosa divina. La vera pittura non è altro fuorché una copia della perfezione di Dio, un'ombra del pennello con il quale egli stesso dipinge, una melodia, un'aspirazio-

Нидерландская живопись, – говорит Микель-Анджело, – лишена всякой сущности и силы. Я не хочу сказать, что нидерландцы совсем не умеют рисовать, но они стараются передать со всеми подробностями так много вещей, из которых одной было бы достаточно для значительности картины, что они ни одной из них не передают удовлетворительно. Нет благородных и неблагородных сюжетов. Хорошая живопись благородна и благочестива сама по себе.³⁹

Борьбу свою с природой М<икель->А<нджело> понимал как борьбу за сокровенную сущность ее. Скульптура есть поверхность о глубине, и власть скульптора над поверхностью есть его власть над глубинами; а в сокровенных глубинах всегда – тишина и одиночество. Потому в разбивающем камни грохочущем молоте М<икель->А<нджело> слышится все та же любовь к отрешенности, что направляла и определяла творчество его. Так: покаяняя природу искусством, М<икель->А<нджело> хотел выявить предметную уединенность ее.

Конечно, в необъятной шири микельанджеловского творчества, как волны в океане, пропадают высказывания о нем; но все же уловить основной, *уводящий* жест художника значит понять основной смысл всех всегда поражающих особенностей и странностей его; значит понять, что осуществляя живописью скульптурные проблемы и давая скульптуре живописные задания, терзая [свою жизнь] и ломая горы, М<икель->А<нджело> всегда хотел лишь одного: все опрозрачить, все вознести – и он естественно обращается туда, где гуще мрак и сильнее угроза падения. Ведь отрешенность М<икель->А<нджело> совсем не была общением с бескровными призраками. Протокола галлюцинаций он никогда не признал бы художественным произведением. Он хотел весь мир принять, опрокинуть себе в душу, преобразовать, одухотворить всю плоть. Потому нет для М<икель->А<нджело> неприступных гор и непреодолимых препятствий. До конца принято и до конца преодолено в его творчестве острое возрожденское чувство земли и жизни; тела его грузно-воздушные являют непонятную легкость страшной тяжести, свободное парение громадющихся масс. Во всей вселенной искусства нет явления, где

ne all'accordo suo lui. Se non che, unicamente un'intelligenza distiuta, può comprendere dove stia la difficoltà, ed è per questo motivo che la perfezione nell'arte, è cotanto rara, e che sono cotanto scarsi, quelli che la raggiungono”.

³⁹ Эти слова приводит Франческо д'Олланда в своем письме к королю Португалии Иоанну (*Переписка*. С. 176). Художник подробнейшим образом передает разговор Микеланджело и Виттории Колонна (см. примеч. 57) в церкви Сан Сильвестро, при котором он присутствовал. Ряд цитат из этого письма приводится и далее.

массивность и незыблемость так нераздельно были бы слиты с невесомостью и динамичностью, как в образе (не восседающего и не выступающего, а вопреки всей традиции неожиданно и все же совершенно необходимо прилетающего) микельанджеловского Бога в Сикстинском “Сотворении Человека”.

Ваять горы не значило насилловать, искусством покорять мир не значило исказить. М<икель->А<нджело> знал, что ничего не выдумывает, все лишь видит и слышит, что образы его творений являются подлинными ликами вселенной, ему предносящаяся мысль и есть само обстояние миров. И скалы М<икель->А<нджело> тревожные и страстные, как люди, и Первый Человек его бездейственно-действенный, дремотный точно земля, и собственная дума его о камнях и жизни – все это одна и та же великая тоска природы – вечная мысль ее. [М<икель->А<нджело> проникает в глубину творенья, где взор его встречается со взором Творца, в ту глубину вещей, где вещи становятся верными божьими вестями. Из последних глубин М<икель->А<нджело> бережно и властно, побеждая все препятствия, выносит эту затаенную в них божью весть на поверхность своих гигантских мраморов и оглашает ее языком своих монументальных тел. А потом, точно огромные, легкие змеи, пускает он в небо скульптуры и фрески свои, смотрит, как взвиваются они, несомые уже не им одним в них вложенными силами, и безжалостно срезает нить, связывающую с ними руку его].⁴⁰

Конкретная отрешенность – вот, может быть, наиболее подходящее категориальное обозначение для творческой воли М<икель->А<нджело>. Конкретную отрешенность сам М<икель->А<нджело> знал как последнее одиночество всего большого и настоящего, как свою единственную возможность обретения бытием творимых вещей самого Бытия.

Бытие говорит событиями. Увидеть бытие значит провидеть событие. М<икель->А<нджело> и был провидцем. Страстная судорога пророческого вдохновения искажает порою его умное, его строгое лицо. И за это сумасшедшим считали М<икель->А<нджело> друзья его и братья. Он их просил: “Я не сумасшедший, как вы думаете... Не смейтесь надо мною; не надо ни над кем смеяться...”⁴¹

⁴⁰ Перечеркнуто, вероятнее всего, Вяч. Ивановым.

⁴¹ Ср. в письме к брату Буонаррото от 8 сентября 1515 г. из Рима: “Я совсем не так глуп, как вам кажется, и через несколько лет вы будете гораздо больше ценить мои письма, чем теперь...” (*Переписка*. С. 122).

Но когда представляешь себе, как в октябре 1494 г. Микель-Анджело, безмерно потрясенный проповедью Савонаролы по поводу странного сна какого-то Кардиере⁴² дико мечется и в ужасе бежит, то вместе с его друзьями и братьями начинаешь полагать, что этот трепет его был болезненным явлением. Когда вспоминаешь, как в сентябре 1529 г. М<икель>А<нджело> неожиданно покидает осажденную, ему порученную Флоренцию со стремительностью, про которую сам потом говорил: “Гнал ли меня Бог или чорт – этого я не знаю”⁴³ – и в таком страхе, что, остановившись у бывшего гонфалоньера⁴⁴ Каппони, он своим рассказом о предстоящих бедствиях родины повергает старика в убивший его ужас, тогда вместе с друзьями, братьями и самим успокоившимся, устыдившимся М<икель>А<нджело> начинаешь допускать, что суеверный страх его был горючечным бредом.

Но когда думаешь о том, что в мае 1498 г. Савонаролу сожгли в той самой Флоренции, где он превращал карнавал в аутодафе, на костре, им самим зажженным, что в августе 1530 г. Малатеста Бальони⁴⁵ действительно совершил предательство и город сдался на капитуляцию, что разграбление Рима и падение Флоренции воспринимались лучшими современниками как последняя катастрофа, гибель разума, – тогда начинаешь догадываться, что бред сумасшедшего был безумием пророка.

⁴² Кардиере – музыкант-импровизатор при дворе Медичи. Вот что рассказывает Кондиви о его видении: “Ему <Кардиере. – О. Ф.> явился Лоренцо Медичи в черной разодранной одежде, из-под которой сквозило голое тело, и приказал сказать своему сыну, что он скоро будет изгнан из дворца и больше туда не вернется. <...> Микель-Анджело уговаривал Кардиере рассказать о своем видении Пиеро <Медичи> и передать ему поручение Лоренцо, но тот, зная характер Пиеро и боясь его, хранил свою тайну про себя. Однажды утром, когда Микель-Анджело находился во дворе дворца, появился Кардиере и со страхом и ужасом рассказал, что ночью ему опять явился Лоренцо в том же мрачном виде, как и прошлый раз <...> и дал ему пощечину за то, что он ничего не передал Пиеро” (*Переписка*. С. 9). Кардиере попытался исполнить ‘поручение’, но герцог только смеялся над ним. Узнав об этом, Микель-Анджело с двумя друзьями бежал в Болонью, “чтобы оттуда попасть в Венецию, находя, что не безопасно оставаться во Флоренции, если то, что говорил Кардиере, исполнится” (Там же. С. 10). Вскоре предсказание Кардиере исполнилось: Пьеро деи Медичи был изгнан из Флоренции.

⁴³ Цитата из письма к Дж. Б. делла Палла (см. примеч. 115) от 25 сентября 1529 г. См.: *Переписка*. С. 144.

⁴⁴ Гонфалоньер – начальник военных сил Флорентийской республики.

⁴⁵ Малатеста Бальони (1491-1531), уроженец Перуджи, генерал, состоявший на службе у Флорентийской республики.

Провидцем может, в известном смысле должен быть всякий большой поэт и художник. Ведь в видениях-провидениях художника, его образах-прообразах открывается ему Провиденье. Но образы художника, и печальные, видения его, и мучительные, неизменно слагаются в стройные ритмы и меры. Ритмами и мерами преображаются. Гармонически-уравновешенное, идеально-художественное – не то провиденье, в котором гневно клубятся и захлестываются апокалиптические судьбы мира.

В лучезарных обликах Праксителя и Рафаэля, Моцарта и Гёте предчувственно светится грядущее, но в них никак не найти той безмерной, острой *боли о будущем*, что смотрит глазами всех библейских пророков и которую М<икель>А<нджело> знал как свой провидческий взрыв.

Другого провиденья Буонарроти не знал. Потому он был глух и слеп к звуку и образу *Благой Вести*: Жертвоприношению Исаака (нельзя же было в пересказе Библейской Истории совсем обойти это огромное событие) посвящены – маленький медальон Сикстинского потолка и два-три рисунка. Благовещение у М<икель>А<нджело> встречается только в позднюю пору жизни и только в небольших набросках;⁴⁶ его совсем особые, бескрылые ангелы – либо строгие ангелы карающие, изгоняющие из Рая, либо зоркие спутники и спутницы Бога, внимательные свидетели Его творческого акта. Правда, в сферических треугольниках Сикстинской капеллы М<икель>А<нджело> рассказал о Богоявлении. Но здесь у него: предвестие Спасителя – не кроткая светлая улыбка, а кровавое страшное убийство, не радостные слова Архангела Гавриила, а преступные деяния Эсфири, Иудифи и Давида.

Таковы прозоры, раскрывающиеся в вещах М<икель>А<нджело>. Но в сущности: сказать: вещи – про творения Буонарроти, это уже и слишком много, и слишком мало для них. Слишком много потому, что гениальные мысли его до вещей, до отдельных, закончен-

⁴⁶ “...По просьбе мессера Томмазо Микеланджело выполнил много рисунков для его друзей: так, для кардинала Чезис – на дереве Богоматерь, благовествуемую архангелом; вещь необычную, которая затем была раскрашена красками рукой Марчелло Мантуанца и была помещена в мраморную капеллу, сооруженную названным кардиналом в римской церкви делла Паче, а также еще одно Благовещение написал на дереве тот же Марчелло для церкви Сан Джованни, что в Латеране, по рисунку, принадлежащему герцогу Козимо деи Медичи и поднесенному после смерти Микеланджело его племянником Лионардо Буонарроти Его Превосходительству, который хранит его как драгоценность...” (*Вазари Дж. Жизнеописания...* Т. V. С. 302). “Благовещение” из церкви Santa Maria della Pace не сохранилось, второе же хранится в сакристии Латеранского собора.

ных вещей в сущности никогда не созревали. Постоянно выворачивая наружу последнюю глубокую тишину всего большого и настоящего, внутреннюю тишину, М<икель->А<нджело> в то же время упорно лишал свои творенья той внешней тишины, что царит вокруг вещей, обволакивает, разделяет их, удаляет друг от друга.

Конкретная отрешенность Микель-Анджело и есть поверхность его изваяний провозглашенная внутренняя тишина; но внутренняя тишина, даже овеществленная, все же еще не дает отдельных вещей. И действительно: М<икель->А<нджело> только в молодости удалось довершать несколько статуй и никогда не удавалось осуществлять больших замыслов. В объяснение этого факта биографы его обыкновенно подробно рассказывают, как герцоги и папы терзали художника, насиловали его волю, мешали кончать свои произведения. Верно, конечно, что М<икель->А<нджело> всегда что-нибудь внешнее мешало. Но в том-то и дело, что факты действительности, вовлеченные в орбиту значительной личности, вдруг начинают звучать провиденциально, и для человека, подобного М<икель->А<нджело>, внешней причинности как будто вовсе и не существует. Конечно, Юлий II заставил М<икель->А<нджело> бросить пластику и взяться за чуждую ему как скульптору роспись потолка капеллы. М<икель->А<нджело> испугался, бежал из Рима так, что на него пришлось идти войной. Но когда в тиши Сикстины вспыхнула его жаркая схватка с материей, когда материя восстала на него легионом внешних затруднений и его собственной технической неискусственностью, хрупкостью красок и упорством чуждых ему масштабов и ритмов капеллы – тогда М<икель->А<нджело> победил все. Но в самую последнюю, предокончательную минуту он сам вдруг работу бросил.

Леса в Сикстине М<икель->А<нджело> действительно по приказанию папы снял ко дню Всех Святых, обнажив не совсем готовые фрески; но когда папа предложил ему продолжать работу, то он уже по собственной воле наотрез отказался и по обыкновению своему отделался шуткой.

Конечно, Юлий II помешал М<икель->А<нджело> монолитно осуществить грандиозный замысел гробницы; но почему М<икель->А<нджело> впоследствии так совсем *без борьбы* позволяет кому угодно отрывать себя от своих ‘любимых’ мыслей об этой гробнице, но годами ведет упорную, отчаянную *борьбу* в каменоломнях Петрозанты за неосуществимые проекты Laurentian’ы⁴⁷ с рабочими, мест-

⁴⁷ Речь идет о библиотеке Лауренциана (во дворе базилики San Lorenzo). Ее строительство велось в 1524-1526 и 1530-1534 гг. Лестница завершена Б. Амманати в 1558-1559 гг. Открылась библиотека в 1571 г. В связи с “каменоломнями Петро-

ными жителями, герцогами и папами – это во всяком случае наличием каких-то внешних побуждений никак не объяснить. Микель-Анджело не может, значит почему-то не хочет кончать своих работ.

Произведения М<икель->А<нджело> совсем иначе незакончены, чем просто недоделанная вещь. М<икель->А<нджело> в высшей мере обладал острой стыдливостью больших художников, заставляющей их скрывать все трудности пути. Он так тщательно прятал неготовые мысли, застенчиво уничтожал эскизы, что застенчивость эту принимали за скупость, и Кондиви даже считал своим долгом снять с М<икель->А<нджело> такое подозрение, настаивать на том, что великий мастер должен⁴⁸ учить других.⁴⁹ Внутренне недоношенного М<икель->А<нджело> никогда не обнажал. Очевидно в каком-то смысле *завершенными* считал он свои недоделанные, заброшенные творенья.

Неимоверны были творческие силы его, но всегда еще неимвернее его замыслы. Скульптор, подобно грекам решавшийся браться прямо за мрамор без предварительной глиняной модели; художник, для которого подумать значило сделать и творчество было как бы идеомоторным движением – М<икель->А<нджело> все же всегда ухитрялся выбирать такие проекты, которые оказывались и ему не под силу. И точно боясь, что он все же и их одолеет, он сам, всегда один, набрасывался на всю предварительную работу: готовил краски и перетаскивал мрамор, проводил дороги и строил леса.

М<икель->А<нджело> не хотел кончать своих произведений, потому что не хотел их разделять, разъединять. Когда он снимал грани между скульптурами своими и фресками, сливая их концы и начала, обращал мраморы гробницы Юлия II-ого образами Сикстины и

занты” следовало бы говорить, скорее, не об этом проекте, а о задуманном, но несуществующем Микеланджело мраморном фасаде самой церкви Сан Лоренцо.

⁴⁸ Здесь зачеркнуто три варианта и не выбран ни один; в строке зачеркнуто: “вовсе не отказывал”; над этим: “охотно дарил”; в начале следующей строки зачеркнуто: “должен”.

⁴⁹ “Его часто упрекали в том, что он не хотел брать учеников, но это лишено всякого основания, так как он принимал их очень охотно, что я испытал на себе <...>. Но, к несчастью, он нападал на малоспособных учеников, а если и на способных, то не желавших упорно работать и мнивших себя законченными мастерами, пробыв под его руководством всего несколько месяцев. <...> ...Микель-Анджело никогда не брал с них платы и не хотел, чтобы об этом знали другие <...>. Еще надо сказать, что он, как и древние, искал случая обучать людей знатного рода, предпочитая их плебейм” (*Переписка*. С. 60–61). Ср. у Вазари: “Те же, кто говорит, что учить он не желал, неправы, ибо он всегда давал советы и своим близким, да и всем, кто их у него спрашивал...” (*Вазари Дж. Жизнеописания...* Т. V. С. 303).

фигуры капеллы Медичи группами “Страшного Суда” – то это всегда значило только одно: *гениальные фрагменты его – еще не вещи; они – обломки замыслов на волне его духа.*

Потому и нет у М<икель->А<нджело> внешней тишины, что, разделяя вещи, делает их отдельными вещами, именно той тишины, тайну которой искусство раскрывает в явлении своей целостности и завершенности. Чисто-художественное сознание по существу своему прерывно, как прерывен предмет его. Автаркия, вещь искусства требует покоя, духовной передышки в его обретающей и творящей деятельности. В художественном сознании всегда есть что-то от “гуляки праздного”... Моцарта или Пушкина.⁵⁰ Художник обязательно останавливается, оглядывается “и долго длится легкий крылатый восторг перед своим созданием”.⁵¹ Но М<икель->А<нджело> никогда не отдыхал. В неистовом порыве все к новым достижениям, он, не успевая кончать своих творений, тем более не успевает оглянуться на них. Духовно он не имел моментов покоя, несмотря на биографически бесконечно-длинные периоды творческой пустоты. Потому, может быть, так совсем в духе своего собственного гения М<икель->А<нджело> просмотрел в книге Бытия Бога-художника, радость Творца, не заметил слов, сопровождающих в Библии каждый день творения: “И увидел Бог, что это хорошо”.⁵² В Сикстине, на одной из “Историй” Бог появляется дважды: мановением руки, создав луну и солнце и не оглянувшись даже на них, Он обращается уже к новым твореньям. М<икель->А<нджело> видел в Создателе мира лишь ту неистовую, невероятную силу, которую запечатлел в этом акте творения, вечно-бушующую энергию, которой не нужен отдых и не ведом покой.

Сказать – вещи – про творения М<икель->А<нджело> слишком мало потому, что, снесенные волною, увлеченные потоком духа, они – уже не вещи, не только кристаллы искусства; они – духовные глаза и руки, призывно обращенные к открытым небесам.

Та страшная тоска, в которой томятся пленники Лувра и Медичейская Ночь,⁵³ темно и страстно уводит их, несмотря на все их художественное совершенство, куда-то за пределы чистого искусства, к иному бытию. Из безмерности микельанджеловского опыта искусство вместило что могло и, отпустив невмещенное в иной мир, живой связи с этим иным миром утратить уже не смогло.

⁵⁰ Цитата из сцены I маленькой трагедии Пушкина “Моцарт и Сальери” (1830).

⁵¹ Цитата из статьи А.А. Блока “О современном состоянии русского символизма”.

⁵² Быт. 1:10.

⁵³ Статуя на гробнице Джулиано Медичи в Капелле Медичи.

Чисто формальные художественные достижения были для Микель-Анджело всегда лишь ‘крыльями души’, духовными ступенями и, работая над ракурсами и контрапостами, он вырабатывал живые формы своей личности. В ряде творений своих он видел путь, ведущий прямо к Богу и творчество свое ощущал как служение Ему. Так прямо про себя и говорил, что к божественным высотам устремляется “рисую и ваяя”.

И вот что поражает: скульптуры и фрески Микель-Анджело – не только вещи, но жесты жизни его, звучащие сквозь века, являются настоящими духовно-осозательными вещами. Подлинные выявления духа Микель-Анджело это не только Давиды и Сатиры, Распятыя и Pietà; это – и его экстатическая молитва в Римском саду, и его заботливые подушки, что во время осады Флоренции спасли Сампанил’у,⁵⁴ и тот его прекрасный, карающий гнев, которым он в конце своей жизни выгнал торгашей из храма Св. Петра.⁵⁵

“Ваши друзья, – обращается к Микель-Анджело Виттория Колонна,⁵⁶ – ценят Вас самих гораздо выше Ваших работ, те же, которые не знают Вас, чтут в Вас наименее совершенное – работу Ваших рук”.⁵⁷ Сквозь всю условность светской любезности в этих словах чуткого друга, постоянно проникавшего в самую глубь Микель-Анджело и бесконечно ценившего его произведение, слы-

⁵⁴ Речь идет о кампаниле Сан Миниато. “Тотчас же спас он колокольню Сан Миньято, то есть башню, которая <...> двумя пушками поражала вражеский лагерь, откуда вражеские бомбардиры, начав ее обстреливать тяжелыми орудиями, чуть не разбили ее и наверное ее бы разрушили, если бы Микеланджело, подвесив на веревках мешки с шерстью и толстые матрасы, не защитил ее так, что она до сих пор еще стоит” (*Вазари Дж. Жизнеописание... Т. V. С. 253*). См. также: *Переписка. С. 36*.

⁵⁵ Возможно, речь идет о борьбе с многочисленными корыстолюбцами, которую пришлось Микеланджело вести в последние годы жизни, когда он был главным архитектором собора св. Петра. Далее на отдельном не нумерованном листе рукописи (между с. 46 и 47) вложен листок с итальянским текстом (более развернутым) приводимой вслед за этим цитаты: “...voi sapete spendere con coscienza, mentre altri non sanno che sciupare, e perciò I vostri amici tengono la vostra persona in maggior pregio ancora che le vostre opere, e coloro I quali non conoscono che queste apprezzano soltanto quanto vi ha di meno perfetto nella vostra persona. A me paiono degni di ammirazione al mondo, alle ciarle inutili, alla richieste di tutti I principi, I quali vorrebbero quadri del vostro pennello, per battere solitario la vostra strada e dedicarvi tutto al lavoro, facendo dell’intera vostra vita, quasi una sola e grande opera”.

⁵⁶ Виттория Колонна (1490-1547), маркиза Пескара – вдова Фердинандо Франческо Авалоса, маркиза Пескары (ум. 1525), поэтесса, в 1537-1547 гг. близкий друг Микеланджело.

⁵⁷ *Переписка. С. 174. См. примеч. 39.*

шится полное понимание и признание творческого смысла его жизни.

Ревниво блюдя [категориальную] чистоту искусства, с поистине итальянской четкостью нигде не плавя его границ, М<икель->А<нджело> тем не менее в последнем смысле ставил и предметное, и не-предметное под общий знак своего единого духовного опыта. Но духовный путь свой, как все на свете, М<икель->А<нджело> себе предельно затруднил. Он тяжестями мира, людскими слабостями обвешался точно веригами и вознестись к небу хотел обязательно в них. Творческая воля М<икель->А<нджело>, его конкретная отрешенность и есть в конце концов воля и присужденность к всевознесению. Присужденность эту М<икель->А<нджело> ощущал как священный долг свой служить человеку. Он прямо формулировал свою гордость, угрюмость и грубость в обращении с людьми как чистоту и святость своего отношения к ним. Ему ведь естественно выражаться красками и мраморами, а не любезными фразами – виноват ли он, что люди слушать его не умеют.⁵⁸ “Откуда же может художник, – говорит М<икель->А<нджело>, – всецело ушедший в свою работу, найти время угождать людям и не давать им скучать... Гордость и высокомерие его тут не при чем. Но как редко Вы встретите человека, действительно понимающего какую-нибудь картину... Могу уверить Ваше Сиятельство, – обращается М<икель->А<нджело> к Виттории Колонне, – что даже Его Святейшество меня приводит иной раз в замешательство, спрашивая, почему я так редко показываюсь. Я же думаю, что буду ему полезнее и добросовестнее служить, оставаясь дома, чем появляясь во дворце из-за каждого пустяка”.⁵⁹ Служить людям для М<икель->А<нджело> не значило им угождать и их забавлять, служить людям значило – приобщать их своему духовному опыту. О, конечно, он не виноват, что в этом мире слушать его не умели, и все-таки он виноват, что не умел *совсем просто* открыться. Отсюда та неожиданно благодушная улыбка навстречу слабым и малым, что порой странным светом озаряла его

⁵⁸ Между с. 47 и 48 вложен листок с итальянским текстом следующей далее цитаты: “...se non che, come mai sarebbe possibile ad un artista trovare tempo ed agio, per aiutare gli oziosi a cacciare la noia che li opprime? Sono pochi davvero gli uomini I quali attendano propriamente con coscienza a quanto debbono fare; ma questi tali sapranno comprendere perché sia spesso volte malagevole cosa, lo entrare in dimestichezza con I grandi artisti. Per certo poi, non si deve ciò attribuire alla loro alterigia..... Posso accertare V. E., che S. Santità stessa mi pone spesso volte in imbarazzo, allorquando mi domanda perché mi lascio vedere così di rado. Credo essergli più consciamente il Papa stando mene a casa a lavorare, anziché presentarmi a palazzo per ogni menoma cosa...”

⁵⁹ *Переписка*. С. 175. См. примеч. 39.

мрачное лицо, и та смущенная, неловкая нежность, с которой он обращался к духовным беднякам и домашним животным, и еще одна странная, сначала совсем непонятная черта: непреклонный в проведении своей мысли, не терпящий никаких помощников из боязни искажения ее, М<икель->А<нджело> тем не менее охотно готовит картоны для посредственных художников⁶⁰ и доверчиво бросает свои начатые скульптуры на руки не совсем умелым, а иногда и совсем неумелым ученикам. Но тогда судьбою отданных вещей он уж совсем перестает волноваться; будто одним актом отдачи исполнил уже замысел свой. Когда Вазари и Амманати⁶¹ обратились к нему с вопросами, как разместить и чем дополнить сделанные им статуи Капеллы Медичи, М<икель->А<нджело> ответил, что ничего не помнит и ничего не знает.⁶² Точно последнего завершения своего вещи Буонарроти ждут от чего-то извне или над ними; не только про себя что-то знают, но и кому-то что-то говорят. Но ведь чисто художественное произведение, в себе успокоенное, в себя погруженное, не жаждет никакого общения, ничего не ждет извне. Целостный, замкнутый, самодовлеющий мир, оно боится только стеснения и не выносит духоты, хочет шири открытых площадей, прохлады священных рощ и храмов. Естественная обитель его – голубые небесные просторы, его место там, где много света. И что бы ни таило оно в своей озерной прозрачности, оно всегда – легко отпущенная в иное бытие красота, которой никого и ничего не надо.

Творчество М<икель->А<нджело> преисполнено не поучения, не моральной скрижали, конечно, но все же какой-то духовной нази-

⁶⁰ Ср. у Вазари: “Так, Менигелла из Вальдарно, который был очень забавной особой, но живописцем дюжинным и неумелым, приходил иногда к Микеланджело, чтобы тот нарисовал св. Роха или св. Антония, которых тот писал для крестьян, и Микеланджело, которого трудно было уговорить сделать что-либо для королей, отложив в сторону любую работу, выполнял для него простые рисунки в соответствии с манерой и пожеланиями Менигеллы” (*Вазари Дж. Жизнеописания...* Т. V. С. 309).

⁶¹ Бартоломео Амманати (1511-1592) – скульптор и архитектор, ученик Я. Сансовино.

⁶² Ср. у Вазари: “Еще при Павле III герцог Козимо послал Триболо в Рим, чтобы увидеть, удастся ли тому уговорить Микеланджело возвратиться во Флоренцию для завершения ризницы Сан Лоренцо. Но Микеланджело отговаривался тем, что он, состарившись, уже не может возложить на себя тяжесть трудов и <...> настаивал на том, что уехать из Рима не может. Тогда Триболо начал <...> расспрашивать его о лестнице библиотеки Сан Лоренцо, для которой по указаниям Микеланджело было заготовлено много камня, но не было модели <...>. Но, как ни умолял Триболо, ссылаясь и на герцога, тот ничего другого не отвечал, что ничего об этом не помнит” (*Вазари Дж. Жизнеописания...* Т. V. С. 277).

дательности; творения М<икель->А<нджело> требуют не общества, не социальной среды, конечно, но все же какого-то ими звучащего – *Вы*. В воле М<икель->А<нджело> к духовному воздействию кроется последний смысл пронзительного, уничтожающего, вблизи непере-носимого взора Давида и Моисея, многопоражавшего, микельандже-ловского *Terribilità*.⁶³ Это стремление к насильственному духовному воздействию чутко подметил в М<икель->А<нджело>, испытал на себе и громко засвидетельствовал флорентийский народ, когда грубо побивая камнями материального носителя Давида, он тем самым, борясь против *воздействия*, и признавал, и утверждал его. И такое же признание второй раз он сделал, когда потребовал водружения хотя бы копии Давида на старом народном месте, где века стоял Гигант, которого художники в 1873 г. из осторожности решились запрятать в музей.⁶⁴ Этот тон проповеднического назидания, требо-вание отклика и послушания, оспаривает в произведениях М<икель->А<нджело> их кристально-песенный звук. Ведь: песнь безотзвуч-ная все же гармонически упоительна, но проповедь безотзвучная – беззвучна и нема. Песнь – и в пустыне полноценна и глубинно-жизненна; проповедь в пустыне – бессмысленна, мертва. Скульп-туры и фрески М<икель->А<нджело> и что-то только *выражают*, как песня, и все же куда-то *ведут*, как проповедь.

Но провидческая проповедь Буонарроти совсем не проповедь. Замечательно: до глубокой старости – до “Страшного Суда”⁶⁵ и фресок Капеллы Паолины⁶⁶ у него нигде нет апостолов, хотя ему не-однократно поручали их ваять и писать. Заказ Пикколомини⁶⁷ мучает его всю жизнь, но за всю жизнь он так и не собрался его осущест-вить; а несколько статуй, сделанных, может быть, им, может быть, по его указаниям, никак не отмечены печатью его гения, хотя апо-

⁶³ Словом “*terribilità*” (“охваченность ужасом”) еще при жизни Микеланджело обозначали ощущение, которое вызывают его произведения. На обороте л. 50 карандашная запись: Художник, когда его коснется “божественный глагол”, бежит из за-селенных городов, от детей ничтожных мира, пророк, когда к нему взывает “божий глас”, идет “глаголом жечь сердца людей”. (Здесь – цитаты из стихотворений Пуш-кина “Поэт”, 1827, и “Пророк”, 1826).

⁶⁴ Статуя находится в Галерее Академии.

⁶⁵ Фреска в Сикстинской капелле (1535-1541).

⁶⁶ Фрески “Обращение Савла” (1542-1545) и “Распятие апостола Петра” (1546-1550) в Капелле Паолина (Ватикан), заказанные папой Павлом III (см. примеч. 106). См.: *Вазари Дж. Жизнеописания...* Т. V. С. 263-264; *Переписка*. С. 47.

⁶⁷ В мае 1501 г. кардинал Франческо Пикколомини заключил с Микеланджело договор о создании 15 мраморных статуй для алтаря в Сиенском соборе.

стол Петр⁶⁸ и относится ко временам Давида. Знаменитая *bozza* Матфея, единственное, что было исполнено М<икель->А<нджело> из заброшенного им проекта двенадцати апостолов для Santa Maria del Fiore,⁶⁹ несмотря на всю свою изумительность и тщательную отделку некоторых частей, обнаруживает такую нечеткость движения, что до сих пор так никому и не удалось разгадать, что оно значит. Конечно, все это можно объяснить случайностью: “Мало ли чего М<икель->А<нджело> не кончал”, – но о нежелании его изображать апостолов имеется прямое, от него самого исходящее свидетельство: Юлий II-ой поручил М<икель->А<нджело> потолок Сикстинской Капеллы, приказав по краям его написать двенадцать апостолов и всю середину покрыть орнаментами. М<икель->А<нджело> отказался. Он пишет Fattucci⁷⁰ 10-ого мая 1508 г.:

Я сказал папе, что апостолы будут производить на всех бедное впечатление. Когда он спросил: “Почему?” – я ответил: “Потому что они сами были бедны”. Тогда папа предоставил мне делать что угодно и велел расписать потолок до исторических картин на стене.⁷¹

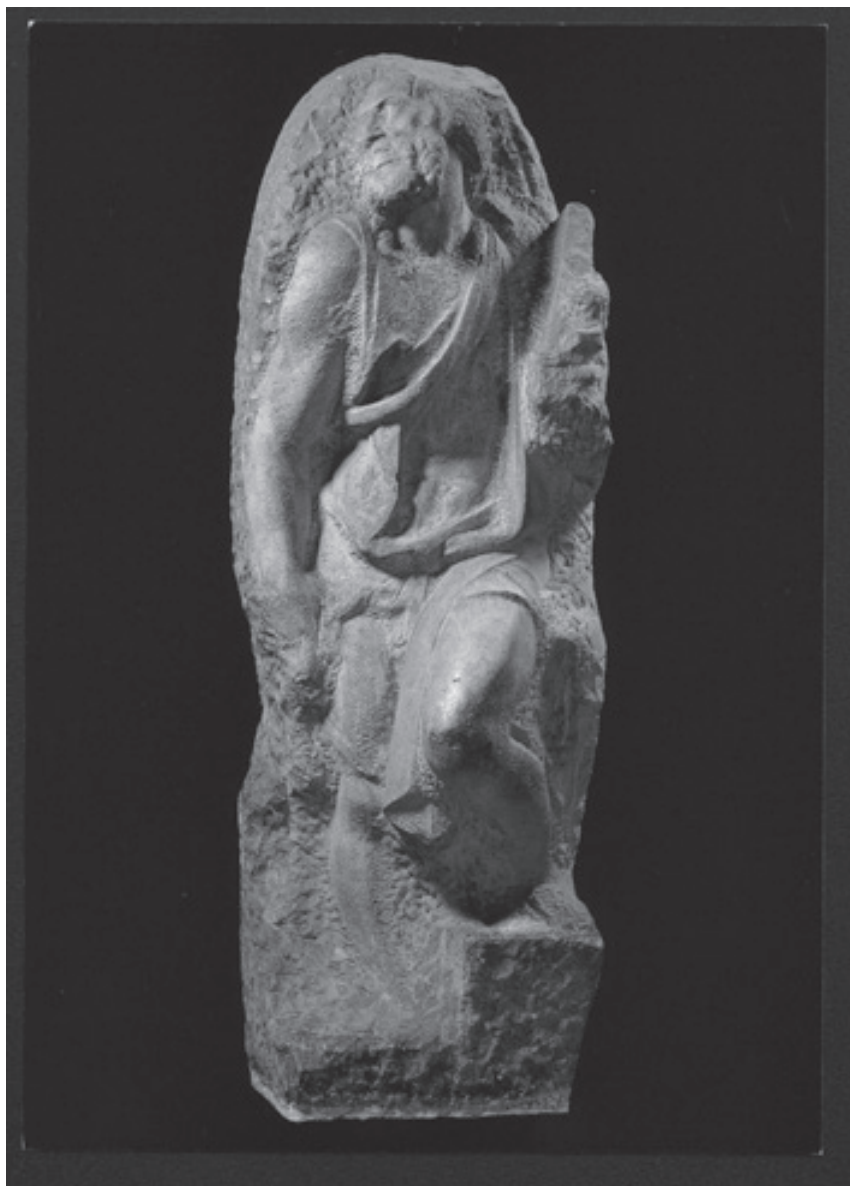
Конечно, весьма сомнительно и неосновательно определять художника тем, чего у него нет, но иногда для понимания единственности *данного* художественного явления, *этого* ограничения Беспредельного – темные пятна им неосуществленных возможностей не менее знаменательны, чем яркие блики его торжествующих осуществлений. Одно во всяком случае ясно: творчество юного и зрелого М<икель->А<нджело> исторгает из себя апостолический образ. От папы М<икель->А<нджело> отшучивался. В словах он не хотел, да и не умел, вероятно, выразить действительных причин своего отказа; его большой настоящий ответ это – звук, издаваемый фресками Сикстины. В напряженности их слышится предчувствие, не провозглашаемое. И все же: хотя мотивация отказа бедностью апостолов и является, конечно, небрежно М<икель->А<нджело> подхваченным, первым подвернувшимся ему объяснением (знал же он, что пророки были не богаче), но в основе своей мотивация эта далеко не случайна.

⁶⁸ Одна из статуй алтаря Пикколомини.

⁶⁹ В 1503 г. флорентийский цех шерстяников заказал Микеланджело статуи двенадцати апостолов для собора. Статуя апостола Матфея, хранящаяся в галерее Академии (Флоренция), была создана ок. 1506 г.

⁷⁰ Джован Франческо Фаттуччи – священник флорентийской церкви Santa Maria Novella, друг Микеланджело.

⁷¹ Ср. у Кондиви: *Переписка*. С. 30.



Микеланджело. Святой Матфей. Флоренция. Галерея Академии

Правда, в старости, по новому приведенный к христианству сильной рукой Виттории Колонны, М<икель->А<нджело> покорно признал последнюю значительность и трудность апостолического подвига. Кондиви рассказывает: “По просьбе маркизы М<икель->А<нджело> написал “Снятие со Креста”: нагое тело Христа с опустившимися членами упало бы к ногам Святейшей Матери, если б его не поддерживали под руки два ангела. Богоматерь сидит у основания Креста с заплаканным лицом, выражающим страдание, и поднимает к небу широко распростертые руки, как бы говоря слова, написанные на нижней части Креста: “Non vi si pensa quanto sangue costa”.⁷² Слова эти к Данте обращает Беатриче в одной из последних песен Рая: “Никто не помнит, сколько крови стоило дать миру Евангелъ”.

В старости М<икель->А<нджело> глубоко прочувствовал темный ужас земных путей евангельского блаженства, но в титанический период борьбы своей с горами он остро ощущал существенную иноприродность свою всякому апостолизму. Распространение уже прозвучавшей, уже воплотившейся благой вести представлялось ему духовно делом недостаточно напряженным и дерзновенным, слишком легким и потому слишком *бедным*, каким бы затруднительным и благотворным оно исторически и биографически не оказалось. И в Сикстине на места, предназначенные для апостолов, он посадил двенадцатикратно преломленный луч своего света, двенадцать говорящих провидцев. Наверху раздаются мощные акты Творения; а ниже на тронах Сивилл и Пророков возносятся грозные изваяния: молнии пронзающих взоров, громы провидящих слов, огненные жуткие прорывы в огненно-крылатые просторы.

Микель-Анджело знал, что ничего не выдумывает, все лишь вскрывает, дает; что его произведения всегда – своеобразные подлинники выражения того духовного опыта Слияния, без которого даже самое цветистое творчество является лишь безжизненным одеянием пустоты, после которого даже самая бесцветная жизнь становится воплощением Узренного, творческим Словом о Несказанном.

Виденье художника и ведение пророка. М<икель->А<нджело> – точно двуединое объятие. То в страстном лобзании, то в страстном

⁷² *Переписка*. С. 58. В рукописи О. А. Шор повторена опечатка этого издания (“sanque”). Цитата из “Божественной Комедии” (Paradiso XXIX, 91). Продолжим цитату из книги Кондиви: “Для маркизы ди Пескара Микель-Анджело написал распятого Христа не мертвым, как Его обыкновенно изображают, но с лицом, божественно обращенным к Отцу в тот момент, когда Он произносит слова “Или, Или”. Члены тела не опускаются как мертвые, но конвульсивно содрогаются от жестоких страданий” (*Переписка*. С. 58).

борении переплетаются в нем две мощных стихии различных миров. Вся напряженность жизни – в точках их касаний. Лишь всматриваясь в конфигурацию этих касаний, можно уловить основные черты внутреннего облика Буонарроти. Иначе он весь рассыпается, из единого и единственного превращается в грудку внешних, случайных, психологических, исторических явлений.

Виденье художника и веденье пророка. *Дух М<икель>-А<нджело> стоит под монограммическим⁷³ знаком двух разных смыслов Бытия.....*

Бытие говорит событиями. Увидеть бытие значит провидеть событие. Виденье Бытия дано и художнику, и пророку; но по-разному дано оно художнику и пророку: художник событие под знаком красоты (каллистически) *пересказывает*; пророк его под знаком спасения (эсхатологически) *проецирует*. Художник – верный охранитель границ; пророк – их страстный преступатель. Художник всегда – великий выговариватель; пророк всегда – великий истолкователь.

Верный охранитель границ, М<икель>-А<нджело> выковывал свою артистическую волю к лику и грани на плавящем профетическом огне. Потому он должен был упорядочить в себе преступающую, взрывчатую силу: когда из-под сводов флорентийского С<ан> Марко⁷⁴ в него жутко и соблазнительно хлынули волны Савонароловских проклятий и предвестий, симпатически вздули в нем стихию разрыва, М<икель>-А<нджело> естественно рванулся навстречу родственному себе духу, содрогнулся от восторга и ужаса при громовых раскатах его, но не распался, но устоял.

Покорный императиву творческого самосохранения, он сразу собрался для ответного удара, точно весь вдруг превратился в единый отстраняющий, парирующий жест.

Отношение М<икель>-А<нджело> к Савонароле вызывало справедливое недоумение биографов. Что-то здесь всегда казалось не совсем благополучным в смысле верности и смелости. С ранней юности ученик Савонаролы, обративший в темы самых значительных своих произведений основные мотивы его проповедей, повторивший их в старости образами своих сонетов, М<икель>-А<нджело> в самые опасные моменты жизни учителя его покидает; бежит в 1494 г. в Болонью, в 1495 г. в Рим и до самой смерти монаха про-

⁷³ Внизу листа рукой В. Иванова: монограммическим (?).

⁷⁴ Монастырь во Флоренции, основанный в XII в. Фра Джироламо Савонарола был его настоятелем с 1491 г.

тивопоставляет его мрачной судьбе свою упорную боязнь знать. Только раз в письме к брату измененным почерком, говоря о себе в третьем лице, М<икель->А<нджело> осторожно спрашивает об участи “серафического брата Иеронима”.⁷⁵ Это было в марте 1498 г. за два месяца до смерти Савонаролы.

Биографы правы недоумевая. Они только неправы, объясняя и извиняя поступки М<икель->А<нджело> внешними случайностями жизни или случайными чертами характера его. Сколько бы исторически не объяснять, биографически не уточнять и психологически не оправдывать измену М<икель->А<нджело>, она останется неуловимой. Она – событие другого духовного плана.

В своем Сикстинском “Изгнании из Рая” М<икель->А<нджело> сам об ней рассказал. Там первый человек, впервые изведав ужас смерти, в страхе убегая, титанически отстраняет карающую длань. Жест этот М<икель->А<нджело> в 1494 г. увидел в Болонье у Якопо де ла Кверча на рельефе Портала С<ан->Петронио.⁷⁶



Якопо делла Кверча. Изгнание из Рая.

⁷⁵ Письмо к брату Буонаррото от 10 марта 1498 г. См.: *Переписка*. С. 69 (здесь: “серафимского брата”).

⁷⁶ Речь идет о сцене “Изгнание из Рая” в рельефе портала базилики di San Petronio (Болонья), созданного скульптором Якопо делла Кверча (1374-1438) в 1425-1438 гг.

Тогда в отвергающем смерть Адаме М<икель->А<нджело> узнал самого себя. Встреча с Савонаролой, чью гибель М<икель->А<нджело> провидел, чьи речи зажигали костры и гнали в пламя творенья человека, естественно должна была предощущаться юным художником как встреча со смертью. Но встреча со смертью для художника не разрушительна лишь тогда, когда в нем уготовлен аппарат кристаллизующих сил, когда он уже наверное знает, что “весь он не умрет”,⁷⁷ тогда она даже благотворна, она – творческий взрыв мира навстречу себе и себя навстречу миру, взрыв, из пепла которого всегда неожиданно и невероятно возникают трепетные ждущие воплощения образы, которых угнать нельзя, от которых уйти невозможно.

Измену М<икель->А<нджело> не извинять и снимать, а приобщать и осмысливать надо. Савонарола для М<икель->А<нджело> не просто пленительное, значительное, но все же *чужое* явление, это – один из основных мотивов его собственной глубины. Принять, осмыслить, духовно использовать Савонаролу для М<икель->А<нджело> значило – не убить конечно, но все же *укротить его себе*. Резкие порывы духовного самоукращения были в душевном преломлении иногда уродливы, иногда грубы. Но без них в М<икель->А<нджело> потускнел бы художник, стерлись бы грани. И вот в том смысле, в каком основное устремление вещи есть ее бытие, *красота* являет природу микельанджеловской измены. Изменой этой, как всеми проявлениями своего духа, М<икель->А<нджело> лишь последовательно осуществляет замысел Творца. Он не виноват, что должен без выбора, везде гореть искусством; виноват Тот, кто посвятил его огню. “Colpa è di chi m’a destinato al foco”.⁷⁸

М<икель->А<нджело> цитировали, но его не слышали. Савонаролу ему снисходительно прощали, как слабость великому человеку, но героического момента в микельанджеловском бегстве так никто и не заметил. И все же лишь в смысле самоутверждающейся творческой воли понятно почему: в то время когда оба Роббиа постригнутся в монахи,⁷⁹ Боттичели приветствует гибель своих картин как единст-

⁷⁷ Измененная цитата из стихотворения А. С. Пушкина “Памятник” (1836): “Нет, весь я не умру...”

⁷⁸ Последняя строка сонета, написанного после 1534 г.; в переводе А. М. Эфроса: “Повинен Тот, кем сердце зажжено”.

⁷⁹ Семья флорентийских скульпторов делла Роббиа принадлежала к числу духовных детей фра Джироламо Савонаролы; двое из них приняли здесь постриг. См.: *Marchese V. Memorie dei più insigni pittori, scultori ed architetti. Vol. I. Firenze, 1845.*

венную возможность спасения души,⁸⁰ М<икель>->А<нджело> ваяет “Пьяного Вакха”⁸¹ и “Спящего Адониса”,⁸² на сожжение “сует и анафем” отвечает своей художественной продуктивностью и своей нежной любовью к античному миру щетинится против проклятий, пыток и смерти Савонаролы.

Но вот наконец: убежденный жизненностью своих творческих выявлений в последней незыблемости чего-то в себе, Микель-Анджело взорвался навстречу мировому. Понял, принял, увидел смерть глаза в глаза. При бегстве из Флоренции ему еще нужны были какие-то ощутительные опоры, он еще боялся весь изойти, жадно искал другое и других как осязательных контуров самого себя. Потому с такой жертвенной виноватой нежностью таскал он тогда за собою двух ему внешне совсем ненужных, даже мешавших товарищей; потому в Болонье он сразу набросился на созвучных ему людей, чтобы вместе с ними гранить себя о Петрарку и Данте. Теперь он был один. Кругом ничего. Огромная пустота... Лишь горестный, героически покорный жест Мадонны над мертвым телом Христа.

На смерть Савонаролы М<икель>->А<нджело> внешне совсем не ответил, никому ничего не сказал. Только раз, через 10 лет, в письме к отцу он притушено глухо упоминает о своем тогдашнем потрясении.⁸³ Настороженным тактом большого художника М<икель>->А<нджело> знал: случайными словами здесь ничего не передашь; с предельной точностью о страстном крещении говорят только спокойные, строгие формы. Все остальное стыдно.

23-его мая 1498 г. Савонарола умер. 26-ого августа того же 1498 г. кардинал Джованни делла Грозлей ди Вилье⁸⁴ с одной стороны и скульптор М. А. Буонарроти – с другой заключили договор, по которому кардинал обязывался уплатить 450 дукатов золотом, а Буон<арроти> в течение года изваять группу Pietà...

⁸⁰ По преданию, во время одного из знаменитых ‘сжиганий сует’ погибло несколько эскизов Боттичелли. Живописец также был духовным сыном знаменитого флорентийского проповедника и автором его жизнеописания (не сохранилось).

⁸¹ Скульптура, созданная в 1496–1497 гг. по заказу Якопо Галло (галерея Барджело, Флоренция).

⁸² Вероятно, О. А. Шор подразумевает здесь одно из ранних произведений Микеланджело – мраморного спящего амура (1496; не сохранился).

⁸³ Возможно, имеются в виду слова в письме к отцу (конец июля – начало августа 1508 г.): “Лет 10 я не получал таких скверных известий...” (*Переписка*. С. 103).

⁸⁴ Джан ди Вилье де ла Грозлей – кардинал (с 1493 г.), аббат церкви Сан Диониджи, посланник Карла VIII к папе Александру VI.



Микеланджело. Мадонна Питти. Тондо.



Микеланджело. Пьета (деталь).

Немоту свою М<икель>->А<нджело> прерывал строгой формой. Добиваясь идеальной точности, он упорно, совсем неотрывно над нею работал. Творить для него прежде всего значило: трудиться, преодолевать, добросовестно упражняться в области ракурса и контрапоста. Опершаяся ручка младенца Христа, перехватывающая рука Дельфики⁸⁵ и Спасителя, поднятая нога раба⁸⁶ и Ночи, вся неожиданность микельанджеловских положений, убедительность простоты его сложнейших композиций – все это является блестящим разрешением формальных задач, становится законом для целой плеяды художников, но не для самого М<икель>->А<нджело>. Гениально все помня, сам он с причудливой небрежностью отбрасывает все, хотя бы им самим *уже* найденное, никогда, ничего не повторяет. “Я даже слышал от него, – рассказывает Кондиви, – что он не проводит ни одной линии прежде чем не припомнит и не убедится в том, что никогда им не было сделано подобной, и уничтожает ту, в которой не находит новизны”.⁸⁷ Основная общая художественная формула единства многообразия конкретизируется М<икель>->А<нджело> в достижении абсолютной замкнутости бесконечно разбегающихся движений, и в его творчестве волнующее беспокойство сказочно-фантастических поворотов и изгибов полно царственного покоя естественности, необходимости жизненной правды. Так: ощущая безмерность своего живого опыта как последнюю угрозу своему искусству, боясь срыва с орбиты его, М<икель>->А<нджело> властным укрощающим жестом спасал, обретал в себе великого выговаривателя. И жест укрощения становился праздником формы. Ведь необходимое самоограничение всякого большого художника в полагании последней сознательной целью своей само выговариванье, в нежелании, недерзании проникнуть за него – завесу – к самому Несказанному, а гордость художника в радостном ощущении *самочетной* яркости самой скрывающей завесы. Вся совокупность сущностных или, пользуясь древне-современным словом, эйдетических моментов в чисто-художественном сознании наличествует, но ему никогда не противостоит. Духовная родина искусства вечно жива во всех подлинно творческих душах, но скрыта от глаз самих художников. Они знают себя ею, [знают] себя в ней, но не знают тоски и тревоги вопрошанья об ней. Для вопроса уже нужен отрыв, пафос дали; а для чисто-художественного сознания вещей сон его – совсем не собеседник. Худ<ожественное> сознание по существу

⁸⁵ Дельфийская сивилла в Сикстинской капелле.

⁸⁶ Имеется в виду скульптура “Скованный раб” (Лувр).

⁸⁷ *Переписка*. С. 61.

своему всегда *монологично*. Поскольку в нем вообще возможен отрыв, оно только встревожено слушает свое другое, покорно повторяет прообраз красоты.

Come dal foco 'l' cald esser diviso
Non puo, dal bell'etern ogni mie stima,
Ch'exalta, ond'ella vien; chi più l'somiglia

Как от огня неотделим его жар,
Так от божественной красоты – весь мой восторг,
Что от нее исходит; славословит все, ей подобное⁸⁸

говорит М<икель>-А<нджело> о любви к прекрасному. А про самого М<икель>-А<нджело> рассказывали, что ему среди молитвы являлись вещие звезды и он вещие звезды покорно записывал.

Не спрашивая о своей духовной родине, художник не спрашивает и о своем духовном рождении. Рождение это наступает тогда, когда в веках окостенелый порог самосознания вдруг снимается, становится подвижным. Он раздается до пределов мира и в то же время сжимается до точки, до маленького огонька, вспыхивающего во всех прежде внешних вещах. Вещи радостно принимают его, свое самосознание, раскрываются в нем вереницей своих былых событий, воскресают в нем живой памятью, откликом древних предчувствий. Об этом духовном рождении своем художник никогда не забывает, но и почти никогда не вспоминает. О своем ином дохудожественном сознании, о перебое двух разных духовных состояний, он лишь очень изредка, порою в комических персонификациях что-то иносказательно проскажет, грубовато, как только и можно сказать о совсем сокровенном. В своем последнем чистом виде просказыванье это есть откровение, но и предательство, и срыв. Но в своем чистом виде оно почти невыразимо; обычно, осязательно оно проявляется призывными предощущениями романтического искусства. Романтический художник живет подходами и возвратами, зовами неосуществимостей и утрат, скорбно любитесь реющей вокруг вещей нежностью пленительных воспоминаний. Неромантический художник становится в само самосознание вещей, знает себя как их, их как свою обитель, образы его творений являются подлинными ликами вселенной, ему предносящаяся мысль и есть само обстояние миров.⁸⁹

⁸⁸ Цитата из сонета, датируемого 1529 или 1530 г. Об этом терцете, особенно о слове “stima”, в 1925–1926 гг. у О. А. Шор и Вяч. Иванова завязалась целая дискуссия. См.: Переписка Вячеслава Иванова с Ольгой Шор // Русско-итальянский архив. III. Салерно 2001. С. 204-205, 209-211, 222-223, 231.

⁸⁹ На обороте л. 69 карандашом: Ich kreise um Gott, / Um den alten Turm. / Und kreise jahrtausende lang / Und weiss nicht: bin ich ein Falke, ein Sturm / Oder ein grosser

Вещей памятью живет все монументальное искусство: целомудренная страстность Афродиты, ревность Отелло, улыбка Рафаэлевских Мадонн – все эти единственные, неповторимые, в последних интимных глубинах найденные линии и звуки – всё это когда-то было, все это когда-нибудь будет, как возглас моря, как локон облаков. Художник входит в самый разум красоты и духовного кануна его знать не хочет. Всем творчеством своим М<икель>->А<нджело> рассказал о таком вхождении. Обличая подлинную память вещей, он резко отпугивает пестрый рой воспоминаний. Мир Библии раскрывается М<икель>->А<нджело> мимо одежды и природы внутренне точно как напряженность ожидания. Греция дается им не стройностью дорической колонны и не строгостью античного профиля, в его образах нет ни одной черты, которая просто вторила бы античным мотивам, и все же в одном пальце его Дельфийской Сивиллы больше подлинной живой красоты Эллады, чем в томных реминисценциях и точных реконструкциях последующих веков. Устранение скорбного звука мечтательной тоски по необретенному – вот что означает резкий жест, которым Буон<арроти> вычеркивает костюм и пейзаж, сглаживает этнические черты изображаемых эпох, срезает крылья ангелам, гасит нимбы святым. *Всем дерзким, суверенным нарушением традиций М<икель>->А<нджело> лишь смиренно осуществляет свою верность охранителя границ.*

Так художник победно стихийно приводится на вершины искусства, к последнему утверждению автаркии. Но на вершины искусства к М<икель>->А<нджело>, великому Выговаривателю, приходит М<икель>->А<нджело> – великий Истолкователь. Пророк, перетолковывая свои видения в грядущие судьбы человечества, о судьбах человечества видения свои постоянно *вопрошает*. Он придвигает порог сознания к самым сокровенным вещам. Его видения – его ответчики. Самоограничение профетического сознания в недремлющем ощущении зависимости от этого ответчика; его гордость – в обретении права на безудержность знания, на преступление границ. Профетическое сознание по существу своему всегда *диалогично*. Все творчество М<икель>->А<нджело> пронзается страстной волей к такому диалогу.

Уже в сфере мастерства: осуществляя расчетливой мыслью чистоту художественной категории, М<икель>->А<нджело> придает мысли этой художественно не совсем благополучный, не *только* эстетический изгиб. Резцом и кистью выведая все знание древних масте-

ров, скальпелем на трупах подсмотрев всю тайну живых человеческих движений, М<икель>->А<нджело> ненасытно всегда хотел не только раскрыть это свое тайнознание в художественных образах, но и другим его передать в законодательных формулировках. Кондиви вспоминает:

М<икель>->А<нджело> почерпнул из своих занятий такой богатый запас сведений, что не раз думал для пользы тех, кто хочет отдаться изучению скульптуры и живописи, издать книгу, трактующую обо всех движениях человеческого тела с приложением теории, которую он извлек из долголетней практики.⁹⁰

Но конечно: теоретическим и этическим уклоном этим М<икель>->А<нджело> с орбиты искусства еще совсем не уведится. Существенно другое: присужденность свою к скульптуре и живописи М<икель>->А<нджело> ощущал как присужденность к мысли: “Я рисую мозгом, не руками”, – писал он, – юный, – братьям и отцу; и в старости он повторяет: “Рисуют мозгом, не руками. Кто не имеет своих собственных мыслей, позорит себя”. И странно: слова эти, так часто за М<икель>->А<нджело> повторяемые, такие вообще верные, про всех настоящих, больших художников – ведь песнь всегда есть мысль – вскрывают в самом М<икель>->А<нджело> как раз не чисто-художественную сознательность.

“Песнь сама есть мысль; ей мысли о песне не надо”.⁹¹ Над входной дверью Сикстины М<икель>->А<нджело> поместил пророка Захарию, так странно, будто бы капризно избранного им среди двенадцати малых пророков. В нем М<икель>->А<нджело> узнал родственного себе духа; ведь именно у Захарии момент диалога с виденьем особенно ярко подчеркнут, точно вывернут наружу. О себе прочел М<икель>->А<нджело> в книге его:

И возвратился тот Ангел, который говорил со мною, и пробудил меня, как пробуждают человека от сна его. И сказал он мне: что ты видишь? И ответил я: вижу вот светильник весь из золота и чашечка для елея на верху его. И ответил я и сказал Ангелу, говорившему со мною: ‘Что это, Господин мой?’.⁹²

Это “Что это, Господин мой?” – совершенно чуждо чисто-художественному сознанию. Этим “что это, что это” – постоянно преследует Буонарроти свой творческий гений, требует отчета о смысле и цели бега его. Но допрашивать творчески неосиленные образы художник не может. То было бы разложением их плоти. Потому М<и-

⁹⁰ *Переписка*. С. 53.

⁹¹ Источник цитаты не установлен.

⁹² Зах. 4: 1–2, 4 (должно быть: “отвечал”).

кель->А<нджело> проникал к видению лишь через его воплощение в искусстве, спрашивал о смысле видения как о смысле художественной яви его. Он спрашивал, но в самом себе ответчика не находил, голоса Ангела не слышал; лишь ловил и узнавал вдалеке, в словах Платона и Данте... Платона и Данте проникновенно тревожил, требуя от них истолкованья.

Но вопрошанье М<икель->А<нджело> направлялось совсем не познавательным интересом. На чисто-теоретические вопросы художник даже не откликнулся. “Победить М<икель->А<нджело> тонкостью и умом никто не может. Есть только одно средство оставить за собою последнее слово и принудить его замолчать: это – заговорить о живописи”, – шутила Виттория Колонна.⁹³ Когда в 1549 г. флорентийский ученый Бенедетто Варки⁹⁴ послал М<икель->А<нджело> свою книгу со статьей о споре за первенство между скульптурой и живописью, М<икель->А<нджело> в благодарственном ответе ему иронически касается этой темы и снимает ее характерными словами: “Надо радоваться, что скульптура и живопись имеют своим источником одну и ту же духовную силу, что их легко можно примирить и бросить все споры, которые отнимают больше времени, чем его потребно для создания самих фигур”.⁹⁵ Избегая теоретических рассуждений, М<икель->А<нджело> и к эмблематическому толкованию своих творческих образов, конечно, никогда не прибегал. Это позднее за него сделали его друзья и исследователи. Он прекрасно знал: произведение искусства своими образами и ритмами никогда не делает указательных жестов к иным образам и ритмам. Оно означает только то, чем является. Здесь всякое даже самое тонкое эмблематическое толкование неизбежно грубо по своему существу. Какие бы формы ни приписывать, какие бы значения ни придавать художественным символам, смысл больших вещей в эмблемах этих никогда не откроется. Толкованья М<икель->А<нджело>, его диалоги с Платоном и Данте, имели совсем иную цель, совсем иной *профетический* интерес. Ведь весь смысл профетического вопрошанья не в теоретической формуле, а в карающем или спасающем жесте. В него неразрывной частью входит и самый вопрос. “Вот я вложил слова Мои в уста твои. Смотри, Я поставил тебя над народами и царствами, чтобы искоренять и разорять, губить и разрушать, созидать и

⁹³ Слова приведены в письме Франческо д’Олланда к королю Португалии Иоанну (*Переписка*. С. 174).

⁹⁴ Бенедетто Варки (1503-1565) – флорентийский гуманист, историк и филолог.

⁹⁵ См.: Микеланджело. Поэзия. Письма. Суждения современников. М. 1983. С. 113. Письмо было написано между апрелем и июнем 1549 г.

насаждать... Что ты видишь, Иеремия?.." – говорит Иегова пророку.⁹⁶ О природе первообраза вопрошающий пророк, в сущности, знает не больше, чем не вопрошающий художник: *Художник вообще не спрашивает; это не его дело. Пророк, правда, всегда спрашивает, но всегда спрашивает совсем о другом.*

Спасаящим жестом была для М<икель>А<нджело> строгая форма искусства:

Хорошая живопись, – говорил он, – благородна и благочестива сама по себе, т<ак> к<ак> ничто так не возвышает душу и не настраивает ее на благочестие, как стремление создать что-нибудь законченное и совершенное. Бог – совершенство; потому хорошая живопись приближает к Нему, соединяет с Ним. Она как бы копия Его совершенств, тень Его кисти; только живой ум может почувствовать всю трудность этого.⁹⁷

Красота приводит дух к небу. Как надо жить, чтобы быть как она? – вот, в конце концов, тот насущный вопрос, который М<икель>А<нджело> обращает к величайшему Учителю Греции; ответами учителя он формулирует свой, в сущности, лишенный Платонова света, творческий пафос. Но и Платон здесь не диалектик, проводник по миру идей, а Ангел-истолкователь видений. Спасать людей для М<икель>А<нджело> значило приобщать их своему духовному опыту. Так вопрос о духовном пути человечества он подменяет вопросом о личном духовном пути.

Будило удивление, волновало непонятностью:

Сплошную нестроицу являла жизнь М<икель>А<нджело>. Он физически так изнурял себя, что постоянно болел. Больной, запираясь в грязную комнату, грубо отгоняя от себя друзей. Имея полную возможность жить благополучно, даже роскошно, он работал точно по принуждению, не успевая есть, не раздеваясь; спал на одной постели с тремя помощниками, которых не выносил: в работе они ему только мешали, и он все делал сам. Остро ощущая, постоянно подчеркивая свой аристократизм, он вел себя как ярый демократ. Неготово любя свободу, он творчество свое внешне подчинял капризам герцогов и пап. Светский человек, обаятельный собеседник, он дикостью и неловкостью спугивал женщин; постоянно ссорился и расходился именно с теми людьми, чье понимание особенно ценил и близость которых мучительно жаждал.

⁹⁶ Иер. 1: 9-11 (цитируется с небольшими неточностями).

⁹⁷ См.: *Переписка*. С. 176 (приводится в письме Франческо д'Олланда). О. А. Шор приводит цитату по этому изданию, но с изменениями.

И совсем уже непонятно: отгоняя в трудную минуту друзей, М<икель->А<нджело> потом со всей неудержимостью своею набрасывался на них. Отпугивая женщин, он старался покорять их своей нежностью и любви. Вырывая из своей жизни все отпущенные ему внешние блага и оставляя себе только острую боль их утраты, он всегда стремился к осуществлению мечты о приятном существовании и счастье.

Конечно, в эмпирическом освещении биография М<икель->А<нджело> представляется сборищем нелепостей и ряд его несчастий – следствием ‘дурного характера’. “E più mi giova dove più mi pose” (“мне особенно нравится то, что мне особенно вредно”) – сознается сам Буонарроти.⁹⁸ И только в свете основного творческого устремления художника открывается смысл его ясно во всем выступающей воли к пытке, вырисовываются особые формы кажущейся *нестроичи* жизни его. Уловив ритм художественной отрешенности, М<икель->А<нджело> захотел придать его себе, и здесь, как всюду и всегда, пошел он самым глубинным и самым трудным путем: не по отшельнически бежал он от жизни, не внешне смиренным, а внутренне гордым, безгласным жестом отгонял он соблазны ее. Ведь такой отказ от радости не убивает последней, невольно самодовольной радости самого отказа. М<икель->А<нджело> не только не отстранял соблазны жизни, он даже страстно и призывно бросался к ним, но бросался, загубив предварительно все возможности успеха, бросался нерасчетливо со всем своим нечеловеческим напряжением, изуродованный непомерным трудом, и радости презрительно отворачивались от него, такого несозвучного с ними, недостойного их. М<икель->А<нджело> громко жаловался и стонал в сонетах, но не перестраивался, а лишь крепче весь собирался в труде. Безотчетно, но неизменно, он поступал так, что не он радости, а они его отвергали; и тогда внешне со скрежетом, а внутренне тихо и жертвенно, он принимал весь позор и всю боль униженья. Творчески надо не только писать, но и жить. “Недостаточно живописцу быть великим и искусным мастером, – говорил М<икель-> А<нджело> маркизе ди Пескара. – Я полагаю скорее, что его жизнь должна быть чистой и святой, дабы Св. Дух руководил его мыслями”.

Так: Лишая свою жизнь гармонии и улыбки, но полагая в край угла ее отрешенность искусства, М<икель->А<нджело> хотел себя построить на уровне его.

Нота удивленья перед вечностью камня звучит в сонетах Буонарроти:

⁹⁸ Цитата из стихотворного наброска, датированного, вероятно, январем 1533 г.

Как возможно, Госпожа моя, то, чему всех нас учит
Долгий опыт: – что живой образ
Из глыбы твердого камня переживает
Своего творца, которого годы превращают в пепел.⁹⁹

А с удивленья всегда начинается не только познание, но и всякое подлинно-творческое приобщение. И нарастает у М<икель->А<нджело> зависть к каменной вечности, непреодолимая тоска уйти в скульптурный воздух, в одиночество мрамора.

И странно: Судьба (точно покорный пес) покорила духовной воле Буонар<роти> вопреки даже непосредственным желаниям, на несчастье его: одиночество он узнал еще в детстве. Мать умерла, когда ему было шесть лет. Отец, гордый Людовико Леонардо Буонарроти Симоне¹⁰⁰ приходил в ярость от мысли, что сын его делается “каменьщиком”, и побоями [высекал] из М<икель->А<нджело> склонность к скульптуре. В школе М<икель->А<нджело> признавали, но не любили; один из товарищей его изувечил. А потом в зрелости и старости [он] видел, как умирали все его друзья, угасали все светила Италии. К концу жизни он остался один. Правда, на такое неумолимое исполнение своей духовной воли М<икель->А<нджело> внешне всегда огрызался. В письмах он постоянно жаловался на покинутость. В его ранних сонетах трудно найти строчку, которая не была бы угрюмым стоном. И все же М<икель->А<нджело> вдруг сам свидетельствует о духовной неподлинности этих жалоб. В 1518 г. он вместе с неудачными эскизами сжигает почти все свои юношеские сонеты; боится, что неточные, неверные выражения его будут кем-то услышаны. Аутодафэ это было актом не творческого самоуничтожения, а творческого самоутверждения: не вздумал же Буонарроти заодно разрушить свои готовые или бросить начатые статуи.

В тоске по одиночеству мрамора следует искать разгадку особенной привязанности Микель-Анджело к скульптуре. Он всегда считал себя скульптором, даже тогда, когда создавал свои фрески: “Сегодня, – пишет он 10-ого мая 1508, – я, М<икель->А<нджело>, скульптор, начал роспись капеллы”. И с вершины всех живописных достижений он полусутоливо, полуютчаянно жалуется в сонете, обращенном к Джиованни да Пистойя: “Защити же, Джиованни, мое

⁹⁹ Сонет (1546?). Стихотворная цитата написана на подклеенной поверх итальянского текста полоске бумаги, после цитаты следовало предложение, конец которого не вычеркнут, в связи с этим мы можем привести его в основном тексте. Итальянский текст: *Chom'esser, Donna, può quel c'alcun vede / Per lunga sperienza, che più dura / L'immagin viva in pietra alpestra e dura / Che 'l suo fattor, che gli anni in cener riede?*

¹⁰⁰ Годы его жизни: 1444-1531.

мертвое произведение и мою честь; ибо живопись не мое дело. Я не живописец”.¹⁰¹ Обыкновенно он подписывался: “Микель-Анджело – скульптор”. Скульптурным воздухом заставлял дышать свои фрески. Близость к своим вещам обретал не умалением их живой отрешенности, а лишением себя жизненной связи с миром, им чуждым. Облекаясь их одиночеством, он думал влиться в их поток. Единенья он хотел только с ними: “У меня нет никаких друзей, я не хочу их иметь; у меня не хватает времени даже на еду”.¹⁰²

Совсем близко к себе он никого не допускал. Прикосновение ощущал как кощунство. С духовно равными знал только одну форму общения: гневный взрыв. Леонардо да Винчи, Рафаэль, Браманте,¹⁰³ С<ан> Галло – со всеми он грозно сталкивался. Он вызывал все виды отстояния: злобу, почтение, ужас, священный трепет. Было в нем что-то жуткое, отпугивающее: “*Facte paura a ognuno insino a’ papi*” (“Ты внушаешь страх всем, даже папам”), – писал ему Себастьяно дель Пиомбо.¹⁰⁴ И Кондиви, вспоминая, как М<икель>-А<нджело> вопреки воле Павла III¹⁰⁵ не пожелал поместить и не поместил его герба на стене Сикстинской капеллы,¹⁰⁶ потому что “Страшный Суд” был задуман не им, Павлом, а Климентом седьмым,¹⁰⁷ добавляет: “Впрочем, папа Павел так любил и уважал художника, что всегда жертвовал своими желаниями из боязни навлечь на себя неудовольствие художника”.¹⁰⁸ Только с малыми, с теми, кого надо было

¹⁰¹ Удлиненный сонет с риторнелем (между январем 1509 и сентябрем 1510), написанный во время росписи полтоллка Сикстинской капеллы. Джованни да Пистойя – поэт, член *Academia degli Umidi*.

¹⁰² Цитата из письма к отцу от 1 сентября 1510 г. из Рима (*Переписка*. С. 109). То же и в письме к брату от 17 октября 1509 г. из Рима (С. 107). Ср. с сообщениями Кондиви: “На время почти совсем отказался от общения с людьми и вделся только с самыми близкими друзьями.<...> Микель-Анджело вел всегда очень умеренную жизнь, питаясь скорее по необходимости, чем из любви к еде <...> часто он довольствовался куском хлеба, который съедал, не отрываясь от дела” (С. 55-56, 59-60).

¹⁰³ Браманте (наст. имя Донато д’Анджело ди Паскуччо; 1444-1514) – живописец и архитектор.

¹⁰⁴ Себастьяно дель Пиомбо († 1547) – живописец. Цитируется письмо 1520 г.

¹⁰⁵ Павел III (Александр Фарнезе, 1468-1549) – папа Римский в 1534-1549 гг.

¹⁰⁶ Ср. у Вазари: “Его Святейшеству захотелось, чтобы под Ионой в капелле, где уже был герб папы Юлия II, был помещен и его герб, когда же с этой просьбой обратились к Микеланджело, он отказался поместить его там, не желая обидеть Юлия и Климента и отговариваясь тем, что герб туда не идет...” (*Вазари Дж. Жизнеописание... Т. V. С. 259*).

¹⁰⁷ Климент VII (Джулио Медичи, 1478-1534) – папа Римский в 1523-1534 гг.

¹⁰⁸ *Переписка*. С. 45 (в тексте: “уважал Микель-Анджело”).

спасать, он был бесконечно терпелив, снисходителен и прост; но они-то и коснуться его не умели, изумлялись, ничего не понимали.

Так: для обретения покоя и отрешенности М<икель->А<нджело> хотел одиночество скульптуры сделать конститутивной категорией самого себя.

Но конкретная отрешенность Б<уонарро>ти совсем не бескровная отвлеченность. Скульптурная атмосфера – разделяющая, но и объединяющая среда, та сила, что сочетает и сочленяет огромные, внешне пространственно разделенные массы, преодолагает всякую даль. Воплощая эту силу общения огненными гармониями своих контрапостов, М<икель->А<нджело> хотел нащупать ее еще как-то иначе, охватить словом. И т<ак> к<ак> для него предметное и не-предметное стояло под знаком *единого* духовного опыта, он в рифмах искал ее не как форму связи творческих образов, а как форму связи живых существ, как всепобедное единение, снимающее разлуку и измену, насилие и разрыв.¹⁰⁹ В период работы над капеллой Медичи, над выявлением последнего единства *скульптуры*, архитектуры и живописи, он задумчиво написал на каком-то листке:

Ogn'ira, ogni miseria et ogni forza
Chi d'amor s'arma vince ogni fortuna.

Всякую злобу, невзгону, насилие побеждает тот,
Кто вооружен любовью, побеждает всякую судьбу.¹¹⁰

Любовь?! Но это обозначение еще недостаточно конкретно. Любовь – кого? – к кому?

Когда в 1527 году в Тоскане вспыхнуло восстание, М<икель->А<нджело> вдруг узнал *имя* тому, что искал.

Per molti, Donna, anzi per mille amanti
Creati fusti e d'angelica forma.

Для множества, для тысячи влюбленных
Были созданы ангельские черты Твои, – Госпожа,

говорит он Флоренции устами изгнанника. Средоточие обращающихся народных сил, живая, *духовная община* – *Флоренция* – вот это имя. В борьбе партий, в спорах “о правлении и законодательстве города”, М<икель->А<нджело> услышал до ужаса знакомый голос

¹⁰⁹ На полях карандашом: (апантэме?). Слово из речевого обихода О. Шор и Вяч. Иванова. См.: *Кондюрина А. А.* Предисловие <к публикации переписки Вячеслава Иванова с Ольгой Шор> // Русско-итальянский архив. III. Вячеслав Иванов – новые материалы. Салерно 2001. С. 158.

¹¹⁰ Это двустишие датируется между 1524 и 1526 гг.

“серафического брата Иеронима”¹¹¹ и, сам от себя того не ожидая, он, всегда уговаривавший братьев и отца “спасаться первыми”, “бежать от войны и революции как от чумы”,¹¹² страстно, по-савонароловски ринулся в чуму, войну и революцию.

И народ странно чутко подметил и запечатлел эту связь: в 1495 г. Савонарола провозгласил Христа царем Флоренции. В 1527 г. над входною дверью Palazzo Vecchio, *рядом с Давидом Микель-Анджело* была прибита мраморная доска со словами: “Jesus Christus, rex Florentini populi, pp. Decreto electus”.

М<икель->А<нджело> отдавал революции лучшее, что в нем было, то, что в нем было от живописи. И когда он “надолго задерживал врагов машинами, кот<орые> устроил на башнях”, приказывал выкапывать рвы и наполнять их порохом, дабы взорвать кастильцев, смотрел, как “их разорванные члены летели в воздухе”, то ему казалось, что это – “*работает живопись*”, и когда он “придавал подобающую форму пушкам и мушкетерам”, “наводил мосты, составлял планы крепостей, бастионов, рвов, мин и контр-мин”, он знал, что это – “*служит живопись*”.¹¹³

Но если еще возможен спор о том, могут ли злоба и насилие стать путями, которыми любовь и братство пройдут в мир, то для чисто-художественного сознания вопрос этот окончательно, отрицательно решен. М<икель->А<нджело> ощутил ложь положения, почувствовал, что искусством и искусству он должен служить как-то лучше, иначе. И когда он это почувствовал, – к нему угодливо – ведь поводы всегда угодливы – подошли слухи об измене; в них он явственно расслышал надтреснутый, смертельный звук. Он сделал еще последнюю попытку остаться. Бросился предупреждать об измене и грозящей гибели. По своему художественному опыту он знал, что достаточно увидеть, чтобы убедиться, угадать, чтобы обрести. Но словами ему, конечно, ничего никому не удалось доказать: над ним смеялись, его упрекали в трусости. Буонарроти понял: порох и крепость – не свойственные ему формы выраженья, ими он

¹¹¹ См. примеч. 75.

¹¹² Имеется в виду письмо к брату Буонаррото от 5 сентября 1512 г.: “...Если страна будет находиться в большой опасности, как тут говорят, то постарайтесь укрыться в каком-нибудь надежном месте, оставив на произвол судьбы все ваши вещи и все ваше имущество, так как жизнь дороже всех достояний. <...> Будь я на вашем месте, я бы взял все деньги, уехал бы в Сиену, нанял бы дом и жил бы до тех пор, пока во Флоренции все не пришло бы в порядок <...> не вмешивайтесь ни во что, ни словами, ни делом, и поступайте так, как при ожидании эпидемии чумы: будьте первыми готовы к бегству” (*Переписка*. С. 115).

¹¹³ Источник цитаты не установлен.

никогда не сможет убедительно сообщить, фортами и пушками ему общины не спасти, и тогда: внешне изменнически, но внутренне совсем необходимо, он ушел искать другого пути. Он ушел так подлинно, стихийно, что ему потом казалось, будто он это сделал неожиданно для самого себя. Через три дня после бегства он пишет из Венеции Баттиста делла Палла:¹¹⁴

Не получая отпуска, я решил без страха ждать конца войны. Но во вторник утром, когда я находился на крепостном валу у С<ан> Николо, кто-то шепнул мне на ухо, что нет возможности дальше оставаться во Флоренции. Он вернулся со мною в мой дом, привел мне лошадей и покинул меня лишь тогда, когда я был вне Флоренции. Гнал ли меня Бог или чорт – этого я сам не знаю.¹¹⁵

21-ого сентября 1529 года М<икель>->А<нджело> убежал из Флоренции. 20-ого ноября того же года он в нее вернулся. Биографы М<икель>->А<нджело> обыкновенно рассказывают, что он вернулся, устыдившись, и, вернувшись, уже исполнил *свой долг* до конца. Но патриотически обязательное пребывание на бастионах Буонарроти по возвращении меньше всего считал своим прямым долгом. Умным долгом своим он считал совсем иное. Под грохот им же поставленных, против Медичей направленных пушек, он с восхищением работает над статуями Медичиссов. Об этом обстоятельстве упоминается обыкновенно с некоторой неловкостью, как о факте, противоречащем общей линии его поведения или в лучшем случае не очень нарушающем ее. Действительно, М<икель>->А<нджело> был одновременно на фортах С<ан> Миниато¹¹⁶ и в своей мастерской на via Mozza. На фортах С<ан> Миниато он в качестве *governatore generale et procuratore* Флоренции обстреливал приверженцев Климента VII, а в тиши своей мастерской он ваял статуи для увековечения его же предков. И все же: на фортах и у себя дома он был одним и тем же и над одним и тем же работал: мушкетерами Буонарроти хотел освободить идеального человека; но и резцом – он так прекрасно об этом рассказывал – он из камня хотел извлечь того же идеального человека. И т<ак> к<ак> М<икель>->А<нджело> естественнее, совершеннее выражался мраморами, чем пушками, то последовательнее, духовно подлиннее, а значит и доблестнее и *свободолюбивее* он был не тогда, когда обстреливал, а тогда, когда ваял “тиранов”.

¹¹⁴ Флорентийский продавец произведений искусства.

¹¹⁵ Письмо от 25 сентября 1529 г. Ср.: *Переписка*. С. 143-144 (О. А. Шор цитирует по другому изданию).

¹¹⁶ На холме, где расположен монастырь Сан Миниато, Микеланджело устроил хорошо укрепленные бастионы.

На вопрос о смысле своего возвращения М<икель->А<нджело> сам ясно отвечает, как только и может ответить художник: таинственным созвучием пятен и форм. Он одновременно писал “Леду”¹¹⁷ и ваял “Ночь”. И недаром придал он им одни и те же черты, взял для “Леды” и “Ночи” один и тот же эллинский прообраз. Леда, – единственное в искусстве М<икель->А<нджело> явление любви, – точно Сивилла провидчески вглядывается в Троянскую гибель, что от нее изойдет. А над ней огромное белое крыло; страстная, лебединая песнь. И “Ночь” знает о грядущем бедствии, и потому в этот век “печальный и постыдный”¹¹⁸ не хочет просыпаться. Свою огромную тоску по свободной духовной общине монументально ваял М<икель->А<нджело> под громы страшного восстания. А что случайным, внешним поводом к работе явился заказ Медичи – не все ли равно? “Кто будет помнить это через 1000 лет?”¹¹⁹

М<икель->А<нджело> вернулся во Флоренцию не к крепостям своим, а к недоосвобожденным, недорожденным, взывающим к нему, кумирам. Ведь статуя более надежная обитель любви, чем пушка или бастион.

Высвобождение идеального образа дано и художнику, и пророку; но по разному дано оно художнику и пророку. Пророческое творчество есть “уповаемых извещение”; художественное – “вещей обличение невидимых”.¹²⁰ Выявленный художественный образ преобразает; выявленный пророческий образ преобразует. Художник прав, когда сочувствие ему дается как благодать; когда ему удастся убедить, что камни и люди ждали и хотели его резца; пророк прав, когда ему удастся “глаголом жечь сердца людей”,¹²¹ вызвать в них

¹¹⁷ Картина Микеланджело (1529-1530), написанная по заказу герцога Феррарского Альфонсо д’Эсте. Оригинал, приобретенный королем Франции Франциском I и находившийся в Фонтенбло, не сохранился, копия находится в Лондонской Национальной галерее, рисунки – в Уффици и Доме Буонарроти.

¹¹⁸ Неточная цитата из поэтического ответа Микеланджело на стихотворную подпись Джованни ди Карло Строцци (конец 1545 - начало 1546 г.) в переводе Ф. И. Тютчева.

¹¹⁹ Далее на обороте л. 92 запись карандашом: Любовь – рождение смерти (Леда). Рождения смертей (Ночь). Все образы М<икель->А<нджело> выходят за пределы полового. Проблема девственности. Быть может, предел ее там, где дает Рождение. Одну такую вечную тайну, над кот<орой> веками бился человеческий ум, мы ведь знаем. Это – тайна Матери-Приснодевы. Пьеро де<лла> Франческа Мадонна в Материн<стве><?>. М<икель->А<нджело> в своем опыте дал тот же миф, ту же тайну.

¹²⁰ Евр. 11:1 (церковнославянский текст).

¹²¹ Цитата из стихотворения Пушкина “Пророк”.

желание переродиться. Одаренный памятью Бытия, монументальный художник совсем не стремится к осязательной новизне. Он старается прильнуть к древнему преданию, чтобы вызвать созвучный ему, таящийся в душах мифический образ. Не только философия, но и искусство движется волею к банальному. Профетический образ проецирован в будущее, мессианичен. Еще небывалого в мире спасения хочет пророк. С уверенной дерзостью обращается М<икель->А<нджело> к старому преданию. С покорной бережностью относится он к своим виденьям будущих судеб мира, иной породы людей. Мадонны и Сивиллы, Моисей и Вакх – все это один и тот же образ будущего микельанджеловского человека. Миф эллинский, христианский, библейский – все один и тот же микельанджеловский миф. Буонарроти начинает сравнительно скромно: Ангелы без крыльев, святые без нимбов, играющий Христос, юная Мадонна с мертвым телом взрослого Сына, бурно прилетающий, руками [размахивающий] Бог-Саваоф. Но видя, что его не понимают, и боясь, что его не поймут, М<икель->А<нджело> идет дальше: еще современники его называли неоконченную, изваянную им для Баччио Валори¹²² статую то Аполлоном, то Давидом,¹²³ и до сих пор ученые спорят о том, куда отнести этот образ: к эллинскому или библейскому миру, и каковы его атрибуты: колчан или праща. М<икель->А<нджело> властно *заставляет забыть*, к какому циклу мифов относится его образ. Он общеобязателен, народен не потому, что взят из древнего преданья, а потому что он подлинный, микельанджеловский миф. Ведь многообразны биографии мифов; есть и такие, что повествуют о переходе их из тайновиденья в народ. И в капелле Медичи М<икель->А<нджело> уже совсем откровенно создает *свою* мифологию. Его мощные фигуры – боги еще неведомой Судьбы. Потому-то по ним ученые исследователи так много и порою так фантастически гадали.

Пафос художественного мифа есть пафос узнавания. Пафос профетического мифа – пафос воздействия, водворенья. Поэтому чисто художественный образ либо совсем не трогает, либо вызывает “восторг и умиление”.¹²⁴ Профетический образ порождает либо буйный отпор, либо иступленное приклоненье.

Микельанджеловского Давида побивали камнями, но водружение его обратили в народное торжество; микельанджеловского Моисея римские евреи превратили в идола и, как рассказывает Вазари,

¹²² Баччо Валори, комиссар папы Климента VII.

¹²³ Статуя, ныне находящаяся в галерее Барджело во Флоренции (1525-1526).

¹²⁴ Аллюзия на стихотворение Пушкина “(Из Пиндемонти)” (1836): “И пред созданьями искусств и вдохновенья / Трепеща радостно в восторгах умиленья”.

совершали к нему целые паломничества;¹²⁵ а на правую ногу Христа Минервы¹²⁶ пришлось надеть бронзовую туфлю, чтобы предохранить ее форму от искалечения благочестивыми устами.

Художественное творчество совершенно и блаженно лишь тогда, когда миф – повествовательная сторона народной религии совпадает с мифом – сюжетом искусства. Так, греческие ваятели никогда не выдумывали богов, а только пересказывали народное религиозное сознание, верили ему. И в новом образе все *узнавали* старого, давно знакомого бога, радостно делали его предметом культа.



Микеланджело. Христос воскресший (деталь).
Рим. Santa Maria sopra Minerva

¹²⁵ “И пусть евреи, мужчины и женщины, как они это делают каждую субботу, собираются стаями, словно скворцы, и отправляются к нему, чтобы увидеть его и поклониться, ибо поклонятся они творению не человеческому, а божественному” (Вазари Дж. Жизнеописания... Т. V. С. 231).

¹²⁶ Речь идет о статуе Христа, несущего крест, в римской базилике Santa Maria sopra Minerva (1519-1520), выполненной по заказу Метелло Вари (см.: *Переписка*. С. 127; по другим сведениям – по заказу каноника собора св. Петра Бернардо Ченчи). Статуя была завершена помощником Микеланджело Пьетро Урбано из Пистойи.

Либо сам бог на землю сошел, являя божественный образ,
Или ты сам взошел в небеса, о Фидий, и бога увидел.¹²⁷

Странными, далекими, выходцами из другого мира являлись герои микельанджеловского мифа в христианских соборах. Тесно им там было, темно и душно; им нужен воздух, “свет на площади”, сказал сам Буонарроти.¹²⁸ И гневается он на старые храмы: внесением новых масштабов и ритмов, он нарушает структуру Сикстины, а в капелле Медичи он уже с царственной независимостью распоряжается пространством и светотенью.

Но языком искусства можно лишь предвещать и предчувственно знаменовать катаклизмы народного сознания, но их нельзя насильственно вызывать и властно приближать. Художественный, согласный ритм, – пусть резких слов и жестов, – по природе своей не может стать центром кристаллизации бурных, фантастических, экстатических сил. Потому, хотя микельанджеловские образы и имели *принудительную* власть, волю к воздействию, М<икель>-А<нджело> ими все же не смог утвердить нового мифа как нового вида совсем особенных общений; и М<икель>-А<нджело> религиозно признавали только там, где его художественно совсем не понимали. Основное узрение его проходило мимо положительной религии; потому церковь могла принимать его лишь неизбежно мимо его основного узрения. И действительно: именно там, где вещи Буонарроти превращались в иконы, там они как явления искусства больше всего искажались. Так: Христу Минервы вокруг бедер повязали бронзовую драпировку, чем скрыли главный фокус движений, обесмыслили фигуру; так еще при жизни М<икель>-А<нджело> Даниеле да Вольтерра тщательно завесил платьем мощные, нагие тела “Страшного Суда”.¹²⁹ А там, где вопреки всем внешним наименованиям чутко расслышали микельанджеловский отказ пересказывать старый миф, гневный профетический вызов, там порою *правильно* угадывали творческую волю Буонарроти; его встречали поруганьями как пророка, чтобы потом как художника превознести. Народ забросал кам-

¹²⁷ Эпиграмма Филиппа из Фессалоник (I в. до Р. Х.).

¹²⁸ Согласно Дж. Вазари, эти слова Микеланджело были обращены к одному незадачливому скульптору, старавшемуся при демонстрации своей новой работы в мастерской, чтобы на нее получше падал свет, “на что Микеланджело ему заметил: “Не старайся: важно, как она будет выглядеть на площади”” (Вазари Дж. Жизнеописания... Т. V. С. 308).

¹²⁹ Даниэле да Вольтерра (наст. имя Даниэле Риччарелли, ок. 1509-1566) – живописец и скульптор. ‘Реставрацию’ фрески он начал в 1564 г., завершил ее Джироламо да Фано. См.: Вазари Дж. Жизнеописания... Т. V. С. 153.

нями Давида и прильнул к ногам Христа. И ближе, созвучнее он подходил к М<икель->А<нджело> тогда, когда избивал Давида, а не тогда, когда целовал Христа.

Среди толпы поклонников и паломников М<икель->А<нджело> чувствовал себя отвергнутым и грустно жаловался на покинутость. Он видел: статуями, как пушками, ему духовной общины не создать. Тогда он взялся за осуществление еще более дерзкой мечты. Недаром он захотел ваять природу, согласно плотиновским заветам в искусстве повторять жест не Творенья, а Творца.¹³⁰

Странные сказки пересказывали про Буонарроти: будто он молотом толкал Моисея, когда тот не пожелал входить в храм: “Помни, что ты жив и двигайся”, – говорил он ему; будто он неоднократно оживлял свою “Ночь”; как-то раз она, упрямица, не пожелала вернуться в прежнее положение, так и замерла в новой позе...

Конечно, великий человек ни в какой мере не ответствен за все глупости, которые про него рассказывают, но он в полной мере ответствен за вызванное им, в сказке кристаллизующееся, поражение, потрясение, преобразование народного сознания; ведь гений всегда является сотворцом легенды, что за ним, про него плетется... М<икель->А<нджело> всегда казалось, что ему легче справляться со статуями, чем с бытовыми людьми, ему совсем не представлялась невероятной мысль об оживлении камня.

Ты мне дана во плоти; потому я пред тобою бессилен.

Будь ты камнем, я заставил бы тебя следовать за мной, –

обращается он в сонете к любимой женщине. И, может быть, не так неправ был Джиованни Баттиста Строщи и не так уж не понял он Буон<арроти>, когда написал у подножия его заснувшей статуи:

Она потому спит, что жива! Если не веришь, разбуди ее, она заговорит.¹³¹

В своем, так часто за ним повторяемом ответе, М<икель->А<нджело> от имени “Ночи” своей, наотрез отказываясь проснуться, решительно подтверждает возможность пробуждения. Статуя жива, но “в этот век печальный и постыдный, не жить, не чувствовать – удел завидный, отрадней спать, отрадней камнем быть”.¹³² Она настолько жива, что даже совсем произвольно, от внешнего шума легко мо-

¹³⁰ Отсылка к 4-й “Эннеаде” Плотина.

¹³¹ Ср. в переводе А. М. Эфроса: “Вот эта Ночь, что так спокойно спит / Перед тобою, – Ангела создание. / Она из камня, но в ней есть дыханье: / Лишь разбуди, – она заговорит”.

¹³² Неточно цитируется перевод Тютчева.

жет проснуться. Потому: “Прошу, не буди! Ах, говори тише” ...¹³³

Но подходя интимно, предельно близко к своим творческим образам, М<икель->А<нджело> их невольно захлестнул своей неутихающей тревогой.

Будило удивление, волновало непонятностью.

Страшной мукой ритмирует все ликующее творчество Буонарроти: сумрачно-задумчивая Леда, скорбный, сновидчески в мысль погруженный Вакх, зрелые, много передумавшие дети. В Лондонском неоконченном тондо¹³⁴ ребенок Иисус, играющий на коленях Богоматери, много серьезнее благословляющего Спасителя художников XV века. Мадонна Дони,¹³⁵ принимающая Сына с рук Иосифа, являет и изящество атлетической силы, и пленительность героического величия, но в ней никак не найти мягкости и нежности материнского счастья. Струйки и завитки платьев кватроченто обратились у Буонарроти в тяжелые массивы простых и строгих драпировок, сосредоточенно серьезных, как сосредоточенно-серьезен взор его Младенца Христа.



Микеланджело. Тондо Таддеи.

¹³³ Ср. в переводе Тютчева: “Прошу: молчи – не смей меня будить”.

¹³⁴ Имеется в виду мраморное тондо Таддеи (ок. 1506; Лондон, Королевская академия), названное по имени заказчика – Таддео Таддеи.

¹³⁵ Тондо Дони (1503-1504, по другим сведениям – 1506-1508; Уффици, Флоренция), написанное по заказу Анджело Дони.

А тела Синьорелли,¹³⁶ Боттичелли, как струнка дрожащие, как пламя гибкие, приняли у Микель-Анджело демонические формы, загромодились горами мускулов, вздулись волнами мучительных поз и жестов. Все мощные фигуры Микель-Анджело – это мрачные изваянья великой печали и безблаженного величья. В них и сила всеразрушающей, но героической боли; в них и боль всемогущих, но загубленных сил.

И совсем уже непонятно: Микель-Анджело нигде не показывает, чем загублены эти огромные силы; в муках чего скорбно склоняются или корчатся эти могучие души-тела. Он отбрасывает все обычные физические и психологические мотивации боли. У Буонарроти нет не только ни одного безобразного, – у него нет ни одного несовершенного тела; у него нет не только ни одной уродливой, – у него нет ни одной не героической души. Если средневековые исткали страданье красоты, то Микель-Анджело саму красоту делает формой выражения его. Правда, иногда он как будто мотивирует боль: когда страдает скованный пленник Лувра или поддерживающая труп сына мать, то, конечно, более чем очевидной представляется причина их страдания. Но в том-то и дело, что понять эту очевидность значит еще ничего не узнать про муку Микель-Анджело. Жуткий рассказчик огромных событий, он не признает драматизма их убедительным обоснованием боли: полураскрытая, бесконечно страдающая и все же благословляющая рука Богоматери Pietà с последней достоверностью утверждает момент победы в тяжелой потере. Скорбно-торжественный жест ее не более горестен и, пожалуй, менее безнадежен, чем смущенный взор и виновато опущенная голова юноши, знаменующего “Победу”.¹³⁷ Когда-то в юности Микель-Анджело думал, что победа сплошь радость, что в ней обессмыслена мука, понятная в распятыях и Pietà. На первых проектах к гробнице Юлия II он поместил, созвучно античным мотивам женские крылатые фигуры радостных Victories; но, начав ваять эти Victories, он вместо них изваял своего скорбного “Победителя”. За годы, разделяющие замысл и такое непохожее на него осуществление, Микель-Анджело на собственном опыте своем и на созерцании мировых катастроф со сводов Сикстины узнал: победа – не безмятежный, легкий танец; победа, и Богом наказуемая, и Богом требуе-

¹³⁶ Лука Синьорелли (Лука да Кортоне; ок. 1441, по другим сведениям ок. 1450 – после 1524) – живописец, ученик фра Беато Анджелико.

¹³⁷ В 1532 г. был заключен новый договор о создании гробницы Юлия II. В это время (возможно, для нижней левой ниши) была создана статуя, оставшаяся незавершенной и хранящаяся сейчас в Palazzo Vecchio во Флоренции.

мая – Медный Змий, Давид, Эсфирь, Иудифь – победа всегда – преступление, она всегда тяжела.

Всматриваясь в ее лицо, М<икель->А<нджело> увидел, что черты этого лица – черты скорби, выражение его – выражение страдания. И он уравнил потерю и победу как обнаружения одной и той же последней боли. Для него они именно только обнаружения, а не причины ее, и на вопрос: отчего боль? – совсем не отвечают. У М<икель->А<нджело> нет внешней мотивации, и все же: весь монументальный, но беспокойный узор его бликов и теней является лучшим пересказом невыразимых, невыносимых, почти нечеловеческих страстей, и все морщины мраморов его – открытые уста, которыми художник неутомимо твердит о неутолимой тревоге.



Микеланджело. Победа (деталь). Флоренция. Palazzo Vecchio

На вопрос о сущности муки М<икель>->А<нджелло> как всегда отвечает таинственным созвучием пятен и форм. Поражающие тени, бросающиеся складками живота его “Ночи”, эти провалы в недра последних страданий перекликаются как-то с тенями надгробных морщин Иезекииля, Ио<и>ля, Кумейской Сивиллы; складки эти – точно поднятые, огромные борозды мысли на задумчивом пророческом челе. Все тела М<икель>->А<нджелло> мускулистые, сильные, действуют лишь покорно думая [глубокую думу лица].¹³⁸ В образах его нет ни одного момента спасительной глуповатости, которую Пушкин считал неотъемлемым признаком поэзии. Они о чем-то слишком много пронзительно, прорывно знают и на путях искусства не могут быть блаженно спасены.¹³⁹ Ведь спастись красотой значит спастись радостно: в каком бы иступлении художественное произведение не зародилось, в каких бы муках оно ни родилось – все в нем слагается и преобразается в единый, мерою уравновешенный, гармонией успокоенный строй. Чисто-художественное явление в конце концов всегда – ясное небо и серебряные колокола...

Событие великого Выговариванья есть со-бытие художника с вещью как вестью о Сущем.

Акт художественного рождения, духовный канун искусства есть опыт *предметного* сочувствия, опыт Слияния глухонемого самосознания вещей со всеслышащим, всевыговаривающим самосознанием поэта. *Вещно* ритмирует, *вещно* пульсирует канунный, протохудожественный, протомифический пласт. Духовная родина художника, его *протомиф монадологическую* имеет структуру. Поэтому пафос чисто-художественного, предметного творчества требует наивно-вещного пафоса от его созерцающего духа. Только совсем незаинтересованному созерцанию, только *монадологической* структуре сознания открывается сущность художественных творений. Их познавать значит становиться ясными, целостными, как они. Внешнюю тишину большого искусства естественно являли греки; в акте своего художественного восприятия они были светлыми вещами среди вещей. М<икель>->А<нджелло> для себя жертвенно добывал скульптурное одиночество, не испугался, что путь к нему вел по кладбищу радостей. Но убив радость в себе, он ее ни в чем уже не видел. В искусстве он потому так совсем невероятно, до конца просмотрел его невинную, его светлую улыбку. Он наивность незаинтересованного созерцания утратил, тайну общения с вещами забыл; страстными во-

¹³⁸ Над зачеркнутым карандашная вставка: Живот <?> есть лицо.

¹³⁹ Слева на полях напротив этого абзаца большой вопросительный знак, рядом запись: рождение / Вяч. Иванов.

просами своими бурю поднял и утратил озерную прозрачность. Бытие искусства невозмутимое, бездумное, – М<икель>-А<нджело> его баломутит тревогой. Бытие искусства спокойное, безмятежное, – М<икель>-А<нджело> его подергивает заботой. Он хотел одиночества во имя общения со своими творениями, и бесконечно одиноким оказался он среди них; ими отвергнут, забыт. Он вместе со всеми видел, что они прекрасны и он один знал, что они – обман.

“Ohimè, Ohimè, Ch’i son tradito”,¹⁴⁰ – стонал М<икель>-А<нджело>.

Он их предчувствовал когда-то еще в колыбели: факелы, освещающие путь, яркие светочи на ясном небе... А они его покинули, ушли: далекие, одинокие звезды, переливчатые морозы синеющей пустоты.



Микеланджело. Ночь (деталь). Флоренция. Капелла Медичи

¹⁴⁰ Цитата из канцоны, написанной между 1524 и 1534 гг.

Острым взором большого художника зияющую пустоту вокруг М<икель->А<нджело> увидел, эстетически порочное убийство радости в нем невзлюбил Рафаэль. – “Одинок, как палач”, – сказал он про Буонарроти.¹⁴¹

Микель-Анджело хотел отрешенность большого искусства сделать трансцендентальной категорией самого себя, а оно обернулось ему трансцендентным, чуждым бытием.

Приведенный всеми артистическими путями своего духа на вершины искусства, к последнему утверждению художественной автаркии, М<икель->А<нджело> тревожным вопрошанием покоя этот изнутри взорвал. Приведенный всеми профетическими путями своего духа к последнему утверждению провидческого истолкования, М<икель->А<нджело> страдно на себе испытал его эстетическую порочность.

Поэт откликается на *все*, нежно, но как-то бесстрастно.

Пророк откликается призывно или гневно, всегда страстно, но далеко не на *все*. М<икель->А<нджело> был страстен как пророк и всеотзывчив как художник; и сам про себя знал, что какого-то сочувствия в нем слишком много и потому он не может быть счастлив: на одном из эскизов к капелле Медичи он предчувственно написал еще в 1524 году:

D'un ogetto leggiardo e pellegrino
D'un fonte di pietà nasce mio male.¹⁴²

Египет не взорвался от введения профетического момента, потому что профетическое импортировалось.

А М<икель->А<нджело> ввел в самое сферу художественного опыта само профетическое в чистом виде, и потому профетическое его чисто художественный опыт взорвало.

От проходящего мимо прелестного явления,
От источника участия родится моя боль.¹⁴³
От сказочной, прелестной вещи,
От источника жалости родится моя боль.

¹⁴¹ По легенде, в ответ на слова Микеланджело “Ты ходишь, как полководец, окруженный свитой” Рафаэль парировал: “А ты ходишь один, как палач”.

¹⁴² Стихотворный набросок на обороте листа с эскизом гробницы в капелле Медичи (датируется ок. 1521 г.).

¹⁴³ Этот вариант перевода вписан над последующим, не вычеркнутым.

Он ничего не утаил, щедро роздал все свои дары, чтобы в конце концов узнать, что полное откровение есть последнее проклятье. Вот почему явление, имя которому Микель-Анджело – подлинно *трагическое* явление. Ведь трагедия не там, где разгорелась случайная, хотя быть может и смертельная борьба человека с человеком; трагедия не там, где под натиском внешних, чуждых сил гибнет, быть может, великое и правое. Трагедия там, где долг исполнить есть грех нарушить, необходимость священного действия – неизбежность великого страдания. Трагедия там, где жрец есть жертва, где подвиг есть падение и обречение – обреченность.

Шестидесятилетним старцем М<икель->А<нджело> оглянулся. За ним: ветхие, потерянные, породившие гениальные творения, но ими не спасенные, не увенчанные дни.

Ohimé, ohimé, pur reiterando
Vo 'l mio passato tempo e non ritrovo
In tucto un giorno, che sie stato mio!

Горе мне, горе, оглядываюсь
На свое прошлое и не нахожу в нем
Ни одного дня, который был бы моим.¹⁴⁴

М<икель->А<нджело> всю душою всматривался в дикие взлеты взорванных кастильянцев, в последние вздрагиванья умиравших друзей; он видел в “Божественной Комедии” плачущие ноги папы Николая III,¹⁴⁵ стонущие, дугою согнутые спины грешников последнего круга Ада и слышал он по-новому, о чем мускулы разговаривают и суставы кричат. Он понял, что весь мир, вся *боль его* пользуется линиями тела для своего выявления. Любовь? – печальный полет сплетенных тел Франчески и Паоло.¹⁴⁶ Вдохновенье? – Добро? – скорбные черты величественного изгнанника Данте. М<икель->А<нджело> понял, что у боли “обитателей много”,¹⁴⁷ что весь мир – единая боль.

Тогда он восстал. Жадно, отчаянно призывал смерть. И, призывая смерть, он естественно звал ее тем самым языком, на котором с ним говорила природа и которым он в совершенстве владел, языком

¹⁴⁴ Цитируется канцона, написанная около 1532-1533 гг.

¹⁴⁵ Inferno, XIX, 45. Николай III (Джованни Газтано дельи Орсини) – папа Римский в 1277–1280 гг. Данте поместил его в третий ров восьмого круга ада, где страдают виновные в грехе симонии.

¹⁴⁶ Inferno, V, 74–75.

¹⁴⁷ Аллюзия на Ин. 14: 2.

строгих линий и спокойных плоскостей, сложными гармониями рыдающих мускулов и тоскующих костей.

Но мощная боль – верный признак, подлинный звук Жизни, а не Смерти. Потому огромная боль Буонарроти выявлялась *нетленными* образами, переходила, утверждалась в *Бытие*. Потому на страстный зов М<икель->А<нджело> смерть *не* пришла.

Конец первой части



Микеланджело. Мадонна (деталь). Брюгге. Notre Dame

ЮРИЙ АННЕНКОВ В ИТАЛИИ

Ирина Обухова-Зелинская

Художник и литератор Юрий Анненков никогда не был постоянным жителем Италии, но с ней были связаны некоторые судьбоносные события его личной и творческой жизни. А с конца 30-х до начала 50-х годов Анненков часто приезжал в Италию в связи со съемками и жил там по несколько месяцев. Естественно, за это время завязывались дружбы и знакомства, иногда длившиеся всю жизнь.

В первый раз идея посетить Италию возникла в 1912 году, когда Анненков жил в Париже, совершенствуясь в изобразительном искусстве. Он неохотно оставался на лето в Париже – было жарко, а знакомые разъезжались на каникулы. В 1911 году он ездил с сестрой и братом в Бретань, а летом 1912 года родители предложили ему поехать в Италию. Письмо родителей не сохранилось, но вот что Юрий написал им в ответ:

Милая мамочка, я очень долго обдумывал ваше предложение относительно поездки в Италию и, наконец, пришел к окончательному решению. Вся Италия переполнена музеями, пинаотеками и т. п. учреждениями, осматривать которые и изучить для меня необходимо. Жить в одном только, скажем, Риме около трех месяцев – нелепо.

Та же сумма, которую вы смогли бы мне высылать (217 фр.) совершенно недостаточна для того, чтобы провести все лето (и особенно *лето*) в путешествии по Италии. Здесь, в Париже, имея квартиру и кредит в лавках и кафе, я живу нормально только три недели в месяц, а четвертую перебиваюсь. И это – зимой, когда нет необходимости в прохладных напитках и когда можно сидеть дома. Лето в Италии, не на берегу моря в роскошной вилле, где унылые дни проводят за бокалом замороженного вина, – бесконечно изнурительно. Как я ни приучил себя теперь ко всякого рода недоразумениям и как я ни закалил себя в этом отношении, я, все-таки, не могу решиться поехать в Италию и запереть себя в горячей, душной комнате среднего итальянского отеля! Ведь там меня не знают, там нет кредита и потому, потратив немного раньше срока деньги, я останусь на

мели – без обедов и без мороженого. Это – невозможно. Я очень жалею, я очень благодарю вас, мамочка и папочка, но, право, что же поделаешь?¹

Поездка в Италию на этот раз не состоялась, Юрий поехал на лето в Куоккалу к родителям. Второй случай представился в 1924 г. Российская известность Анненкова к тому времени достигла своего апогея. Он был славен иллюстрациями к Блоку, многочисленными театральными постановками, и портретами знаменитостей, изданными отдельным альбомом.

Его работы экспонировались на всех основных выставках в стране и были представлены на первой международной выставке с участием советской России в Берлине (1922 г.). По видимости художник неплохо приспособился к новым условиям, сумел реализовать многие творческие замыслы и достиг больших успехов. Тем не менее, он вовсе не чувствовал себя связанным с новой властью и новыми порядками. Он с иронией относился к идеологическому фанатизму, по отношению к власти сохранял определенную дистанцию, а в быту прелести советского строя уже проявили себя в полной мере. Иллюзии по поводу свободы творчества первых пореволюционных лет давно были изжиты. Анненков вполне определенно подумывал о выезде в Европу – в Париж, который он хорошо знал – и исподволь готовился к тому, чтобы остаться там надолго.

Летом 1923 г. организаторы XIV венецианской биеннале предложили России принять участие в этой престижной международной выставке. Поскольку дипломатические отношения между СССР и Италией еще не были установлены, переговоры велись через торговые представительства. Участие в подготовке к выставке принял сам Нарком А. В. Луначарский, комиссаром был назначен президент Государственной академии художественных наук П. С. Коган, генеральным секретарем – Борис Терновец. Советская сторона решила представить на выставке разные художественные течения и разные виды изобразительного искусства, чтобы как можно внушительнее продемонстрировать свой творческий потенциал. В выставке должны были принять участие все более или менее известные художники, остававшиеся на то время в стране. Всего из СССР прибыло около 600 произведений. Московский музей Красной Армии предоставил 11 работ (по каталогу), в том числе гигантский “Портрет Льва Троцкого”² Анненкова, который

¹ РГАЛИ Ф. 2618 Оп. 1, ед. хр. 17.

² Впоследствии неоднократно возникал вопрос о дальнейшей судьбе этого знаменитого портрета. Он так и не был найден. Поскольку на выставку его представлял Музей Красной Армии, то он являлся государственной собственностью СССР и не мог быть продан или оставлен в Италии. При массовом уничтожении портретов Троцкого после 1929 года никаких специальных актов, как правило, не составлялось, поэтому обнару-

занимал одно из центральных мест экспозиции. Рядом висели его же портреты Вячеслава Полонского и Александра Тихонова.³ Судя по каталогу, выставлялось также полотно Анненкова “Весна”. Возможно, что работы Анненков были и среди графики, но этот вопрос пока не исследован. Открытие биеннале состоялось в июне, а в начале июля 1924 г. Анненков с женой Валентиной выехал в Италию.⁴

В тот раз Анненков пробыл в Италии почти два месяца, хотя в Венеции он находился недолго. Несколько дней пошли на визит к Горькому в Сорренто – Анненков был коротко знаком с ним с детских лет в Куоккале, а после революции их связывала общая деятельность на ниве культуры. Вот что Анненков пишет в “Дневнике моих встреч”:

Я провел несколько дней у Горького в Сорренто. <...> Мы бродили по саду, вытягивались на парусиновых креслах, и, вкушая dolce far niente, болтали о Пиранделло, о белых парусах на горизонте, о Волге, о Микеланджело. О фашистских чернорубашечниках Горький сказал: “Единственно исключение в человеческой породе: этих не могу полюбить черненькими”.

Мы поднимались ночами на плоскую крышу виллы, покрытую шуршащим гравием. <...> О Везувии Горький сказал: “Хорошая горка, с характером”. <...> В те же дни приехал из России в Сорренто художник Петр Кончаловский. Я встретил его случайно на улице и привел его к Горькому, с которым он раньше не был знаком.⁵

В некоторых источниках сообщается, что из Италии Анненков поехал в Германию и лишь потом – в Париж. Это опровергают доку-

жение документальных свидетельств, связанных с такого рода акцией, представляется маловероятным.

³ Судьба этих двух портретов (масло на полотне) была различной. Есть сведения, что еще в конце 1960-х годов копия портрета В. Полонского (1886-1932), находился в Москве у его вдовы (художницы), но о местонахождении оригинала сведений обнаружить пока не удалось. Портрет А. Н. Тихонова (1880-1956), видимо, остался в Европе, поскольку в течение долгого времени он находился у его дочери – балерины Нины Тихоновой, жившей в Париже. В 1970-х годах, незадолго до смерти Нина Тихонова, сильно в то время нуждавшаяся, продала портрет за относительно скромную сумму частному коллекционеру, который вскоре выставил его на аукцион. Тогда портрет А. Тихонова стал аукционной сенсацией, поскольку был продан за необычайно высокую цену (учитывая, что работы Анненкова в то время не слишком высоко котировались). Вторично тот же портрет стал сенсацией в декабре 2007 г.: он был продан на аукционе Сотбис за 4,6 млн долларов, став самой дорогой картиной года (из проданных на этом аукционе).

⁴ Валентина Мотылева, драматическая актриса МХТ, вышла замуж за Анненкова после его развода с первой женой Еленой незадолго до отъезда из СССР.

⁵ Анненков Ю. Дневник моих встреч. Нью-Йорк 1966. Т. 1. С. 42-43.

менты, сохранившиеся в семейных архивах Г. В. Лебединской⁶ и дочери Александра Анненкова (брата художника) – Ирины Маньер. Открытка, высланная из Рима, представляет собой фотографию Юрия и Тины. На обратной стороне рукой Юрия написано: “Родная, дорогая мамочка, пишем из Рима. Через четыре дня будем в Париже <...> 17.VIII.1924 г.”. Анненковы действительно вскоре выехали в Париж, потому что дарственная надпись на альбоме “Портреты”, который Юрий вручил своему брату Александру, гласит: “Дорогим Тане, Пусеньке и Шурёнку Анненковым. С любовью – Юрий. 24.VIII.1924 г.”.⁷

Пережив первые трудности, Анненков акклиматизировался в Париже. Он много работал в театре, выставлялся в престижных галереях, иллюстрировал книги известных французских писателей и сам писал прозу под псевдонимом Б. Темирязов. В 1933 году режиссер А. Грановский предложил ему разработать костюмы для фильма “Московские ночи” – это было начало большой карьеры в кино. В дальнейшем Анненков сотрудничал с виднейшими французскими и итальянскими режиссерами, писателями, кинозвездами.

В 1937 Анненков был приглашен Федором Оцепом для работы над фильмом “Княжна Тараканова”, съемки которого начались в Венеции. В книге “Одевая кинозвезд” Анненков не только рассказал несколько забавных историй, связанных со съемками, но и поместил настоящий поэтический панегирик этому городу:

Натурные съемки “Княжны Таракановой” начались с эпизодов в Венеции, где мы должны были провести четыре-пять дней, чтобы снять несколько более-менее второстепенных сцен, в местах, которые невозможно воспроизвести в студии. Наша группа прибыла в Венецию в последние дни лета, когда уже нельзя было рассчитывать на стабильную погоду. Тем временем архитектор Андреев возводил декорации на киностудии в Риме.

Слава богу, мы попали в Венецию в период нескончаемых дождей. Ожидая прояснения погоды и появления редких солнечных лучей, мы застряли в Венеции на весь месяц. Эти натурные съемки очень дорого обошлись продюсеру, но для нас это ненастье, прекрасное, как на картине Веронезе, превратилось в оплаченный отпуск. Разумеется, мы должны были ежедневно находиться в распоряжении режиссера, чтобы, как только наступит благоприятный в погодном отношении момент, занять свои рабочие места и подготовиться к съемке. Каждое утро в огромной мастерской по ремонту гондол, превращенной в гардероб для

⁶ Документы предоставлены Г. В. Лебединской, дочерью старшей сестры Ю. Анненкова Надежды.

⁷ Младший брат Ю. Анненкова Александр (Шура) участвовал в Гражданской войне, вместе с войсками П. Врангеля попал в Турцию, откуда был направлен на 2 месяца в Болгарию и уже не вернулся. В Праге он встретился со своей женой Татьяной и затем вместе с ней перебрался в Париж. В 1923 г. у них родилась дочь Ирина (Пусенька). Сведения и семейные документы были предоставлены И. А. Маньер (Париж).



Ю. Анненков. Фрагмент из групповой фотографии на похоронах А. Блока, 10 августа 1921



Mario Soldati.

Ю. Анненков. Портрет Марио Сольдати. 1937

статистов, я запускал в пейзажи Каналетто и Франческо Гварди фантазмагорических и порочных героев Лонги, Тьеполо и Гоцци. Это были маскарадные и карнавальные фигуры, в треуголках и баутах из драгоценных кружев, муаровые домино и белые волки, волнующие и загадочные, воскрешающие в памяти одновременно хищных птиц и мертвые головы. Я смешивал эти маски с игристыми персонажами комедии дель арте, увековеченными Жаком Калло и подробнейшим образом описанными моим другом Константином Миком,⁸ лучшим современным знатоком итальянской комедии, в книге, посвященной Чарльзу Спенсеру Чаплину. Это были маски, которые я уже имел удовольствие оживить в декорациях для “Ревнивых комедиантов” – балета Брониславы Нижинской на музыку Казеллы.⁹ Но тяжелые и густые тучи с коричнево-зеленым отливом, который можно найти только на полотнах венецианских мастеров Возрождения, покрывали небо такими мощными мазками, что без малейшего риска опоздать к съемочной погоде мы все могли предпринимать вылазки в город-амфибию, ирреальный и единственный в мире, умирающий так манерно и жеманно, что даже в свой последний путь здесь отправляются в гондоле.

Раньше я уже несколько раз бывал в Венеции – проездом, летом, в сезон наплыва туристов. Но только на этот раз я смог узнать Венецию такой, какой она есть, такой, какой была когда-то. Накануне торжественного закрытия сезона я находился в бонбоньерке старого Театра Гольдони, на концерте современной музыки, где оркестром по очереди дирижировали Игорь Стравинский, Дариус Мийо, молодой Маркевич и Альфредо Казелла. Когда зал был уже до предела набит манишками и вечерними платьями, в ложе авансцены появился маленький король. Он любезно поклонился направо и налево, отвечая на овации. Мне показалось, что он нормального роста, может быть, даже высокого. Я удивился и спросил об этом своего соседа.

“Э! – объяснил тот, – да ему под ноги ставят коробку!”

Это было в воскресенье. На следующий день начался массовый исход туристов, продолжавшийся не более двух дней. Герцог Виндзорский и другие экс-монархи, забытые своими народами, голливудские звезды, каучуковые короли, чемпионы по боксу, джазовые оркестры двигались к гаражу на краю города, чтобы в следующий момент выехать из Венеции по новой автостраде, соединившей водяной город с полуостровом. Фальшивые гондольеры и сутенеры следовали за ними со своими мандолинами, лжеантиквары закрывали свои бутики, а в среду Венеция, истерзанная этим нашествием и опустевшая, ожила в своем меланхолическом великолепии, похожая на хрупкий глазированный торт, высохший и покрытый кракелюрами.¹⁰

Как раз во время этого затянувшегося простоя Анненков в компании своих новых друзей побывал на праздновании 11 ноября (день

⁸ Речь идет о режиссере Константине Миклашевском, авторе книги о комедии дель арте (*Constant Mic, La Commedia dell'Arte ou Le théâtre des comédiens italiens des XVI, XVII et XVIII siècles*, Paris: Editions de la Pléiade, 1927).

⁹ Балет “Ревнивые комедианты”, для которого Ю. Анненков проектировал костюмы, был поставлен Б. Нижинской в 1932 г.

¹⁰ Анненков Ю. Одевая кинозвезд / Пер. И. Обуховой-Зелинской и Д. Полякова. М. 2004. С. 192-194.

заклучения мира после Первой мировой войны) в Риме – с увиденным там парадом связана забавная ‘костюмная’ история:

В 1937-м, в Риме, я вместе со своим ассистентом [Бигацци] и Марио Сольдати находился на украшенной трибуне на площади Венеции, прямо перед знаменитым муссолиниевским балконом, чтобы торжественно отметить 11 ноября. Под тройное восклицание “Дуче! Дуче! Дуче!”, повторявшееся без конца и транслировавшееся через громкоговорители, многочисленные делегации одна за другой проходили перед нами, чтобы возложить венки и снопы цветов у памятника Неизвестному солдату. Самые горячие овации снискали испанские легионеры-франкисты, раненые на своей войне. Их пунцовые береты и повязки произвели огромное впечатление и вызвали ликование бесчисленной толпы (конечно, тщательно подобранной), заполнившей площадь.

“Этот парад – липа, – шепнул мне на ухо Бигацци, – они тоже итальянцы, но мы их одели и превратили в раненых испанцев во дворе вон того дома, за углом направо. Через два часа они опять превратятся в пышущих здоровьем итальянцев...”

Костюм, эта оболочка человека, играет в нашей жизни роль значительно более серьезную, чем принято думать.¹¹



Сильвана Мангано (фото из картотеки Ю. Анненкова)

¹¹ Там же. С. 205.

“Княжна Тараканова” вышла на экраны в 1938 г. Однако в 1937 г. Анненков проектировал не только костюмы для фильма, ему пришлось выполнить несколько неординарный заказ. Эта история послужила сюжетом для небольшой новеллы, включенной в книгу “Одевая кино-звезд”:

Обстановка этого фильма требовала особенно пышных костюмов: Екатерина Великая и ее фавориты, граф Орлов, придворные, военные, карнавал в Венеции... Журналисты и прочие посетители в огромных количествах ломились на студию “Чинечитта”. Однажды утром меня вызвали к телефону.

“С вами говорит граф Z.” – сообщил голос в трубке.

В дальнейшем разговоре граф Z. объявил мне, что греческий принц, брат короля, имеет честь пригласить меня к себе на чашку чая, в апартаменты отеля “Эксельсиор”, сегодня, в 5 часов дня.

“А по какому поводу?” – спросил я.

Граф Z. мне ответил, что не может говорить об этом по телефону и что принц все объяснит мне при личной встрече.

К пяти часам я сел за руль и прибыл с небольшим опозданием в “Эксельсиор” в своем рабочем костюме, так как времени переодеться уже не было. Секретарша принца, дама зрелого возраста, провела меня в его приемные салоны. Принц поздоровался со мной по-русски, заметив попутно, что он сын русской великой княгини. Имя великой княгини тут же вылетело у меня из головы, поскольку в династических вопросах я полный профан (недостаток общей культуры!), а в России принадлежал скорее к антимонархическим кругам. Принц оказался замечательным собеседником, весьма эрудированным в вопросах искусства, очень любезным и очаровательно гостеприимным. Тут же сервированный чай дал ему возможность приступить к теме нашей встречи. Герцог д’Аоста, племянник короля Виктора-Эммануила, только что был назначен вице-королем Эфиопии. Рисовальщик военного министерства, которому поручили сделать эскиз парадного мундира вице-короля, не смог удовлетворить королевскую семью. С другой стороны, слухи о мундирах, делавшихся для “Княжны Таракановой”, достигли дворца, где и решили обратиться за помощью в решении этой задачи ко мне.

“Моя жена, герцогиня Орлеанская, – добавил принц – свояченица герцога д’Аоста, мы женаты на сестрах. Мы хотели переговорить с вами в нейтральном месте, воспользовавшись тем, что я живу сейчас в Риме. Чтобы, видите ли, все осталось внутри семьи. Впрочем, герцог будет здесь через несколько минут”.

Резкий свист разрезал тишину коридоров отеля.

“Вот и он! – воскликнул принц, – это сигнал, что он здесь”.

“Вице-король должен, конечно, вложить два пальца в рот, чтобы так свистнуть?” – спросил я.

“Два пальца, вот именно, – подтвердил принц как знаток вопроса, – но король не одобряет эту систему, слишком радикальную для комплекции Его Величества”.

Герцог д’Аоста вошел в гостиную. На нем был спортивный комплект из серой фланели, пиджак небрежно наброшен на одно плечо. Этот вице-король мог бы быть идеальным Тарзаном – прекрасно сложенный красавец гигантского роста! Оставив пиджак на кресле, он уселся на ковре...

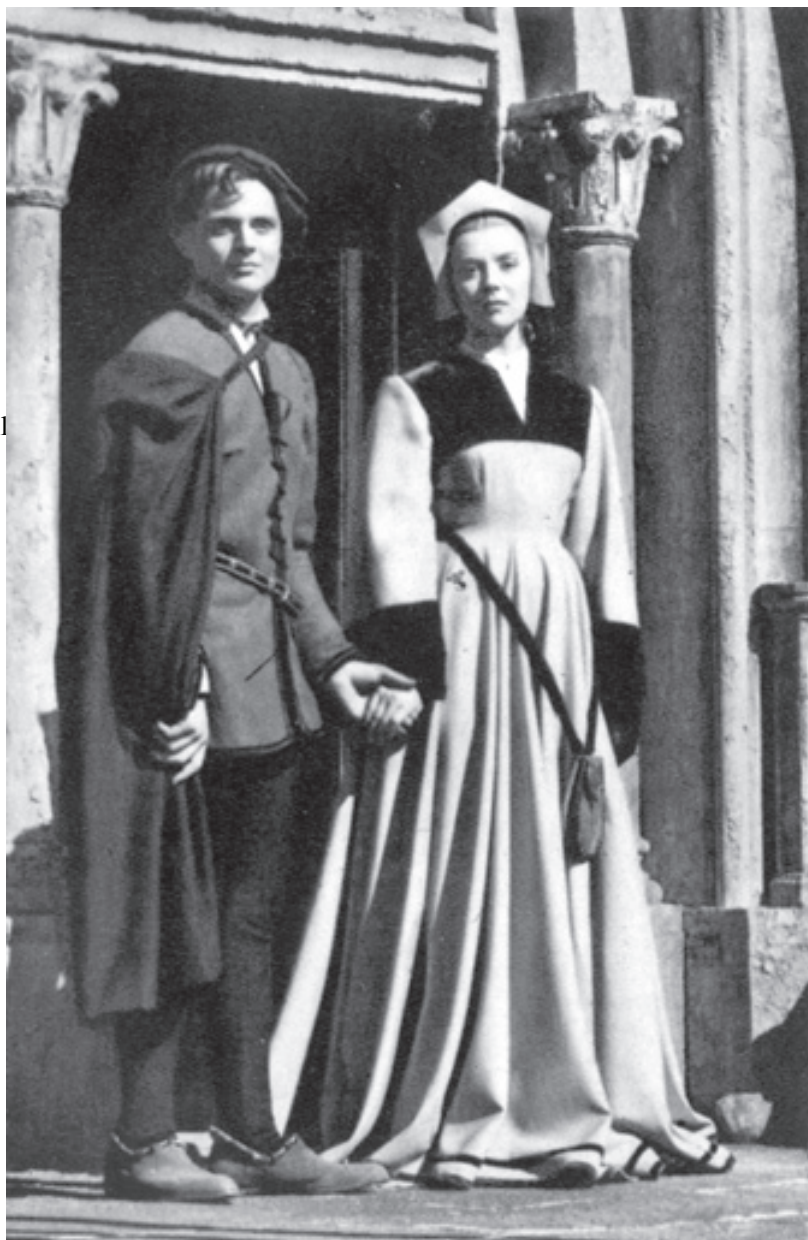


Кадр из к/ф “Пармаская обитель”. Ж. Филипп (Фабрицио), Р. Фор (Клелия)



Кадр из к/ф «Пармская обитель». Ж. Филипп (Фабрицио), М. Казарес (Джина Сан Северина) и Л. Салу (герцог)

III



Кадр из к/ф “Легенда о Фаусте”. Н. Корради (Маргарита), Дж. Маттера (Фауст)

Мне довелось встречаться с герцогом д'Аоста еще три-четыре раза, и он всегда принимал меня совершенно запросто и по-дружески. Герцог много говорил о спорте и никогда о политике. Он сам встряхивал шейкер и определенно предпочитал ковер всей остальной мебели. Однажды, когда я был без своего автомобиля, он подвез меня на своем спортивном "Бугатти": большие политические звезды – люди весьма услужливые.

Говоря о своем назначении на должность вице-короля, он высказался так: "Думаю, что меня выбрали на эту роль, потому что мой рост – метр девяносто шесть".

Об Эфиопии: "Я ничего не знаю об этой стране, за исключением двух вещей: лето там слишком жаркое, а зима слишком холодная... или наоборот".

По поводу династических символов [геральдики] и других обязательных декоративных элементах мундира он признался, что совершенно не разбирается "в этих фокусах". Что касается места, где следует разместить fascio – фашистскую эмблему – то вице-король подошел к этой проблеме с формальной точки зрения: "Прилепите на задницу, я буду на них сидеть!"

Между тем, просматривая эскизы, этот беспечный человек осознал, что он должен сыграть определенную роль. "Мы завоевали Эфиопию силой нашей армии. Теперь я должен завоевать ее красотой нарисованного вами костюма".

Рисунки были наконец готовы, граф Z. зашел ко мне в отель. Во всей этой истории граф играл роль титульной заставки и концевой виньетки.

"Правительство уполномочило меня передать вам его приветствия и спросить о сумме вашего гонорара," – объявил он.

"Ну, о чем вы говорите, дорогой граф! Я уже столько раз побывал на королевских коктейлях!"

Теперь была моя очередь угощать, и мы перешли в бар отеля.

"Мы предвидели ваш ответ, – продолжил граф Z. – В качестве оплаты ваших услуг вы получите постоянную визу в Италию".

На следующее утро прибыла моя виза – в конверте министерства иностранных дел...

Прошли годы. Прекрасный Геракл из королевской семьи умер в плену от туберкулеза, вызванного загадочным климатом его испарившегося вице-королевства. Фашизм, к которому с таким 'уважением' относился герцог д'Аоста, был свергнут, моя виза автоматически аннулировалась. Это показывает относительность вещей, даже претендующих на вечность (будь то фашизм или антифашизм). Италия же остается вечно восхитительной!¹²

Тогда же, в 1937 г. Анненков выполнил графический портрет Марио Сольдати, который в то время был помощником режиссера, однако вскоре он сам дебютировал как режиссер. Анненков так описывает своего друга: "Марио Сольдати, маленький очкарик, худой и уса́тый, с очень тонким лицом, человек рафинированной культуры и вулканического темперамента".¹³

¹² Там же. С. 97-99.

¹³ Там же. С. 194.

На портрете, действительно, довольно схематично изображен худощавый человек с черными усами неопределенного возраста. На его глаза падает глубокая тень. С точки зрения формальных средств, это, возможно, не самый интересный из анненковских портретов, но кроме художественных качеств, он имеет определенную историческую ценность. Ведь Сольдати стал одним из самых известных писателей в Италии, почти культовой фигурой.

В 1947 г. Анненков приехал в Италию, чтобы создать костюмы для фильмов-опер режиссера Кармине Галлоне, составивших нечто вроде серии: “Дама с камелиями” (“Травиата”) (1947 г.) и “Легенда о Фаусте” (оба с солисткой Нелли Корради) (1948 г.). Позже он делал костюмы для еще одного фильма К. Галлоне – “Пуччини” (1952 г.). Однако, кроме запланированных съемок, Анненков неожиданно включился в работу над фильмом “Пармская обитель”:

Действительно (между нами говоря), нелегальное и подпольное совместительство иногда случается. В 1947 г., на следующий день после моего прибытия в Рим, где я должен был делать партию костюмов для одного американского фильма на довольно суровых условиях контракта, исключающих совместительство, мне поступил неожиданный телефонный звонок от Кристиана-Жака. Выразив свою радость по поводу моего прибытия в Италию, он объяснил, что начальная стадия съемок его фильма “Пармская обитель”, которая вот-вот должна была начаться, застопорилась из-за плохого качества костюмов, выполненных по рисункам итальянского художника, и что он, Кристиан-Жак, твердо рассчитывает на мою солидарность французского кинематографиста, которая выведет его предприятие из этого непредвиденного тупика. Я сослался на то, что подписал контракт, запрещающий предпринимать работу в области кинематографии, и что, вследствие этого... и т. д.

“Не хочу ничего слушать”, – ответил Кристиан-Жак, – немедленно приезжайте, я вас жду. Мы все обсудим!”

Я отправился на встречу с ним, мы поговорили, он мне показал несколько кадров фильма, совершенно катастрофических с точки зрения костюмов. Я повторил, что не могу принять этот заказ, не поговорив предварительно с итальянским художником по костюмам и что, ввиду полного отсутствия времени, я буду вынужден импровизировать костюмы без предварительных эскизов. Кроме того, я потребовал абсолютной секретности моей работы.

“Я заранее принимаю ваши условия, – объявил мне Кристиан-Жак, – и даю вам слово, что в моем следующем фильме вы будете делать костюмы в самых лучших условиях, какие только возможны”.

Мог ли я отказать в помощи моему брату по профессии в этой трудной ситуации? Итальянский художник по костюмам, слегший в постель по причине тяжелой болезни, дал мне свое благословение. Это было в субботу. В течение двух ночей и весь день в воскресенье, мастерские одного дома моды, который откликнулся на мой призыв, работали в моем присутствии над очень сложным платьем Марии Казарес, и с утра в понедельник съемки возобновились без минуты опоздания (этот дом моды поначалу выказал слишком много доброй воли,

но вскоре отказался от графика работ под предлогом, что условия работы не были оговорены предварительно). Множество костюмов, выполненных без подготовки, на месте, изготавливались без эскизов. Требования конспирации и нелегальность моей работы постоянно ее усложняли и принесли мне не одну дополнительную бессонную ночь. Тем не менее, я совершил это преступление за несколько дней до предусмотренного срока, и плоды моего правонарушения не помешали получить фильму главную премию на международном фестивале.¹⁴

Тогда же, в 1947 г. Анненков пригласил поработать статисткой незнакомую девушку, которую он увидел, выходя из ресторана:

У нее были потрясающие волосы цвета красного дерева, а черты лица отвечали типу, который я искал для предстоящего фильма. <...> На завтра она позвонила и приехала в студию. Я должен был сделать сотню костюмов в этот день, поэтому первое кинематографическое платье для дебютантки спроектировала моя ассистентка, юная художница по костюмам Мадлен Робинсон – платье было выполнено в духе изящной роскоши. На площадке все восхищались этой статисткой и ее несколько дикой красотой. Это было существо симпатичное, робкое, сдержанное. Во время перерывов она спокойно читала какой-то роман. Мы стали друзьями, и я сделал несколько ее фотографий для своей картотеки. Приехав в Рим четыре месяца спустя для съемок другого фильма, я попросил ассистента по актерам выслать приглашение этой статистке.

“Этой? Нечего и думать! – ответил тот с присущей ему ‘деликатностью’, – один продюсер подхватил ее, пока она была еще статисткой, и сейчас она снимается как звезда”.

Это была прекрасная Сильвана Мангано.¹⁵

После съемок двух опер Анненков работал на съемках фильма о “Калиостро” (“Black Magic”) с Орсоном Уэллсом, многосторонней талантливостью которого он всегда искренне восхищался.

Многие сцены “Калиостро” снимались в пышных салонах бывшего королевского дворца Квиринал, любезно предоставленного в распоряжение американских кинематографистов итальянским правительством. Со съемками “Черной магии” связано множество забавных историй, рассказанных Анненковым все в той же книге “Одевая кинозвезд”.

“Итальянская полоса” продолжалась: в 50-х годах Анненков часто бывал в Италии и даже оставался там надолго.¹⁶ В письме от 24 февраля 1962 г., адресованном бывшей жене Леночке, жившей в Москве

¹⁴ Там же. С. 265-266.

¹⁵ Там же. С. 149.

¹⁶ В начале 50-х, кроме “Пуччини”, Анненков делал костюмы к следующим итальянским фильмам: “Appassionamente” (реж. Джакомо Джентильуомо) и “I tre ladri” (реж. Лионелло де Феличе) – оба в 1954 г., и к франко-итальянскому фильму “La contessa di Castiglione” (1955 г.).

(переписка восстановилась в самом начале 60-х гг.), Юрий Павлович пишет:

Я работаю не покладая рук. Разъезжаю на моей машине по всей Европе. В прошлом году [в 1960-м] был в моей любимой Венеции, чтобы посетить советский выставочный павильон, в котором я выставился в 1924-м году. Побродил по крутым мостам и поплавал по каналам 12 дней. Потом проехал через всю Италию, останавливаясь то в Мантуе, то в Сиене, то во Флоренции, то в Генуе. Два года тому назад провел 8 месяцев в Мюнхене и в других городах Германии, потом работал в Лондоне, и отдыхал в рыбацкой Бретани. До этого прожил около трех лет в Риме.¹⁷

В 1960-х годах Анненков практически уже не работал в кино и, по всей видимости, перестал бывать в Италии.

Остается сказать несколько слов о его итальянских друзьях. После войны Анненков встретился со своим бывшим ассистентом Бигацци, возобновились и его отношения с Франколини. Марио Сольдати, ставший к тому времени режиссером-постановщиком, показал давнему другу свой новый, почти уже смонтированный фильм “Евгения Гранде”:

Перед экраном нас было только двое. При таком просмотре фильм воспринимается совершенно иначе, совершенно по-другому ощущаешь его достоинства, чем сидя в зале, полным зрителей. <...> Фильм Марио Сольдати обладал очень редкими художественными достоинствами <...> – это был фильм деталей. Детали наиболее значимые, наиболее работающие, наиболее продуманные, делали из “Евгения Гранде” Сольдати событие авангардного кинематографа. Его фильм был более новаторским, чем “Рим – открытый город” и “Паиса” Роберто Росселини или “Похитители велосипедов” Витторио Де Сика.¹⁸

Самым давним другом Анненкова в Италии был известный исследователь русской литературы и театра Этторе Ло Гатто, который неоднократно и подолгу бывал в Париже. В своем фундаментальном труде о русском театре¹⁹ итальянский историк привел отрывки из знаменитой статьи Анненкова “Театр до конца” (1921), где Анненков обосновывал необходимость применения в театральных постановках “динамических декораций”. Эту книгу Ло Гатто Анненков упоминает в связи с рассказом об осуществлении постановки массового зрелища “Взятие Зимнего дворца”.²⁰

В свою очередь Ло Гатто рассказал о своих встречах с Анненковым и о выполненном им портрете в воспоминаниях, переведенных на русский язык:

¹⁷ РГАЛИ Ф. 2618. Оп. 2, ед. хр. 10.

¹⁸ Там же. С. 194-195.

¹⁹ *Lo Gatto E. Storia del teatro russo*. Firenze: Sansoni, 1952.

²⁰ *Анненков Ю. Дневник моих встреч*. Т. 2. С. 127.

Еще с одним выдающимся художником, Юрием Анненковым, я познакомился в 1924 году, когда он прибыл в Италию на торжественное открытие первого советского павильона на международной выставке в Венеции. Мне представился случай вновь встретиться с ним в Риме, где я позировал для портрета пером, который он для меня сделал, введя меня таким образом в галерею портретов, с которыми для многих связано главным образом его имя; часто шутил, что многие поэты и писатели получили известность прежде всего благодаря тому, что... позировали Анненкову – Ахматова, Блок, Пастернак, Маяковский, Горький...

Моя дружба с Анненковым возникла после 1930 года, когда он в ответ на мой визит в Венецию приехал в Сорбонну, чтобы послушать мою лекцию “Италия в русской литературе”.<...> Анненков был обаятельным человеком. Когда я вновь встретил его в Париже, он еще носил монокль, привычка, от которой он отвык в более поздние годы, когда мы встречались обычно во время чаепития в его пре-восходной студии на Rue Campagne-Première 31 bis, куда я часто отправлялся. <...> Трудно переоценить, сколь обязан я Анненкову за его живые рассказы из истории современного русского театра, не говоря уже о книгах.²¹

Портрет пером, о котором рассказывает итальянский исследователь русской культуры, был выполнен Анненковым в 1943 г. (если речь идет именно об этом портрете). Он воспроизведен в русском издании книги итальянского литературоведа. Сходство с моделью здесь не только внешнее, но и внутреннее. Это трудно определить одним лишь словом ‘психологизм’, хотя, конечно, портрет психологичен, и Ло Гатто правильно заметил, что портрет прекрасно вписывается в анненковскую галерею.

Итальянский писатель был одним из тех, кто оказался на всю жизнь “загипнотизирован” портретами Анненкова. Через призму этих портретов он воспринимал “объект” своих профессиональных интересов (в этом случае было бы правильнее сказать – жизненной страсти) – русских писателей, режиссеров, художников, актеров. Он вспоминал о том, как впервые увидел в Ленинграде Ахматову: “Я испытал волнение, увидев ее знаменитую челку, которую Юрий Анненков в своем портрете Ахматовой обессмертил не меньше, чем те несколько линий, которыми Модильяни в Париже увековечил ее фигуру”.²² О встрече с Ахматовой в 1960 г. он вспоминал так: “Я попросил фотографию, и она не отказала мне; улыбнулась и сказала беспечно: ‘Не теперешнюю, однако, на ней не было бы челки’. Она помнила, с каким чувством я высказывался в 1931 году о выполненном пером портрете Анненкова”.²³

²¹ *Ло Гатто Э.* Мои встречи с Россией / Пер. К. Гладыш и И. Дергачевой. М. 1992. С. 128-129.

²² Там же. С. 66.

²³ Там же. С. 70.

Ло Гатто прекрасно знал анненковскую портретную “галерею”, а на шуточные и необычные определения из книги “Повесть о пустяках” ссылаясь в своей книге “Storia della letteratura russa”.

Таким образом, можно убедиться, что профессиональные и дружеские связи Анненкова с Италией были разнообразны и носили отнюдь не случайный характер. Об этом свидетельствуют многочисленные итальянские и франко-итальянские фильмы с участием Анненкова, его устойчивый интерес к итальянской культуре, искренняя любовь к современной Италии и многочисленные дружеские контакты.



Ю. Анненков. Портрет Э. Ло Гатто

РОССИЙСКИЙ НЕКРОПОЛЬ ВО ФЛОРЕНЦИИ

Составление Михаила Талалая

Самый значительный российский некрополь во Флоренции сформировался на Евангелическом (т. н. Некатолическом) кладбище Аллори, являющимся хронологическим продолжением т. н. Английского кладбища. По сути дела эти кладбища составляют комплекс, объединенный общей историей.

До Второго Ватиканского Собора православные христиане официально считались схизматиками, и поэтому выходцев из России православного вероисповедания было не принято хоронить на городских итальянских кладбищах. Особо строгие правила касались некаатолических погребений в Папском государстве, до самых последних лет его существования (т. е. до 1870 г.).¹

В противоположность теократическому Папскому государству соседнее Великое герцогство Тосканское отличалось относительной веротерпимостью. Истоки такого положения находились в просвещенном и прагматическом подходе тосканских правителей из рода Медичи, одним из самых ярких примеров которого были их инициативы для подъема главного порта государства, Ливорно: в 1592 и в 1593 гг. Фердинанд I Медичи издал два указа, получившие общее название “Ливорнийское законодательство” (*Legge Livornina*). Герцогство нуждалось в развитии морской торговли и экономике малонаселенного лигурийского побережья, и, в соответствии с новым законодательством, ливорнийцам-коммерсантам, принадлежавшим к некаатолическим религиям, гарантировалась свобода культа, в том числе погребального.² Большое значение для русской колонии в Центральной Италии имело пра-

¹ См. Il cimitero acattolico di Roma. A c. di J. Beck-Friis, Roma, 1997; Гаснерович В., Катин-Ярцев М. Ю., Талалай М. Г., Шумков А. А. Кладбище Тестаччо в Риме. СПб.: ВИРД, 2000.

² См. Panessa G. Le comunità greche a Livorno. Livorno 1991.

вославное греческое кладбище в Ливорно, и поныне остающееся единственным *православным* кладбищем на итальянской территории. Оно было учреждено в 1778 г., и пользовалось покровительством российских властей (на гравюре конца XVIII в., изображающей ливорнийское кладбище, стоит: “Sotto l’Alta Protezione di S. M. Paolo l’Imperatore di tutte le Russie”).³ Среди погребенных на кладбище в Ливорно были подданные Российской империи, скончавшиеся во Флоренции, Риме, Пизе, Неаполе и других городах, в том числе дипломат Н. Корсаков, лицейский друг Пушкина, российский посол в Риме А. Италинский и др.⁴

С учреждением в 1829 г. флорентийского некаатолического (Английского) кладбища оно стало использоваться и российской колонией, вместо ливорнийского (конечно, русских флорентийцев, перешедших в католичество, и прежде погребали во Флоренции).⁵ В общей сложности за время функционирования “Английского” кладбища, т. е. в 1829-1877 гг., до устройства кладбища Аллори, тут было погребено 54 выходца из России.⁶ Преимущественно это были представители дворянства и купечества, пытавшиеся в целительном климате Центральной Италии поправиться от легочных заболеваний: Флоренция (и Пиза) в первой половине XIX в. считалась хорошим курортом. На рубеже XIX-XX вв. во Флоренции обосновались многие российские чиновники и военные, вышедшие на пенсию, о чем свидетельствует и публикуемый список. Помимо курортных качеств Флоренция всегда влекла своими художественными красотами, став еще с последней трети XVIII века обязательным пунктом *Grand Tour* – образовательного путешествия европейского джентльмена.

В основу публикуемого свода положены архивные сведения из разных источников: метрических книг православной русской церкви во Флоренции [помета МКФ]; кладбищенских реестров, в первую очередь из Архива кладбища Аллори [помета АКА]; муниципальных записей актов гражданского состояния (anagrafe), а также результаты обследования флорентийских кладбищ.⁷

³ Там же. Р. 49.

⁴ См. *Talalay M., Canepa A. M. I sepolcri dei russi a Livorno // Nuovi Studi Livornesi, Vol. II. 1994. P. 233-258; Талалай М. Г. “Под миртами Италии прекрасной” // Христианская культура. Пушкинская эпоха. № 8, 1995. С. 117-120.*

⁵ Упомянем, например, княжну Марию Сумбатову, в замужестве Гванчи, погребенную в почетном месте – в крипте базилики Сан-Минато.

⁶ *Талалай М. Г. Русские мемории на “Английском” кладбище во Флоренции // Диаспора. Новые материалы. № 8. Париж-СПб. 2007. С. 678-686.*

⁷ Приношу благодарность за ценные сведения генеалогу М. Ю. Катину-Ярцеву (Москва) и г-ну Герарду Крафту, председателю комитета Евангелических кладбищ г. Флоренция.

Сведения даны в обработанном, унифицированном виде. Сначала приводится фамилия (для замужних женщин первой дается фамилия по мужу, второй – девичья), затем имя и отчество, годы жизни, эпитафии (последние выделены курсивом, которым выделены вообще сведения, взятые непосредственно из надписей на надгробиях), иногда справка об оформлении могилы. Если на надгробии (и в других источниках) фамилия покойного указана на латинском алфавите, то она дается и в этой форме, как бытовавшая в Италии. Двойные даты соответствуют европейскому и дореволюционному российскому календарным стилям, т. н. новому и старому. Подавляющее большинство кончин произошло во Флоренции, и поэтому в данной публикации этот город как место смерти не указан (но указаны другие города).

ЕВАНГЕЛИЧЕСКОЕ КЛАДБИЩЕ “АЛЛОРИ”

(CIMITERO EVANGELICO DEGLI ALLORI)

Адрес: Via Senese (Due strade), 184

Устроено в середине 1870-х гг. по проекту архитектора Джузеппе Боччини (Bocchini)

Акульшина см. Балано.

Албанова, рожд. Кошинская (Koscinci), Раиса, Тифлис 27.1.1895 – 7.9.1973, № 1584, В.VII.05, эпитафия: *che la tua anima riposi in pace insieme al tuo amato sposo Basilio e fratello Anatolio.*

Александровская, рожд. Жерловская, София Ивановна, 82 года, † 11.2 (28.1).1944, V.I.02.

Антелли (Antelli), рожд. Шляхтина, Евдокия Ивановна, 75 лет, 14 (1).2.1942.

Арендт, де (D’Arendt) Бьянка Николаевна, Петербург – 12.1.1904, № 1250 (3419), Н.V.11.

Арендт, де Мария Николаевна, Петербург 10.6.1881 – 23.6.1967, № 1250, Н.V.11 [АКА: муж – Клопотовский].

Арендт, де Федор Николаевич, Петербург – 19.3.1907, № 3686, Н.VI.13 [АКА: жена – Huber].

Арсеньева см. Валенте.

Аруффо (Aruffo), рожд. Самсонова, Екатерина Николаевна – Харьков 25.4.1885 – Мексика 3.11.1968 Y.III.8 [АКА: похоронена во Флоренции 13.11.1968].

Базилевская (Basilewsky), рожд. Бахметьева (Bachmeteff), Ольга Николаевна, 74 года, Москва – Виареджо 2.11 (21.10).1912, № 5171, LOG.I.033 [МКФ: “вдова коллежского советника”, АКА: муж – Александр Ба-

зилевский]. Эпитафия: *Seigneur ayez / pitie de noi*. Основательница госпиталя во Флоренции, названного ее именем (ospedale Basilewsky).

Балано, рожд. Акульшина, Варвара Петровна, Днепропетровск 9.2.1875 – 27.1.1957, перенесена с Треспиано 13.2.1987, А.І.017 (R) [АКА: муж – Николай Балано].

Балано Глеб Николаевич, Киев 17.7.1896 – 6.3 (17.2).1969, № 1340, А.І. 017 (R). Эпитафия: *nobile anima da mille lotte solcata che tu possa aver raggiunto la lucente meta / la moglie e la figlia dolente*, перенесен с Треспиано 4.4.2000 [АКА: мать – Варвара Балано, жена – Луиза Пене].

Бам см. Баргон.

Баргон (Barghon), рожд. Бам (de la Beaume), Аглайя Степановна, 55 лет, † 6.6.1892, Н.ІV.025 (S).

Бахметьева см. Базилевская.

Барятинский Александр Владимирович, князь, 38 лет, † Санкт-Петербург 8.3 (23.2).1910, № 3863, В. VII.17 [МКФ: “отставной ротмистр”, АКА: жена – Julia Miles].

Безобразова см. Де Губернатис.

Бёклин, рожд. Грингмут, Надежда Васильевна, Москва 10.9.1879 – 16.5.1957, № 766, L. III.17 [отец – Vladimiro Gringmuth, муж – Carlo Boecklin].

Белланди, рожд. Гирш / Hirsh, Магдалина (Мадлен) Мартиновна, Ревель 29.10.1909 – 29.12.2007, А. VII.017 [АКА: лютеранского вероисповедания, мать – Henriette Sieger, муж – Alfredo Bellandi].⁸

Берштейн / Berstein Антон-Людвиг, Ревель 29.7.1820 – 17.12.1906, № 3654, В. II.09, высокая колонна на пьедестале.

Березкин Иван Петрович, 64 года, † 23 (11).1895, Н. III.22. Пасломщик православных русских церквей в Неаполе и Флоренции.

Березкина, рожд. Матина, Татьяна Яковлевна, 43 года, † 29.1.1884, Н. II. 17 [МКФ: «петербургская мещанка»]

Бернарделли, рожд. Капнист, Татьяна Владимировна, Кременчуг 1.1. 1875 – 25 (12).6.1950, № 483, oss. I. I.006 [АКА: муж – Umberto Bernardelli, пох. на кл. Аллори 23.11.1978].

Бецкий Иван Юрьевич, 75 лет, † 2.2 (21.1).1890, № 3068, Н. IV.20 [МКФ: “действительный член Московского Общества Русского Древ-

⁸ См. ее мемуары: *Белланди М.* Воспоминания о жизни (пред. и публ. М. Г. Талалай) // Проблемы истории Русского зарубежья. Материалы и исследования. Вып. 2. М.: Наука, 2008. С. 376-384.

него искусства, поч. член Харьковского Имп. Университета и Императорской Публ. Библиотеки”].

Боборыкина см. Бономис.

Бобринская см. Болдуин.

Болдуин, рожд. Бобринская, Александра /Alka Павловна, Москва 20.4.1903 – 1.11.1967, Н.П.015 [АКА: муж – Philip Baldwin].

Бономис, рожд. Боборыкина, Ольга Константиновна, 59 лет, † 7.9.1923, №5711, С.VII.31 [МКФ: “вдова профессора Флорентийского университета, выбросилась из окна 4-го этажа”].

Борстехова Елизавета, пох. 11.4.1946, № 278, О.V.04.

Борщева, в разводе Ухина, Елизавета Александровна, 79 лет, † 9.4 (27.3).1946.

Боссе / Bosse, рожд. Деннемарк, Вильгельмина-София, Рига 12.11.1787 – 27.9.1884, G.VII.028 [АКА: отец – Иоганн Георг Деннемарк, муж – Эрнст-Готтхильф Боссе (он же исполнил надгробие)].⁹

Бредова Мария Владимировна, 83 года, † 26 (13).11.1948, № 407, О.IV.11.

Бузири Вичи Д'Арчевиа /Busiri Vici D'Arcevia, рожд. Олсуфьева, Александра / Assia Васильевна, Флоренция 15 (2).5.1906 – 6.3.1989, заму-жем за Андреа Бузири Вичи Д'Арчевиа, terziaria francescana.

Букналл см. Молостова.

Буонамичи / Buonamici, рожд. Мясникова, Варвара, Москва 10.4.1882 – 3.2.1972, № 1486, S.I.12.

Бутулин-Янг Харбен-Джей (Botourline Young Harben Jay), 1916-1982.

Бутурлина, рожд. Красильщикова, в первом браке Сологуб, Анна Николаевна, графиня Москва 15.10.1893 – 2.1.1936 (19.12.1935), L.I.3 [супруга графа В.А. Бутурлина; венчание в 1923 в русской церкви].

Бутурлина-Янг Элиза, 1950-1986, К.П.03.

Валенте, рожд. Арсеньева, Ирина Владимировна, С.-Петербург 10.8.1907 – 6.3.1957, № 762, М.П.10, стела с барельефом, автор: Джузеппе Бонди [АКА: мать – леди Анна Фитцджеральд].

Валович Ева, пох. 7.7.1966, № 1192, N.П.04.

Варганова см. Лангада.

Васильевский Василий Григорьевич, 21.1 (2.2).1838 – 25 (13).1899, Н.П.10 [МКФ: “заслуженный профессор С.-Петербургского универси-

⁹ Ее муж и несколько детей погребены на “Английском” кладбище; см. *Талалай М. Г.* Русские мемории на “Английском” кладбище во Флоренции.

тета, академик”]; надпись на латыни и русск. Историк-византинист.¹⁰

Васильева см. Левицкая.

Великанова Ольга Николаевна, 66 лет, 12.2 (30.1).1942, № 60, К.П.07.

Великанова Татьяна Николаевна, 73 года, 25 (12).9.1943, № 143, N.I.09.

Вернке (*Werncke*) Маргарита-Ольга, 10.9 (29.8).1874 Феллин, Ливония – *schloss Horneegg, Wurtemberg*, 7.4 (25.3).1894.

Вильд, рожд. Нагорнова, София Михайловна, 81 год, Петрозаводск – 16 (3).12.1937.

Волконская, рожд. Устинова, София Михайловна, княгиня, 84 года, † 9.12.1944, № 210, N.II.12.

Воронова см. Чотиоли.

Высоцкая, рожд. Поджио / *Poggio*, Варвара Александровна, 22.10.1854 Иркутск – 5.4.1924, № 5752, Н.V.20 [МКФ: “жена отставного поручика л.-гв. Гродненского гусарского полка Владимира Степановича Высоцкого”, АКА: похоронена вместе с дочерью]; дочь декабриста А.В. Поджио.

Высоцкая Нелли см. Грилли.

Габричевская Елена Георгиевна, Москва 25.8.1899 – Сондрио 19.3.1937, L.I.13.

Гадельн, фон Маврикий Генрихович, барон † 27 (14).8.1936.

Газенвинкельд / *Hasenwinkel*, де Александр Георгиевич, 19.3.1862 – 6.8.1897, № 3324, Н.III.18 [МКФ: “секретарь рос. консульства во Флоренции”].

Гакфельд см. Линдгрэн.

Гакфельд / *Nachfeld* Шарлотта, пох. 26.2.1901, № 3368, G.II.03.

Гаусман / *Hausmann*, рожд. Поликарпова, Александра Сергеевна, 92 года, † 4.4 (22.3).1942, № 70, К.П.13.

Гендрикова, рожд. Кривошапкина, Екатерина Егоровна, графиня, 1828 – 16.12.1892, Н.II.8 [МКФ: “жена помещика Харьковской губернии”].

¹⁰ См. его соч.: Труды, тт. 1-4, СПб.-Л. 1908-1930; о нем: *Успенский Ф. И.* Академик В. Г. Васильевский // Журнал Министерства народного просвещения. 1899, № 10; *Греков Б. Д.* История древних славян и Руси в работах В. Г. Васильевского // Вестник древней истории. 1939, № 1(6); *Жебелев С. А.* В. Г. Васильевский и изучение византийских древностей. Там же; *Шведова О. И.* Историки СССР. Указатель печатных списков их трудов. М. 1941. С. 34; о захоронении: *Бибилов М. В.* *Nic situs est* // Византийский временник, т. 55 (80). 1994.

Гессе/Hesse Павел Иванович, 78 лет, † 3.9 (22.8).1881, Н.I.13 [МКФ: “генерал-лейтенант”].

Гирш см. Белланди.

Голицына Александра см. Мюнстер.

Голицына, урожд. Нарышкина, Мария Дмитриевна, 77 лет, Санкт-Петербург 8.9.1849 – 1.8 (19.7). 1926, № 5889, С.IV.20.

Грасирова см. Морандуццо

Грасси / Grassi, рожд. Матвеева, Ирина, 30.7.1917 – 2.5.1988, № 2526, U.I.24.

Григорьев Григорий Григорьевич, 80 лет, † 6.3.1899 Н.III.012 [МКФ: “тайный советник, член Совета министра внутренних дел”]; олонецкий губернатор в 1870-1890 гг.

Григорьева Мария Григорьевна, 51 год, † 1.9.1921, № 5599, U.III.03.

Гризелли, рожд. Хаймович, Елена Григорьевна, Москва 18.11.1887 – 11.1.1960, L.I.002 [АКА: профессия – скульптор]; жена скульптора Italo Griselli.

Грилли, рожд. Высоцкая, Нелли Владимировна, 23 лет, † 29.11.1901, Н.V.20 [АКА: муж – Oscar Grilli, мать – Варвара, рожд. Поджио].

Грингмут см. Бёклин.

Де Губернатис/De Gubernatis, рожд. графиня Безобразова / Besobrasow, София Павловна 1830 – 23.9 (6.10).1907, № 3726, D.VII.22. Славистка, переводчица, супруга филолога Де Губернатиса [запись в русской церкви в Неаполе 1865 г. о венчании с ит. подданным из Турина, проф. Иосифом Анжело Модесто Де Губернатис; АКА: кузина анархиста Бакунина]; сестра сенатора Владимира Безобразова, ученого-экономиста.

Де Губернатис Корделия, Флоренция 17.7.1867 – Сесто-Фьорентино 29.9.1959, D.VII.22 [АКА: дочь Giuseppe и Sofia De Gubernatis].

Дементьева, рожд. Карганова, Варвара Иосифовна, 49 лет, † 3.6.1902.

Дель Кьяро / Del Chiaro, рожд. Рошупкина, Вера Алексеевна, 19(6). 1901 – 26.1.1978, № 1896, Y.I.27, барельеф с изображением Богородицы [МКФ: муж - инженер Умберто Дель Кьяро; присоединена к православию из римско-католичества 11.6.1944 нов. ст.]

Демидова, в разводе Павлова, Елена Павловна, княжна Сан-Донато, С.-Петербург 10.6 (29.5).1884 – 4.4 (28.3).1959. Дочь князя П. П. Демидова и княжны Е. П. Трубецкой, первый брак с графом Александром Шуваловым (29.1.1903, русская церковь в Вене); второй брак с Николаем Алексеевичем Павловым (июнь 1907, русская церковь в Vannes); развод 31.1.1931.

Демьянович Владимир Иванович, 69 лет, † 29 (16).1944, № 200, О.VI.10 [МКФ: “полковник русской армии”].

Деннемарк см. Боссе.

Джованелли / Giovanelli, рожд. Нагорнова, Елена Михайловна, 86 лет, † 12.12 (31.11).1933. Q.I.013.

Джулиани (Жулиани) / Giuliani Александр Иванович, С.-Петербург 27.11.1870 – 31 (18).3.1941, В.VI.08 [МКФ: “полковник лейб-гвардии 1-го Его Величества полка”]. Эпитафия: *Блажени изгнани правды ради / яко тех есть Царство Небесное.*

Джулиани Беатриче, 11.6.1851 – 17.12.1937, В.IV.02.

Джулиани, рожд. Сухова / Souchkoff, Елизавета / Elise, 21.10.1819 – 11.4 (28.3).1910, № 3869, В.IV.02.

Джулиани, рожд. Рахманова, Мария Александровна, 81 год, † 3.12.1952, № 578, V.I.08.

Дзерини (Зерини) / Zerini Анастасия Тимофеевна, 34 года, † 19.9.1915.

Долгорукова / Dolgoroukoff, урожденная княжна Щербатова/Scherbatoff, Мария Григорьевна, княгиня, 23.7.1860 – 16 (3).11.1919, № 5500, С.VII.15.

Дондуков-Изъединов / Dondoukoff-Iziedinoff Лев Иванович, князь 27.7.1864 – 30 (17).7.1939, С.VII.13. Староста русской церкви; курский губернский предводитель дворянства; полковник лейб-гвардии Гусарского полка; адъютант и управляющий двором князя Георгия Максимилиановича Романовского.

Дондукова-Изъединова Надежда Владимировна, княжна, № 447, С.VII.13.

Доубиггин см. Чихачева.

Древник, де Владимир, † 2.8.1886, № 2877, Р.III.11.

Друцкая-Соколинская см. Цукелли.

Евреинов Владимир Дмитриевич, 54 года, † 22 (9).7.1927, № 5939, Z.II.14, стела с барельефом и надписью: *Аз емь свет миру.*

Евреинова (Ребиндер), Ольга, 87 лет, Смоленск – 28.11.1968, Z.II.14.

Егиазарова / Eghiasaroff, рожд. Паписова, Екатерина Григорьевна, Тифлис 1868 – 16 (3).11.1942, № 97, V.II.28.

Егиазарова Елена Богдановна, Тифлис 25.1.1890 – 20.6.1974, № 1467, S.VI.16. Староста русской церкви (с 1948).

Егиазарова Сусанна Богдановна, 19.12.1892 – 22.8.1967, № 1260, V.II.28.

Елагина Мария Михайловна, 69 лет, † 11.11.1909 [МКФ: “жена надвornого советника Петра Дмитриевича Елагина”].

Елагина см. Де Росси.

Жадовская Екатерина Валентиновна, 26 лет, † 13.3.1907 [МКФ: “фрейлина Их Величеств”].

Жерловская см. Александровская.

Житкевич / Gitkevitch, рожд. Курлова, Евгения Аркадьевна, 74 года, 25 (12).9.1943, V.П.18 [МКФ: “вдова генерала русской императорской армии, убита при бомбардировке во Флоренции”].

Житкова, рожд. Каган, Наталья Иосифовна (Natalia Russkaia), Санкт-Петербург 6.6.1907 – Болонья 2.12.1934; *mia adoratissima Tatica / mia unica bambina / nessuna parola può esprimere / mio dolore e amore / per così pochi anni hai illuminata / mia vita con tue doti di anima eccezionali / tua infinita bontà, bellezza e finezza / Dio Santo ti dia pace / amen / Tatussia, fiorellino mio tenero / ti piango sempre / inconsolabile mamma.*

Забелло Татьяна Федоровна, 74 года, 27 (14).5.1929.

Закревская см. Феллен.

Закурдаев Митрофан Васильевич, 70 лет, † 1.2.1914, № 5328, В.П.04 [МКФ: “купец Нижегородской губернии”].

Замятина Евгения Васильевна, 79 лет, 14 (1).11.1941, № 45, S.IV.08.

Иваненко Анна Николаевна, 85 лет, † 18 (5).1930, oss. comune.

Иванов Василий Иванович, 69 лет, † 27 (14).1944, №174, N.III.11.

Игнатова Лидия Васильевна, Белов – 26.1.1924, № 5741, II.V.13.

Ильменский Афанасий Андреевич, 73 года, † 12.7.1945, № 236, S.II.13. Полковник.

Инконтри / Incontri, рожд. Кушелева, Мария / Mania Григорьевна, 6.1.1841 – 24.6.1921.

Каган см. Житкова.

Канабеева Ольга Михайловна, С.-Петербург 7.9.1893 – 25.2.1963, P.22.

Каль / Kahl Виктор Федорович, С.-Петербург 7.9.1871 – 9.3 (24.2).1918, № 5388, E.VII.14 [МКФ: “действительный статский советник, генеральный консул в Солуни”].

Кампа см. Кантинелли.

Капнист см. Бернарделли.

Карасева Мария, пох. 18.7.1961, № 939, O.I.3.

Карганова см. Дементьева.

Касаткина Ольга Викторовна, 34 года, † 9.7.1900 [МКФ: “дочь губернского секретаря”].

Касаткина Юлия Викторовна, 54 лет, † 28.7.1919, № 5488, E.VII.15 [МКФ: “в 1887 г. венчание с ит. под. Альбертом Манассеи”].

Катанцаро / Catanzaro, рожд. фон Тилле / Thiele, de, Ольга Николаевна, 24 года, † 13 (1).5.1879, H.II.5.

Кёттериц / Koetteritz, фон Бернгард Юльевич, 9.2.1806 – 26.4.1888, F.VII.6. Полковник.

Киселева, рожд. Крылова, Мария Николаевна, Ярославль 7.6.1850 – 12.2 (30.1).1941, № 8, S.IV.02.

Клаус Фридрих-Эдуард Карлович, Санкт-Петербург – 29.7.1888, 69 лет, oss. comune [АКА: швейцарско-реформатского вероисповедания].

Кологринова см. Рубио.

Комаровский Владимир Захарович, граф † 15.7.1906, № 3629 (или 3706), H.VII.05 [МКФ: “стат. сов., член Одесской судебной палаты”].

Комаровский Евграф Павлович граф, камер-юнкер, 43 года, † 1.1. 1885, тело перенесено в Россию.

Кондаков Валериан Павлович, 1840 – 18.7.1894, № 3201, H.IV.10 [МКФ: “доктор медицины, личный дворянин”].

Кондакова Елизавета Дмитриевна, 65 лет, 27.7.1898, жена В. П. Кондакова [МКФ: “венчание во Флоренции в 1881 г. ”].

Корбитт, рожд. Рощупкина, Александра (Алиса), † 12.4.1978, № 1902, Y.I.27.

Корсини, рожд. Олсуфьева, Ольга Васильевна, Флоренция 21.4.1912 – 3.5.1973, первый брак с Руджеро Микаэллес /Michahelles (1932, развод 1937); второй брак с Джованни Корсини 14 (1).1.1939.

Корф / Korff, фон, рожд. Шиллинг / Schilling, Мария Генриэтта, баронесса, Вильно 6.7.1873 – 2.6.1940, № 1387, V.III.14, плита с гербом [МКФ: “присоединена к православию из ев.-лют. вероисповедания 19 мая / 1 июня 1940”]. Дочь генерал-лейтенанта, владельца имения Оргена Эстляндской губ. бар. Фабиана фон Ш. и графини Катарины фон Нирод. Супруга бар. Павла (Пауля Йозефа Александра Георга) фон Корфа.¹¹

Корф, фон Павел Иосифович, Сала (Россия) 28.12.1875 – 25.3.1970, № 1387, V. III.14. Владелец майората Старый Брест Варшавской губ., камер-юнкер, надворный советник¹² [АКА: лютеранск. вероисповедания].

¹¹ Genealogisches Handbuch des Adels. Bd. 37. Limburg an der Lahn 1966. S. 287.

¹² Там же.

Коссаговский Яков Павлович, 65 лет, 4.2 (22.1).1926, № 5848, О.П.03. Председатель “Русской Колонии в Тоскане”.

Кошинская см. Албанова.

Красильщикова см. Бутурлина.

Краснокутский Николай Александрович, 1819–21.3.1891, Н.П.4 [МКФ: “генерал-адъютант, генерал от кавалерии”; в “Зарубежном Некрополе” Чернопятава, вып. 3, указан год рожд. 1818]. Офицер л.-гв. Гродненского гусар. полка, сослуживец М. Ю. Лермонтова; первый староста русской церкви.

Краснокутская см. Лопухина.

Краузе Эрминия Мартиновна, Рига – 22.2.1982, № 2578, S.Ш.11.

Кривошапкина см. Гендрикова.

Крылова см. Киселева.

Кудашев Сергей Владимирович, князь, 14.09.1863 – 27 (14).2.1933, Q. Ш.017. Действ. ст. сов. и камергер.

Кудашева, рожд. Пистолькорс, Ольга Эрнстовна, княгиня 1888 – 18.8.1963. Дочь св. кн. Ольги Валериановны Палей; супруга кн. С. В. Кудашева; староста русской церкви.

Купреянова, рожд. Корибут-Кубитович, Мария Даниловна, 7.8.1823 – 19.3.1887, Н.И.2 [МКФ: “вдова надворного советника”].

Куракина см. Сазанович.

Курлова Елена Аркадьевна, 79 лет, † 1.5.1951, № 525, V.Ш.18.

Курлова Евгения Аркадьевна см. Житкевич.

Кустинова София, пох. 11.12.1944, № 210, N.Ш.12.

Кушелева см. Инконтри.

Кушников Григорий Григорьевич, 56 лет, † 22.10.1883, № 2660, Н.П. 22 (прах перенесен с кл. Сан-Миниато) [МКФ: “штаб-ротмистр”]. Староста русской церкви в 1870-х гг.

Лангада, рожд. Варганова, Анна Никаноровна, 71 год, † 16.2.1956, M.I.019 [АКА: муж - гражданин Греции, Михаил Матвеевич Лангада, Афины 30.10.1871 – 29.11.1966].

Лангада Зоя см. Рамирес.

Лангада Александра Михайловна, Одесса 2.6.1919 – Греция 17.4.1994, M.Ш.014 [АКА: похоронена на кл. Аллори 24.2.2000].

Ланская см. Ремер.

Ласкин Павел Александрович, 62 года, † 23.7.1906, № 3631, Н.VI.19 [МКФ: “действительный статский советник”].

Левдик, рожд. Ханенко, Екатерина Ивановна, 75 лет, † 21.8.1900 [МКФ: “вдова дейст. стат. сов.”].

Левдик Анна Филипповна, С.-Петербург 25.2.1854 – 15 (2).12.1935.

Левдик Ольга Филипповна, 60 лет, † 6.4.1917.

Левенсон см. Рафалович.

Левина см. Платова.

Левицкая Анна см. Харкевич.

Левицкая Констанция Павловна, 17 лет, † 15.10.1892, Н.Ш.23 [МКФ: дочь священника].

Левицкая Надежда Ивановна, 21.6.1897 – 30.10.1899 [МКФ: дочь свящ., состоящего в должности псаломщика о. Иоанна].

Левицкая, рожд. Васильева, Надежда Осиповна, † 19(6).1938, дочь о. Иосифа Васильева, строителя русской церкви в Париже.

Левицкий Владимир Иванович, протоиерей, 80 лет, † 2.7.1923. Н.Ш.22, настоятель прихода с 1878 года, эпитафия: *строитель русской флорентийской церкви / скончался 2 июля 1923 года / 80 лет от роду / и 55 лет священства.*

Левицкий Иоанн Владимирович, 1872 – 28.5.1902, Н.Ш.22 [МКФ: “священник”]; дата смерти отмечена на памятнике в саду русской церкви.

Левицкий Павел Иванович, 42 года, † 14.10.1894, Н.Ш.22 [МКФ: “священник, настоятель церкви в с. Половец Гродненской губ.”].

Левицкий Сергей Владимирович, 26 лет, † 5.11.1894, Н.Ш.23 [МКФ: “псаломщик посольской церкви во Флоренции”]; дата его смерти отмечена на памятнике в саду русской церкви.

Линдрген, рожд. Гакфельд / Nachfeld, Шарлотта Вильгельмовна, Тарту 2.4.1820 - 21.2.1901, № 3368, oss. С.П.03.

Лопатина Ефросиния Кирилловна, 63 года, † 6.3.1884, № 2689, Н.П.17, няня семьи Рахмановых, крестьянка местечка “Новая Батань” Козельского уезда Черниговской губ.

Лопухин Иван Николаевич, 1862 – 4.6 (22.5).1942, Н.П.5 [МКФ: “помещик киевской губернии”].

Лопухина, рожд. Краснокутская, Татьяна Николаевна, Варшава 1872 – 1.3 (16.2). 1938, Н.П.5.

Лохов Николай Николаевич, 75 лет, † 7.7 (24.6).1948, № 386, Р.П.28 [МКФ: “химик, художник”].

Львова, рожд. Мясникова, Лидия Степановна, 92 года, † 22.5.1956, № 726, К IV 04.

Любошиц Аркадий Семенович, Киев 18.3.1889 – 29.6.1913, № 5228, I П 01 [МКФ: “утонул в море близ Пьетра Санта”].

Марков Борис Алексеевич, 3 месяца, № 3668, N.II.09 † 2.1.1907 [МКФ: “сын студента Имп. Моск. Унив.”].

Макарова см. Рощупкина.

Марк см. Секавина.

Матвеева см. Грасси.

Матина см. Березкина.

Мещерская / Mestchersky, рожд. Жихарева, Варвара Степановна, княгиня, Казань – 21.3.1879, H.I.16 [МКФ: “вдова надворного советника князя Елима Мещерского”]; *priez pour elle* мать Марии Элимовны Мещерской (жены П. П. Демидова князя Сан-Донато).

Микаэллес / Michahelles, рожд. Олсуфьева, Мария Васильевна, Флоренция 28.11.1907 – 1988, староста русской общины, муж – Марк-Гийом Микаэллис (род. Фл. 23.1.1893).

Моллер, фон Александр Антонович, 14.1.1826 – 30.12.1879, H.I.14 [МКФ: “полковник, присоединен из лютеранства в Православие и Св. Миром помазан 26 декабря 1879”].

Молостова, рожд. Букналь / BUCKNALL, Елена Гербертовна, † 29 (16).11.1925, № 5834, I.I.07.

Морандуццо, рожд. Грасирова, Ольга Гавриловна, Луга 1.7.1888 – 14.6.1983, № 2218, V.II.02 .

Морина см. Трубецкая.

Муравьев-Амурский Михаил Валерьянович, граф, 33 года, 13.5 (30.4).1930, войсковой старейшина.

Муравьев Николай Михайлович, граф, 1.2.1875 – 4.12 (21.11).1934, L.I.14.

Муравьева см. Янкулио.

Муранный Андрей, 1897 – пох. 15.12.1983, № 2244, I.I.04.

Мусин-Пушкин Иван Александрович, граф, 73 года, † 19 (6).5.1929, имп. генеральный консул во Флоренции, председатель “Русской колонии в Тоскане”.

Мусина-Пушкина Ольга Ивановна, 90 лет, 25 (12).1949, [МКФ: “артистка Императорских театров”] № 417, O.VI.01, член Российского Теософического общества, кружка мартинистов и масонской фракции “Денница”.

Мясникова см. Буонамичи.

Мюнстер, рожд. княжна Голицына, Александра Михайловна, 62 года, † 4.4.1884, № 2693, Н.VI.30.

Мясникова см. Львова.

Нагорнова Елена см. Джованелли.

Нагорнова Лидия см. Сангвинетти.

Нагорнова, рожд. Толубянко, Надежда Ивановна, 81 год, † 27 (14).5.1906 [МКФ: “вдова полковника”].

Нагорнова София см. Вильд.

Нарышкин Константин Павлович, Флоренция 16 (4).3.1877 – Виареджо 10.9 (29.8).1878, Н.I.19.

Нарышкина, рожд. графиня Толь, Елена Константиновна, 70 лет, † 26 (13).3.1931. Род. 29.08.1860. Дочь коллежского советника, помещика Эстляндской и Владимирской губ., гр. Константина Карловича Толя, и кж. Екатерины Николаевны Долгоруковой. В замужестве с 15.1.1878 за камер-юнкером, отставным ротмистром, впоследствии статским советником, Новоладожским уездным предводителем дворянства.¹³

Нарышкина Зинаида см. Ридольфи.

Нарышкина Мария см. Голицына.

Насальский Андрей, протоиерей, Холм 1898 – 10.4.1955, № 672, М.I.28, *и узрят лице Его и имя Его будет на челах их*, настоятель русской церкви (Откр. Св. Иоанна 22.4).

Новицкая, рожд. графиня Адлерберг, Анна Владимировна, 24.7.1821 - † 28.11.1898 [МКФ: “вдова генерал-лейтенанта”], дочь генерала В.Ф. Адлерберга, личного друга Николая I, устроительница временной домово́й церкви во Флоренции.¹⁴

Новицкий Николай Александрович, 68 лет, † 4.5.1893, № 3416, Н.VII.28 [МКФ: “генерал-лейтенант”].

Олсуфьев Алексей Васильевич, Флоренция 26 (13).8.1913 – ?.12.1941 кенотаф [МКФ: “погиб в море”] жена Marcella Maria Ferrari-Conti (венчание в русской церкви 18.2.1939).

Олсуфьев Василий Алексеевич, граф, Варшава 24.2.1872 – 10.4 (27.3).1925, № 5802, I.II.16, *Не оставлю вас сиротами приду к вам* (Иоанн 11-18); *Заповедь новую даю вам да любите друг друга* (Иоанн 13-34); сын Алексея Васильевича Олсуфьева и Александры Андреевны Миклашев-

¹³ Genealogisches Handbuch des Adels. Bd. 23. Limburg an der Lahn 1960. S. 450.

¹⁴ Там же. Bd. 72. 1979. S. 10; согласно этому справочнику, её муж Николай Новицкий был тайным советником.

ской; адъютант Вел. кн. Сергея Александровича, вице-губернатор Кутаиси.

Олсуфьева Александра см. Бузири Вичи д'Арчевиа.

Олсуфьева Ольга см. Корсини.

Олсуфьева, рожд. графиня Шувалова, Ольга Павловна, Вартемяки 26 (13).8.1889 – 15 (2).6.1939, фрейлина Е. И. В.

Олсуфьева Мария см. Микаэллес.

Орлов Михаил Никифорович, протоиерей, 47 лет, † 29.3.1878, Н.I.20, настоятель русских посольских церквей в Неаполе и Флоренции; надгробие в виде аналая, подпись *G. Bondi*.

Оттокар Николай Петрович, С.-Петербург 25.3.1884 – 17.9.1957, № 780. М.П.07, медиевист, профессор Петербургского, Пермского и Флорентийского университетов, *Nobile russo / professore / di storia medievale / nell'università di Firenze / russo di origine / fiorentino di elezione / l'una patria e l'altra onorò / col magistero della scienza*; вместе с 2-ой женой: Оттокар, рожд. Ронделли, Корнелия, 14.8.1912 – 30.7. 1989.

Павиль де Павилли Евгения, № 929, М III 21 пох. 17.4.1961.

Паписова см. Егиазарова.

Паста см. Порро.

Перевозчиков-Гика Петр Дмитриевич, Москва 8.3.1892 – 28 (15).6.1937.

Пилар де Пильхау/Pilar von Pilchau, Андрей, барон, 29.4.1891 – Милан 19.11.1960, № 910, М.П.17 [МКФ: “умер скоропостижно на вокзале в Милане”].

Пилар де Пильхау Елизавета см. Ручеллай.

Платова, рожд. Левина, Анна, графиня, 24.8.1845 – 30 (17).10.1923, № 5726, I.I.03.

Поджио, рожд. Смирнова, Лариса Андреевна, 65 лет, † 5.12.1898, № 2976, Н.IV.22 [МКФ: “вдова потомственного дворянина”]; классная дама Иркутского института, с 1851 г. жена декабриста А. В. Поджио.

Поджио Варвара см. Высоцкая.

Поликарпова см. Гаусман.

Понцо, рожд. Томазелли, Мария (Коринна) Фортунатовна, 73 года, † 5. 7.1947.

Порро, рожд. Паста, Мария Ивановна, графиня, 56 лет, † 2.11.1912.

Посохов Николай Иванович, Тульская губ. 30.4.1891 – 4.4.1961, № 925, Q.I.13.

Пузанова Мария Николаевна, 77 лет, С. Петербург – 3.6.1935 [МКФ: “дочь полковника”].

Пузанова Миропия Николаевна, † 10.8.1949, № 439, О.VII.05.

Рамирес, рожд. Лангада, Зоя Михайловна, Одесса 31.3.1901 – Арещо 22.2.2000, М.Ш.014 [АКА: муж – Alberto Ramires, мать – Анна Варганова, сестра – Александра Лангада].

Рафалович, урожд. Левенсон, Любовь Самойловна, Одесса 1825 – 4.4.1883, Н.П.11.

Рахманова Елена Александровна, 29.3.1875 – 26.8.1946, № 289, Н.П.17 [МКФ: “дочь помещика А. А. Рахманова и Елены Сергеевны, рожд. княжны Волконской”].

Рахманова Мария см. Джулиани.

Ремер, рожд. Ланская, Мария Сергеевна, 66 лет, † 22.2.1908, № 3756, Н.VII.31 [МКФ: “вдова полковника”].

Ремен, де, рожд. Гротгус / Grotthius, Александра Адольфовна, баронесса, 23 (10).5.1924 [МКФ: “голландская подданная по замужеству”].

Рибопьер Мария Ивановна, графиня 26.10.1859 – 5.7.1892 [МКФ: “дочь церемонимейстера действительного статского советника графа Ивана Александровича Рибопьера, крещена в Сан-Донато”].

Рибопьер, урожденная княжна Трубецкая, София Васильевна, графиня, † 1.10.1893 [МКФ: “вдова гофмейстера Двора Е. И. В.”].

Ридольфи, рожд. Нарышкина, Зинаида Дмитриевна, маркиза, 78 лет, † 22 (9).1.1929 [МКФ: “жена маркиза Космы Николаевича Ридольфи, дочь гвардейского полковника”].

Робертс, рожд. Свечина, Екатерина, 2.3 (18.2).1820 – 20.11.1905, В.VII.70.

Робертс Лидия см. Шехавцева.

Робертс Энрико, пох. 3.12.1906 № 3645, В.VII.68.

Росси, де, рожд. Елагина, Ольга Петровна, 71 год, † 10.11 (28.10).1923 [МКФ: “дочь надворного советника, жена итальянского подданного Евгения де России”, брак в 1887].

Рощупкин Алексей Елеазарович, 17.3.1861 – 24 (11).1.1937, L.I.25.

Рощупкина Александра см. Корбитт.

Рощупкина Вера см. Дель Кьяро.

Рощупкина, рожд. Макарова, Лукерия (Гликерия) Федоровна, † 4.11. (22.10).1943, № 152, L.I.25.

Рубио, рожд. Кологривова, Вера Алексеевна 64 года, † 9.5.1880.

Рудзевич Любовь Александровна, 79 лет, † 21.2.1909 [МКФ: “дочь генерала-лейтенанта”].

Рунич см. Томазелли.

Ручеллай / Rucellai, рожд. баронесса Пилар де Пильхау, Елизавета Карловна, графиня, 89 лет, † 11.8 (29.7).1939, С.VII.11.

Сааков Георгий Давыдович, 22 года, † 28 (15).11.1924, № 5833, О.V.12.

Сазанович, рожд. Куракина, Евдокия Ивановна, 70 лет, 24 (11).7.1948, R.I.28.

Самойлович Василий Иванович, 5.11.1827 – 24.11.1914, № 5311, В.IV.12, стела с рельефным портретом.

Самсонова см. Аруффо.

Сангвинетти / Sanguinetti, рожд. Нагорнова, Лидия Михайловна, С.-Петербург 1856 – 15 (2).1.1931, Н.V.015 [МКФ: “русская дворянка, итальянская подданная”].

Санина Татьяна, Москва 27.2.1905 – 9.1.1983, № 2198, I.XI.03.

Сахаров (Zacharoff) Георгий-Александр, 30.11.1905 – 7.6.1972.

Свечина см. Робертс.

Сверчков Владимир Дмитриевич, Финляндия 1820 – 14 (2).7.1888. Витражист.

Святская София Ивановна, 80 лет, † 14.1.1911, № 3912, В.VII.18. [МКФ: “дочь действительного статского советника”].

Седов Михаил Васильевич, Флоренция 1.6 (20.5).1894 – Рим 7.1.1914 (25.12.1913) [МКФ: “унтер-офицер 162 Ахальцыгского пехот. полка”].

Седова, рожд. Советова, Александра Ивановна, 23.3.1859 – 22 (9).3.1942, № 67, Т.III.16; жена Вас. Вас. Седова, с которым венчалась во Флоренции в 1893 г. [запись из МКФ].

Секавина, рожд. Марк, Лилия, 2.4.1890 – 12.10.1969, № 1366, W.V.05.

Секавина Татьяна, № 2081, A.I.21 пох. 3.3.1981 [сестра Секавина Маргарита в 1940 замуж за Ренато Руски – Пратолино].

Сибранова Евфразия пох. 14.4.1910, № 189, В.IV.02.

Силуанова Евфалия Ивановна, 80 лет, † 28 (15).7.1944, № 189, В.IV.12 (вместе с В. Самойловичем).

Сироткина Наталья, 1877 – пох. 15.6.1977, № 1848, К.II.03, *Во свете Твоем узрим свет.*

Сисарева Мария, № 1144, R.II.28 пох. 1.7.1965.

Скаржинский Иосиф Петрович, 19 (6).8.1857 – 20 (7).9.1939, L.I.19 [МКФ: “основатель Ольгинско-Скаржинского сельско-хозяйственного

училища в Мигее Херсонской губ.”]; *блаженни милостивии / яко тии помилованы будут* 20.09.1935.¹⁵

Скаржинская Анастасия Иосифовна, 22.11.1990 [отпевал настоятель римской церкви].

Скуратович Антон Феофилович, пох. 13.1.1893, № 3116, О.П.12, [МКФ: “псаломщик посольской церкви во Флоренции, кандидат богословия”].

Смирнова см. Поджио.

Советова см. Седова.

Соколов Феодосий Васильевич, 1900 – 25.11.1956, № 748, М.І.04, художник-копиист, миниатюрист.

Сологуб см. Бутурлина.

Степанова Иустина Степановна, 70 лет, † 5.3 (21.2).1943, № 118, К.ІV.13.

Струков Николай Владимирович, 82 года, † 23 (10).8.1944, № 188, Q.ІІІ.14.

Струкова Екатерина Николаевна, 65 лет, † 10.9 (28.8).1931 [МКФ: “фрейлина двора Великой княгини Елизаветы Феодоровны, дочь генерал-адъютанта начальника Киевского военного округа”].

Сумароков Петр Сергеевич, 60 лет, † 1.5.1912, № 5143, В. VII.19 [МКФ: “потомственный дворянин, коллежский ассесор”].

Сусалина Варвара Павловна, 55 лет, † 17.6.1890, № 3092, Н.ІV.18 [МКФ: “вдова подпоручика, потомственного дворянина”], *Упокой Господи ея душу / которая всегда к Тебе стремилась*.

Сухова см. Джулиани.

Таубе Глеб Борисович, барон, 59 лет, † 31 (18).3.1943, oss. comune.

Тилле см. Катанцаро.

Тихвинская-Луччи Вивиан / Tichvinsky Lucci Vivien, 1906 – пох. 28.3.1963, № 1181, N.І.11.

Толбухина Надежда, пох. 28.5.1906, № 3615, Н. V.15.

Томпаков Лев, пох. 9.8.1886, № 2879, О.ІІІ.03.

Толубянко см. Нагорнова.

Томазелли/Tomaselli, рожд. Рунич, Варвара Александровна, 72 года, † 3.4.1921.

Томазелли Мария см. Понцо.

¹⁵ Его вдова, Мария Александровна Скаржинская, погребена на римском кл. Тестаччо.

Трубецкая, рожд. Морина, Ольга Федоровна, княгиня, 80 лет, † 26.8.1882, № 3237, Н.VI.24 [МКФ: “вдова действительного статского советника, князя Юрия Ивановича”].

Трубецкая София см. Рибопьер.

Удалов Александр Максимович, 33 года, † 19.1.1917 [МКФ: “студент С.-Петербургского университета”].

Урусова, рожд. Фитингоф-Шелль, Мария Борисовна, княгиня, Москва 20.9.1856 – 16 (3).10.1934.

Устинов Павел Михайлович, 54 года, † 26.2.1903.

Устинова Мария, пох. 25.11.1909, № 3838, Н.VI.21.

Устинова София см. Волконская.

Ухина см. Борщева.

Феллен / Phalen, рожд. Закревская, Юлия Платоновна, 84 года, 11.11 (29.10). 1931, Q.II.012 [МКФ: “вдова американского подданного”].

Феранпонтов Павел Григорьевич, 6 лет, † 17.5.1879 [МКФ: “сын бывшего дворового крестьянина Курской губ. Григория Павловича Феранпонтова”].

Филиппеус Одилия, пох. 21.11.1918, № 5431, O.VI.05 [в 1877 МИД просил о. Оролова собрать сведения о девице Ф.].

Фитингоф-Шелль Мария см. Урусова.

Фитингоф-Шелль Александр Борисович, барон, 24.6.1885 – 12.1.1927 (31.12.1926), № 5907, I.III.13.

Фойгт/Voigt Анатолий Карлович, 66 лет, Казань 20.11.1840 – 29 (16). 1.1909, № 3784, C.I.03, *conseiller d'état*. Статский советник, Сын проrektора Казанского университета, статского советника Карла-Амвросия-Леонгарда Карловича Фойгта и Надежды Васильевны Глухой.¹⁶

Фомин Александр Александрович, пох. 18.1.1968, № 1276, A.III.09 [1929 дочь Татьяна Инноченти; 1939 дочь Мария, жена Амалия, во св. крещении Ольга, Инноченти; венчание в 1940].

Форселъс / Forsells Сигрид-Мария-Розина Александровна, Лампис, Финляндия 11.5.1860 – 16.1.1935, отец действительный статский советник, директор лесного института в Evois, в Финляндии, Якоб-Хенрик-Александр аф Форселлес; мать Эмилия-София-Жакетта Венерберг. Скульптор; 1880-1882 училась у Буше и Родена.¹⁷

¹⁶ Двоеносова Г.А. Казанское дворянство. 1785–1917 гг. Генеалогический словарь. Казань 2001. С. 582-83.

¹⁷ *Tor Carpelan. Ättartavlor för de på Finlands Riddarhus inskrivna ätterna*. Bd. 1. Helsingfors 1954. S. 384-385; по этому справочнику родилась 4.5.1860.

Хаймович см. Гризелли.

Ханенко см. Левдик.

Харкевич Адриан Ксенофонтович, 1877 – 1961, Н.Ш.22, псаломщик и регент хора при русской православной церкви с 1904 г. по 1961 г.

Харкевич, рожд. Левицкая, Анна Владимировна, 1874 – 29.10.1960, Н. Ш.23.

Харкевич Нина Адриановна, Флоренция 20.11.1907 – 22.7.1999, *врач, поэт, художник*,¹⁸ Н.Ш.23.

Хитрово Алексей Захарович, 63 года, † 21.9.1912 № 5165, Н. VI.14. [МКФ: “егермейстер Двора Е. И. В. дейст. стат. сов.”].

Хорошевский Владимир Юлианович, 65 лет, † 27.5.1900 действительный статский советник.

Цукелли / Zucchelli Дмитрий Эдуардович, 3.7.1868 – 20.8.1895, Н.Ш.20.

Цукелли, рожд. княжна Друцкая-Соколинская, Екатерина Владимировна, 75 лет, † 13.5.1913, № 5221, Н. VI.17 [МКФ: “вдова капитана итальянской королевской армии”].

Цукелли Ольга Эдуардовна, 41 год, † 23 (12).9.1912, Н.Ш.20 [МКФ: “дочь капитана итальянской королевской армии”].

Челони / Celoni, рожд. Шилова, Елизавета Александровна, † 15.7.1910, № 3880, Н. V.26.

Челюсткаина Любовь Ивановна, 1848 – Марина-ди Пиза 20 (7).9.1926, №5894, Н. IV.22.

Чихачев Петр Александрович, 81 год † 13 (1).10.1890, № 3105, Н. II.15 [МКФ: “саратовский помещик, д с с”]. Географ, геолог, член-учредитель Русского географического общества, участник многих экспедиций, член Российской Императорской, Парижской, Берлинской, Мюнхенской, Венской, Филадельфийской Академий наук.

Чихачева, рожд. Доубиггин / Doubiggin, Эмилия, Шотландия 1830 – 9.2.1898, Н. II.14 [МКФ: “англиканского исповедания”].

Чотиоли / Ciotioli, рожд. Воронова, Александра, пох. 25.7.1955, № 684, U.I.06.

Шехавцева, рожд. Робертс, Лидия, 12.6.1851 – Неаполь 10.2.1877, № 3644, В. VII.69 (в 1906 г. прах перенесен с Английского кладбища), жена Петра Ив. (дворянин, отставной прапорщик), 23.4.1875 бракосочетание в церкви в Сан-Донато.

¹⁸ См. Талалай М. Г. Памяти Нины Адриановны Харкевич // Русская Мысль, №4281. 5.08.1999. С. 24.

Шехавцева Вера Петровна, 21 (9).3.1876 – 20 (8).5.1877, № 3647, В. VII. 69 (в 1906 г. прах перенесен с Английского кладбища), дочь Лидии.

Шилова см. Челони.

Ширенберг / Schierenberg Эрнст Карлович 12.1.1870 (31.12.1869) Россия — 1.4.1900. Художник [АКА: мать — Луиза].

Шляхтина см. Антелли.

Шувалова см. Олсуфьева.

Щербакова см. Якобс.

Ядовская Екатерина, пох. 29.3.1907, № 3690, Н VII 03.

Язвоина / Yasvoïn Ольга-Магда, С.-Петербург 1917 – 1941.

Якобс / Yacobs, рожд. Щербакова, Лидия Игнатьевна, 86 лет, † 31 (18). 7.1944.

Якобс Маргарита, пох. 13.12.1971, № 1473, V III 14.

Янкулио / Yankoulio Иван Константинович, 7.1.1848 – 6.5 (23.4).1912, №5141, Е. VII.03, тайный сов.

Янкулио, рожд. Муравьева, Ольга Васильевна, 10.6.1858 – 13.12.1918, № 5444, Е. VII.04, вдова тайн. сов.

Ярославский Петр Владимирович, иподиакон, 13.6.1901 – Флоренция 20 (7).2.1946, № 371, N.II.07.

ИСТОРИЧЕСКОЕ КЛАДБИЩЕ “САН МИНИАТО АЛЬ МОНТЕ”

(CIMITERO MONUMENTALE DI SAN MINIATO AL MONTE)

Адрес: via S. Salvatore al Monte

Устроено в 1854-1858 гг. по проекту архитектора Ф. Боччини (Boccini)

Великанов Иван / Welikanoff Jean, *di mesi 20*, † Firenze 25.7.1862. № 121.

Гванчи / Sguanci, рожд. княжна Сумбатова / Sumbatoff, Мария. Mosca 1770 – Firenze 13.11.1861. № 107.

Гванчи / Sguanci, рожд. княжна Сумбатова / Sumbatoff, Мария. Mosca 1770 – Firenze 13.11.1861. № 107.

Зубкова / Zoubkoff Ольга, Firenze 2.8.1852 – Napoli 8.3.1904.

Кокколуто-Ферриньи / Coccoluto Ferrigni, рожд. Зубкова / Zoubkoff, Александра / Alessandrina, 10.6.1845 – Флоренция 6.5.1923. № XLIII-57.

Кушниковы, перен. на кл. Аллори.

Монселлес / Monselles Екатерина / Kathia, San Pietroburgo 22.5.1865 – Firenze 29.11.1929, эпитафия: *Credo, Signore!*

Пшибыльская / Pschybylsky, рожд. Данилевская/Danilewsky, Анна / Anneta, San Pietroburgo 1820 – Firenze 31.1.1888. № XXV-35.

Рубинштейн, рожд. Метелева /de Meteleff, Мария /Maria Spera, Ekaterinburg 21 (8).1.1885 – Firenze 6.3 (22.2).1936.

КЛАДБИЩЕ “СОФИАНО”

(CIMITERO DI SOFFIANO)

Адрес: Via di Soffiano, 190

Устроено братством “Venerabile Arciconfraternita della Misericordia”

Бутурлина / Boutourline, графиня, рожд. баронесса Моренгейм / Mohrenheim, Ядвига/Edwige, 19.9.1867 – 9.5.1918. Жена графа Петра [Петр-Август-Мария-Иосиф] Дмитриевича Бутурлина (Флоренция 29.3.1859 – имение Таганча Киевской губ. 24.8.1895), секретаря российского посольства в Париже; брак заключен в 1892 г.

Козлов / Kosloff Анатолий, 30.6.1896 – 12.5.1975, Sez. Ovest II, Gall., Capp. S. Pio V, T. 120 (вместе с Б. Чити), эпитафия: *Mercus vestra copiosa est in coelis.*

Козлова Елизавета, 4.11.1877 – 23.2.1933, Quad. B, 136.

Кутури / Cuturi, рожд. княжна Друцкая-Соколинская / Droutskoy Sokolinsky, Мария / Mania, 13.12.1860 – 13.12.1940, Sezione Nord I, Loggiato B, № 68 (вместе с мужем: Guglielmo Cuturi, 21.12. 1860 – 20.7.1940). Эпитафия: *Anima buona e caritatevole.*

Чити / Citi, рожд. Козлова, Бьянка, 1899 – Firenze 1974, Sez. Ovest II, Gall., Capp. S. Pio V, T. 119, эпитафия: *In Te Domine speravi.*

КЛАДБИЩЕ “ТРЕСПИАНО”

(CIMITERO DI TRESPIANO)

Адрес: via Bolognese

Брояковский Осип Серапионович, 35 лет, † 30.11.1888 [МКФ: “псаломщик Сан-Донатской церкви”].

Брукс, рожд. Зелинина, Марта (в крещении Мария) Михайловна, 88 лет, † 9.7 (26.6).1937 [запись в МКФ].

Голицына / Galitzine Елена Александровна, 45 лет, † 7.6 (25.5).1928, cella 46, sez. acattolica a monte, quadrato H.

Замбончи / Zambonci, рожд. Стороженко, Наталья, 62 лет, † 19.2.1906 [запись в МКФ]

Калмай / Kalmaj, рожд. Кохиус / Kochius, Генриетта-Анна-Мария, Лессен (Курляндия) 2.12.1849 – 13.4.1915. Муж: Петр-Карл Кальнинг, отец: Иоганн-Эрнст фон Кохиус; мать: Анна-Мария, рожд. Спрингер [метр. книги лют. церкви во Флоренции].

Колпинский Дмитрий Дмитриевич, 27 лет, † 22.4.1912 [МКФ: “из мещан, домашний учитель”], loculo 568, sez. II, Levante.

Кольцова-Моссальская / Koltzoff-Massalsky, рожд. княжна Гика, Елена Михайловна, Бухарест 1828 – 5.11.1888 [запись в МКФ]. Литератор (псевдоним: Дора Истрийская), благотворитель, основатель Института глухонемых [Istituto nazionale per Sordomuti], см. о ней *Ciureanu P. Dora d'Istria // Revue des études roumaines*, 1954, parte I, vol. II. P. 169-192; *De Gubernatis A. // Revue internationale*, a. VI, 1889, vol. XXI. P. 58-74; *D'Alessandri A. La vie monastique dans l'église orientale di Dora d'Istria // Trimestre XXXVI/1-2*, 2003. P. 73-92; *D'Alessandri A. Il pensiero e l'opera di Dora d'Istria fra Oriente Europeo e Italia*, Roma: Gangemi, 2007.

Корниани / Corniani, рожд. графиня Уварова / Ouvaroff, Мария Александровна, † 22(9).7.1938 [запись в МКФ], cella 311, sez. I, Levante (вместе с Е. Уваровой и О. Челли). Литератор, автор памфлета “Due seduttori” [“Два соблазнителья”] (*Rassegna nazionale [Firenze]*, fasc. 1, febbraio 1906), о Л. Толстом и М. Горьком.

Коробьин Павел Алексеевич, 73 года, † 8.4.1894 [МКФ: “отставной капитан”].

Кукишева, рожд. Алексеева, Вера Ивановна, 78 лет, † 6.11 (23.10).1939 [запись в МКФ], celletta 111 a Valle, quadrato Z (вместе с Е. Чеккато).

Чеккато / Seccato, рожд. Кукишева, Елена Васильевна, 55 лет, † 17 (4). 4.1939 1939 [запись в МКФ], celletta 111 a Valle, quadrato Z (вместе с В. Кукишевой).

Озерова, рожд. Рашпиль, Александра Алексеевна, 45 лет, † 22.10.1888 [МКФ: “жена отставного ротмистра”]

Мангони, рожд. Олсуфьева, Ольга Петровна, 73 лет, † 11.2.1945 [запись в МКФ].

Терникова Мария Михайловна, † 12.1.1905 [МКФ: “крестьянка Харьковской губернии”].

Уварова / Ouvaroff Евдокия Александровна, графиня, 93 лет, † 17.2. 1951 [запись в МКФ], cella 311, sez. I, Levante (вместе с М. Корниани и О. Челли).

Фрикен / Fricken, фон, Алексей, † 1915. Искусствовед.

Челли / Celli, рожд. графиня Уварова / Ouvaroff, Ольга, † 9. 9.1928 [запись в МКФ], cella 311, sez. I, Levante (вместе с М. Корниани и Е. Уваровой).

БАЗИЛИКА САНТА МАРИЯ НОВЕЛЛА

(внутренний дворик)

Меленевский Викентий / *Meleniewski Vincent*, 46 лет, Киевская губерния – Флоренция 17(5).2.1853. Эпитафия: *Помолитесь за его душу*.

Огинский Михаил, граф, *NATUS RUSSIAE*, † Флоренция 16.10.1833 (на плите фамилия указана ошибочно: *Oneschi*). Литератор, историк, музыкант. Перезахоронен в базилике Санта Кроче.

ПРИЛОЖЕНИЕ¹⁹[А. К. Харкевич]²⁰

История одного помянника

Лет 30 тому назад причетник, Адриан Харкевич, исходил все кладбище Аллори, записал имена всех православных там погребенных²¹ и втиснул списки в переплет из картона, украшенный им же изданным цветным изображением нашего храма (900 экземпляров коего были пожертвованы на предмет вечного поминовения Надежды Осиповны Левицкой²² – поминовение это, подобно другим “вечным поминовениям”, настоятелями нашими систематически опускается).

Список этот был положен в алтарь и даже рассеянный настоятель прот. Лелюхин²³ заметил его и умилился инициативой. Его преемник, иерей ускоренного производства,²⁴ вскоре стал относиться неблагосклонно к Харкевичу по причине столкновений, неизбежных при незнании высокорожденным настоятелем богослужебного устава и даже церковнославянской грамоты: “великого патриарха вселенского и *прочих вселенских* патриархов”, “вселися беззаконием” вместо “благозаконием”; при нем, ставшие на клиросе, после ухода Харкевича, его наперсники читали с увлечением: “Адам связася, ад свободися”, а не наоборот и т. п. Но настоятель воспринимал сие ереси с молитвенным благоговением. В связи с недоброжелательством какая-то ни была заслуга Харкевича замечалась, за исключением тех случаев, когда метла уже не мела. Но с помянником это удалось: было поручено Елене Богдановне

¹⁹ Из Архива русской православной церкви во Флоренции; за возможность в нем работать приношу благодарность настоятелям церкви, оо. Иоанну Янкину († Ницца, 1999) и Георгию Блатинскому.

²⁰ См. список “Евангелическое кладбище”.

²¹ В помянник Харкевича включено 159 имен (без биографических данных и указаний кладбищенских участков).

²² Н. О. Левицкая, вдова строителя флорентийской церкви, о. Владимира Левицкого, см. список “Евангелическое кладбище”.

²³ Протоиерей Иоанн Лелюхин (Смоленская губ. 1883 – Париж 1945), настоятель храма во Флоренции в 1926-1935 гг., одновременно обслуживал храм Христа-Спасителя в Сан-Ремо и домовую церковь в Мерано, вышел за штат по болезни.

²⁴ Речь идет об о. Иоанне Куракине (Царское Село 1874 – Париж 1950), из княжеского рода, настоятеле храма во Флоренции в 1935-1950 гг.; закончил жизнь в сане епископа.

Егизаровой²⁵ переписать весь помянник, а оригинал уничтожен был без всякого следа. Прот. Куракин внес несколько имен почивших за время его настоятельства, потом записи совершенно прекратились. Очевидно, идея причетника помянуть поименно всех zde почивших и заповедавших нам, недостойным, молиться о них, не находит отклика в сердцах духовенства ускоренного производства. Даже о тех, которые не только “заповедали”, но лепту положили на поминовение, редко вспоминают. Вот, например, наступает годовщина весьма щедрого жертвователя, графа Михаила Муравьева Амурского.²⁶ Напоминают, но... не поминают. Очевидно, в доме с веселой молодежью в ходу: “Жизнью пользуйся живущий, мертвый в гробе мирно спи...” Ну, что же? Остается помянуть втайне, а помянник все-таки оставить в храме: может быть, когда-нибудь кто-нибудь помянет и полной панихидой. Но трудно надеяться, судя по бывшим примерам. Во всяком случае, с метрическими книгами в руках кто-нибудь впишет забытые имена почивших в последние годы.²⁷ Впишет? <...> Почему же до сих пор не вписаны? Как это печально, чтобы не выразиться точнее. Неужели не хватает времени, даже в таком безлюдном приходе, как флорентийский? Наверно, и тут веет дух рю Дарю,²⁸ всегда безразличный и вредный для Флоренции.

7/20 июля 1961 г.

²⁵ См. список “Евангелическое кладбище”.

²⁶ Там же.

²⁷ В 1970-е гг. алфавитный каталог умерших, на основании метрических книг церкви, составила староста храма М. В. Олсуфьева.

²⁸ Т. е. улица Дарю, парижский адрес епархиального управления русских православных церквей в Западной Европе, под омофором Константинопольского Патриарха.

ПОМИНОВАНИЯ УСОПШИХ, УСТАНОВЛЕННЫЕ В ПРИЗНАНИЕ ИХ ЗАСЛУГ, ИЛИ В
СООТВЕТСТВИИ С ОСТАВЛЕННЫМИ НА ТО ВКЛАДАМИ (ПО НОВ. СТИЛЮ)

30 января – кончина Анатолия Михайловича Масленникова (вклад).²⁹

9 февраля – кончина Александры Петровны Охотниковой (с поминанием и Владимира).

1 марта – кончина Манолы Родоканаки.

6 мая – день мученика Анатолия, тезоименитство А. М. Масленникова (вклад).

13 мая – кончина щедрого жертвователя на св. храм, графа Михаила Валерияновича Муравьева Амурского.

2 июля – кончина протоиерея Владимира Ивановича Левицкого (вклад).

21 июля – кончина княгини Марии Павловны Абамелек Лазаревой.

28 июля – день Небесного покровителя протоиерея Левицкого (вклад).

4 авг. – поминание Марии Николаевны и Бориса Павловича Мансуровых (вклад).

27 октября – кончина о. Иоанна Куракина.

30 октября – кончина благотворительницы св. храма и прихода, графини Анны Николаевны Платовой, а также поминание создателей и благотворителей: Александра Ивановича Нелидова, Алексея Алексеевича Зубова, Алексея Захарьевича Хитрово и Ольги Николаевны Базилевской (за панихидой поминаются также имена всех воспевших Славу Божию во св. храме сем – имеется отдельный список имен).

11 ноября – Юлия Платоновна Феллен, рожд. Закревская (вклад).

4 декабря – кончина графа Николая Михайловича Муравьева, поминание и сестры его, усопшей княгини Софии Дабижа.

Кроме сего списка имеется перечень поминовений, совершавшихся ежегодно, согласно воле покойной попечительницы и многолетней (1900-1955) благотворительницы храма и прихода, княгини М. П. Абамелек Лазаревой, дочери наиболее потрудившихся и оказавших существенную помощь в создании храма, Павла Павловича и Елены Петровны Демидовых, князей Сан-Донато (даты по новому стилю):

²⁹ Содержание могилы (на кладбище Пинти) Масленникова, согласно жертвователю, отцу покойного, на обязанности прихода. На том же кладбище погребены многие русские, скончавшиеся здесь до открытия кладбища Аллори. При преемниках о. Владимира Левицкого могила была приведена в надлежащий порядок лишь один раз, по настоянию регента [Харкевича], с оплатой из концертного дохода. Поминовения раба Божия Анатолия, родителя его, раба Божия Михаила, а равно и других заповеданных, совершались не регулярно, а то и совсем опускались. Вернее обстояло дело, когда вклады находились в еврейских банках, аккуратно присылавших проценты с вкладов к датам поминовения, но в 1937 году, по воле тогдашнего настоятеля, все церковные капиталы были смешены с соответственным забвением вкладов на поминание... и поминовений (прим. А. К. Харкевича). — Масленников Анатолий Михайлович, Астрахань 4. 1.1852 – Флоренция 29 (17).1.1873 [МКФ: “сын купца 1-й гильдии”].

Января 26 – кончина Павла Павловича Демидова, князя Сан-Донато.
Февраля 4 – день рождения княгини Марии Павловны Абамелек Лазаревой.
Февраля 16 – тезоименитство князя Семена Семеновича Абамелек Лазарева.
Марта 29 – кончина Елима Павловича Демидова, князя Сан-Донато.
Мая 8 – кончина князя Семена Давидовича Абамелек Лазарева.
Июля 12 – тезоименитство Павла Павловича Демидова, князя Сан-Донато.
Августа 10 – кончина Елены Петровны Демидовой, княгини Сан-Донато.
Октября 2 – кончина князя Семена Семеновича Абамелек Лазарева.
Октября 7 – день рождения Елены Петровны Демидовой, княгини Сан-Донато.
Октября 21 – день рождения Павла Павловича Демидова, князя Сан-Донато.
Ноября 9 – поминание Николая Никитича и Елизаветы Демидовых, а также князя Анатолия, Павла, графини Авроры и всех их сродников почивших.
Ноября 10 – кончина графини Елизаветы Семеновны Олсуфьевой, рожденной княгини Абамелек-Лазаревой.
Ноября 21 – кончина княгини Елизаветы Христофоровны Абамелек Лазаревой.
Ноября 25 – день рождения князя Семена Семеновича Абамелек Лазарева.

В родительские субботы и в день Радоницы:

князь Симеон, княгиня Елизавета, княгиня Елизавета, княгиня София, графиня Аврора, граф Николай, граф Михаил, князь Елим, князь Анатолий, князь Павел, Николай, Елизавета.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Автограф стихотворения А. Майкова “Поэт и Италия”. РО Института русской литературы (Пушкинский дом) РАН.....	22
2. Визитная карточка Вяч. Иванова 1905-1911 гг.....	49
3. Визитная карточка Вяч. Иванова 1913-1922 гг.....	55
4. Закрытка Вяч. Иванова к М. О. Гершензону.....	51
5. Приглашение на лекцию Вяч. Иванова “Чурленис и проблема синтеза искусства”. 16 января 1914 г.....	60
6. “Не ты ль поведала подругам-пчелам...”. Автограф Вяч. Иванова, подаренный им М. О. Гершензону.....	65
7. Объявление и краткое резюме лекции Вяч. Иванова “Кризис гуманизма”. 24 января 1919 г.....	71
8. Леся Самойлова. Фотография. Начало 1920-х гг.....	84
9. Дети М.О. Гершензона – Сергей и Наталья. Конец 1900-х гг.....	95
10. М. Б. и М. О. Гершензоны. Фотография. Начало 1920-х гг.....	85
11. Андрей Белый. Фрагмент из групповой фотографии на похоронах А. Блока 10 августа 1921 г.....	77
12. Университетское здание в Баку. Фотография. 1924 г.....	75
13. Конверт письма Вяч. Иванова к М. О. Гершензону. 1924 г.....	83
14. Открытка с фотографией Римских катакомб.....	104
15. Объявление о лекции Вяч. Иванова в Сан Ремо и его краткая биография.....	135
16. Портрет Дж. Кавикьоли, 1960-е г. Из кн.: G. Cavicchioli, “Il vecchio maestro. Racconti”. Mirandola 1964. Рим, Национальная библиотека, Fondo Falqui.....	160
17. Обложка книги Дж. Кавикьоли “Ромул. Латинская трагедия”. Оформление Дж. Де Кирико. Болонья 1923. Рим, Национальная библиотека, Fondo Falqui.....	149
18. 19. 20. Дж. Де Кирико. Рисунки для кн. Дж. Кавикьоли “Ромул. Латинская трагедия”. Болонья 1923. Рим, Национальная библиотека, Fondo Falqui.....	153-155

21. Обложка каталога Дж. Кавикьоли: "Dipinti di Giovanni Cavicchioli", Modena 1961. Библиотека Фонда "La Quadriennale di Roma".....	179
22. О. А. Шор в 1910-е годы.....	189
23. О. А. Шор в начале 1920-х годов.....	190
24. Дарственная надпись Вяч. Иванова Ольге Шор на книге "По Звездам", 27 августа 1924 г. РАИ.....	189
25. Микеланджело. Мадонна (деталь). Брюгге. Notre Dame.....	221
26. Микеланджело. Пьета (деталь). Рим. San Pietro.....	222
27. Микеланджело. Умиравший раб (деталь). Париж. Лувр.....	224
28. Микеланджело. Джулиано (деталь). Флоренция. Капелла Медичи	225
29. Микеланджело. Мадонна Медичи. Флоренция. Капелла Медичи...	226
30. Микеланджело. Моисей. Рим. San Pietro in Vincoli.....	232
31. Микеланджело. Пьета. Флоренция. Музей Opera di Santa Maria del Fiore.....	231
32. Микеланджело. Пьета (деталь). Фотография О. Фетисенко.....	233
33. Микеланджело. Святой Матфей. Флоренция. Галерея Академии...	247
34. Якопо делла Кверча. Изгнание из Рая. Болонья. San Petronio.....	250
35. Микеланджело. Мадонна Питти. Флоренция. Галерея Питти.....	253
36. Микеланджело. Пьета (деталь). Флоренция. Фотография О. Фетисенко.....	253
37. Микеланджело. Христос воскресший (деталь). Рим. Santa Maria sopra Minerva. Фотография О. Фетисенко.....	268
38. Микеланджело. Тондо Таддеи. Лондон. Королевская академия.....	271
39. Микеланджело. Победа (деталь). Флоренция. Palazzo Vecchio.....	273
40. Микеланджело. Ночь (деталь). Флоренция. Капелла Медичи.....	275
41. Микеланджело. Мадонна (деталь). Брюгге. Notre Dame.....	278
42. Ю. Анненков. Фрагмент из групповой фотографии на похоронах А. Блока 10 августа 1921 г.....	283
43. Ю. Анненков. Портрет Марио Сольдати. 1937. Б., т. Воспроизводится по фотографии. Архив КЛБН.....	283
44. Сильвана Мангано (фото из картотеки Ю. Анненкова). Внизу – она же на примерке с Ю. Анненковым. Архив КЛБН.....	285
45. Кадр из к/ф "Пармская обитель" (реж. Кристиан-Жак, 1948). Ж. Филипп (Фабрицио), Р. Фор (Клелия). Архив КЛБН.....	287

- | | |
|---|-----|
| 46. Кадр из к/ф “Пармская обитель” (реж. Кристиан-Жак, 1948).
Ж. Филипп (Фабрицио), М. Казарес (Джина Сан Северина) и
Л. Салу (герцог). Архив КЛВН..... | 288 |
| 47. Кадр из к/ф “Легенда о Фаусте”. Н. Корради (Маргарита),
Дж. Маттера (Фауст). Архив КЛВН..... | 289 |
| 48. Ю. Анненков. Портрет Э. Ло Гатто. Б/д. Бумага, тушь,
карандаш. Воспроизводится по отпечатку. Архив КЛВН..... | 295 |

ИЛЛЮСТРАЦИИ В ОТДЕЛЬНОЙ ТЕТРАДИ

1. Н.А. Майков. Портрет Аполлона Майкова. 1843 г. Холст, масло. Музей Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Публикуется впервые.
2. М. Барышев. Литографированный портрет Аполлона Майкова в молодости. С оригинала 1850-1875-х гг. Музей Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.
3. Заглавный лист из Дневника Майкова 1842 г. Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Публикуется впервые.
4. Страница из Дневника Майкова 1842 г. с рисунком цирка Ромула. Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Публикуется впервые.
5. Вяч. Иванов. “По Звездам”. СПб., издательство “Оры”, 1909. Оформление М. Добужинского. РАИ.
6. Н. П. Ульянов. Портрет Вяч. Иванова. 1920. ГТГ.
7. Л. О. Пастернак. Портрет Гершензона. 1917. ГТГ.
8. 9. Тетрадь с выписками латинских цитат рукой М. О. Гершензона с переводами Вяч. Ивановым. Л. 10об-11. РАИ. Публикуется впервые.
10. Последняя страница письма Вяч. Иванова к М. О. Гершензону от 20 декабря 1912 г. и автограф стихотворения “Совесь”. РАИ. Публикуется впервые.
11. Неизвестная, В. Ф. Эрн, И. В. Эрн, Вяч. Иванов, В. К. Шварсзон, Л. В. Иванова на Форуме, 1912. Фотография. РАИ. Публикуется впервые.
12. Л. И. Иванова и Ал. Н. Чеботаревская в Москве. Фотография. Музей Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

13. В. К. Шварсалон, Л. В. и Дим. В. Ивановы в Москве. Фотография. Музей Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Публикуется впервые.
14. В квартире Иванова на Zubовском бульваре, 25, слева направо: В. Ф. Эрн, Л. В. Иванова, В. К. Шварсалон, В. И. Иванов и М. М. Замятни́на. Фотография. Москва, около 1915 г. РАИ. Публикуется впервые.
15. Е. С. Крутликóва (?). Силуэт В. Ф. Эрна. РАИ. Публикуется впервые.
16. Н. П. Ульянов. Портрет П. П. Муратова. Рисунок. 1912. ГРМ.
17. В квартире Герцык в Кречетниковском переулке, 13, слева-направо: Л. Ю. Бердяева, Н. А. Бердяев, А. К. Герцык, Д. Жуковский, В. А. Жуковский, неизвестная. Фотография. Москва, около 1915 г.
18. М. Д. Фалилеев. Портрет Н. А. Бердяева. Автoлитoграфия. М., 1922. РАИ.
19. Л. И. Шестов. Фотография. Музей Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.
20. У гроба М. О. Гершензона слева направо: Ал. Н. Чеботаревская, О. А. Шор, Г. Г. Шпет, неизвестная, П. С. Коган, Н. К. Пиксанов (?), А. А. Сидоров (?), неизвестная. Москва. 20-21 февраля 1925, Москва, Гос. Академия Художественных Наук. Фотография.
21. Обложка итальянского издания книги Вяч. Иванова-М. О. Гершензона "Переписка из двух углов", 1932.
22. Обложка "Литературных понедельников" в Сан-Ремо, 1933. РАИ.
23. Афиша "Литературных понедельников" в Сан-Ремо, 1933. РАИ.
24. Вяч. Иванов в зале в Сан-Ремо после выступления. Фотография. РАИ. Публикуется впервые.
25. Зал на выступлении Вяч. Иванова в Сан-Ремо. 1933. Фотография. РАИ. Публикуется впервые.
26. Зал на выступлении Вяч. Иванова в Сан-Ремо. 1933. Фотография. РАИ. Публикуется впервые.
27. Фр. Пастонки и Вяч. Иванов в Сан-Ремо, 1933. Фотография. Публикуется впервые. РАИ.
28. Иллюстрация Марии Синьорелли для книги Фр. Пастонки "Симма", 1935. Маура. Архив В. Мануэль-Джизмонди, Бордигера.
29. Иллюстрация Марии Синьорелли для книги Фр. Пастонки "Симма", 1935. Аэли. Архив В. Мануэль-Джизмонди, Бордигера.
30. Иллюстрация Марии Синьорелли для книги Фр. Пастонки "Симма", 1935. Пьетро Брэа. Архив В. Мануэль-Джизмонди, Бордигера.

31. Иллюстрация Марии Синьорелли для книги Фр. Пастонки “Симма”, 1935. Симма. Архив В. Мануэль-Джизмонди, Бордигера.
32. Иллюстрация Марии Синьорелли для книги Фр. Пастонки “Симма”, 1935. Нова. Архив В. Мануэль-Джизмонди, Бордигера.
33. Ф. Де Пизис. Иллюстрация к рассказу “Смерть кошки” из кн. Дж. Кавикьоли. “Свадьба Фигаро”. Модена, 1932. РАИ.
34. Дж. Кавикьоли. “Свадьба Фигаро”. Модена 1932. Оформление Ф. Де Пизиса. РАИ.
35. О. А. Шор. Фотография 2 сентября 1932 г. РАИ. Публикуется впервые.
36. Первая страница заграничного паспорта Ю. П. Анненкова, с которым в июле 1924 г. он выехал в командировку в Италию. Архив КЛВН, Москва.
37. Ю. П. Анненков и В. Мотылева в Риме. Фотография. Июль 1924. Собр. Г. Лебединской.
38. Ю. П. Анненков. Портрет Л. Троцкого. 1923. Холст, масло. Воспроизводится по репродукции в кн. “XIV^a Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1924”. Catalogo. Illustrazioni. P. 61.
39. Ю. Анненков. Сцена в Преисподней. Эскиз к/ф “Легенда о Фаусте” (реж. К. Галлоне, 1948). Воспроизводится по цветному отпечатку. Архив КЛВН, Москва.
40. Эскиз костюма Мефистофеля для к/ф “Легенда о Фаусте” (реж. К. Галлоне, 1948). Воспроизводится по цветному отпечатку. Архив КЛВН, Москва.
41. Ю. Анненков. Эскиз костюма к к/ф “Черная магия” (“Калиостро”) (реж. О Уэллс, Г. Ратов, 1949). Собрание галереи “Элизиум”, Москва.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Авалос Фердинандо Франческо
(Fernando Francesco d' Avalos) 242
Август Гай Юлий Цезарь Октавиан
(Gaius Iulius Caesar Octavianus
Augustus) 11, 21, 182, 207
Августин Блаженный 176, 200
Аверинцев Сергей Сергеевич 34
Адамович Георгий Викторович 99
Адлер Бруно Фридрихович 88
Айхенвальд Юрий Александрович 195
Аларик (Alaricus) 159
Александр VI (Alessandro VI, Rodrigo
Llançol Borgia) 252
Алексеев Михаил Павлович 36
Алкей (Ἀλκαῖος) 52
Алкман (Ἀλκμάν) 52
Аллой Владимир Ефимович 28, 43
Альберти Леон Баттиста (Leon Battista
Alberti) 12
Альтман Моисей Семенович 57
Алянский Самуил Миронович 81, 82
Амадей Савойский, герцог Аоста
(Amedeo di Savoia, Duca d'Aosta) 286,
290
Амманати Бартоломео (Bartolomeo
Ammannati) 239, 244
Анакреонт (Ἀνακρέων) 52
Андреев Андрей 282
Андреева Инна Петровна 93
Анна Орлеанская (Anne d'Orléans) 286
Анненков Александр Павлович (Шура)
282
Анненков Юрий Павлович 77, 279-295
Анненкова Елена Борисовна (Леночка)
281, 292
Анненкова Ирина Александровна (Пу-
сенька) 282
Анненкова Надежда Павловна 282
Анненкова Татьяна 282
Ариосто Лудовико (Ludovico Ariosto) 30
Аристотель (Ἀριστοτέλης) 28, 157, 176,
182, 191
Атила (Attila) 159
Ахматова Анна Андреевна 294
Баевский Вадим Соломонович 7
Балашов Николай Иванович 30
Балтрушайтис Оловяшникова Мария
Ивановна 66, 141
Балтрушайтис Юргис Казимирович 31,
32, 39, 40, 66, 141
Бальмонт Константин Дмитриевич 70,
72, 141
Бальони Малатеста (Malatesta Baglioni)
237
Баран Хенрик (Henrik Baran) 63
Бархударов Степан Григорьевич 44, 79
Бахрушин Алексей Александрович 40
Бахтин Михаил Михайлович 203
Беато Анджелико (Beato Angelico) 272
Белох Юлиус (Karl Julius Beloch) 28
Белый Андрей 35, 37, 38, 39, 40-41, 47,
48, 77, 81, 88, 92-93
Бенн Готфрид (Gottfried Benn) 206
Беньямин Валтер (Walter Benjamin) 192
Берберова Нина Николаевна 93, 150
Берд Роберт (Robert Bird) 32, 43, 70, 82
Бердяев Николай Александрович 28,
31, 35, 36, 37, 59, 60, 78, 80, 81, 157,
171, 172, 175

- Бердяева Лидия Юдифовна 31
 Берман Яков Зиновьевич 99
 Бернини Джан Лоренцо (Gian Lorenzo Bernini) 21
 Бигацци Джан Паоло (Gian Paolo Bigazzi) 285, 293
 Блок Александр Александрович 38, 44, 63, 77, 82, 123, 173-174, 175, 241, 280, 294
 Блюменфельд Владимир Михайлович 30, 67
 Богомолов Николай Алексеевич 27, 46, 48, 49, 51
 Бодрийяр Жан (Jean Baudrillard) 195
 Бонгард-Левин Григорий Максимович 50, 76
 Бородаевская Маргарита Андреевна 29
 Бородаевский Валериан Валерианович 29
 Боттичелли Сандро (Sandro Botticelli) 226, 251, 252, 272
 Браманте Донато (Donato Bramante) 262
 Браун Федор Александрович 88
 Брекер Арно (Arno Breker) 211
 Бренна Винченцо (Vincenzo Brenna) 20
 Брюллов Карл Павлович 18
 Брюнетьер Фердинанд (Ferdinand Brunetière) 99
 Брюсов Валерий Яковлевич 39, 40
 Бубер Мартин (Martin Buber) 103, 158, 180
 Бубнов Николай Николаевич 102, 103
 Булгаков Сергей Николаевич 31, 32, 35, 66
 Буонарроти Буонаррото (Buonarroti) 236, 250, 264
 Буонарроти Лионардо (Leonardo Buonarroti) 238
 Буонарроти Лудовико ди Леонардо (Ludovico di Leonardo Buonarroti) 261
 Бурлешин Михаил Иванович 20
 Бялик Хаим Нахман 35
 Вазари Джорджо (Giorgio Vasari) 223, 224, 228, 230, 233, 238, 240, 242, 244, 245, 262, 267, 268, 269
 Вайнберг Иосиф Ирмович 88
 Вакхилид (Βακχυλίδης) 52
 Валори Баччио (Baccio Valori) 267
 Вари Метелло (Metello Vari) 268
 Варки Бенедетто (Benedetto Varchi) 258
 Вахтель Майкл (Michael Wachtel) 103
 Вельфлин Генрих (Heinrich Wölfflin) 197
 Венгеров Семен Афанасьевич 37, 66, 89
 Венедиктов Александр Иванович 223
 Вергилий (Vergilius) 9, 77, 182
 Вересаев (Смидович) Викентий Викентьевич 91, 94
 Веронезе Паоло (Paolo Veronese) 199, 282
 Веррес Гай Корнелий (Gaius Cornelius Verres) 57, 58
 Верховский Юрий Никандрович 30, 31, 32, 43, 59, 60, 66, 67, 78, 79, 90, 91, 92, 93, 102, 103
 Веспасиан Тит Флавий (Titus Flavius Vespasianus) 19
 Виктор-Эммануил Савойский (Vittorio Emanuele di Savoia) 286
 Виллон Франсуа (François Villon) 30
 Винкельман Иоганн Иохим (Johann Joachim Winckelmann) 196
 Виноградов Павел Гаврилович 28
 Витрувий (Vitruvius) 12
 Волошин Максимилиан Александрович 66
 Воробьев Максим Никифорович 19
 Воррингер Вильгельм (Wilhelm Worringer) 196
 Врангель Петр Николаевич 282
 Вучетич Евгений Викторович 211
 Вышеславцев Борис Петрович 36
 Габричевский Александр Георгиевич 223

- Галло Якопо (Jacopo Gallo) 252
 Галлоне Кармине (Carmine Gallone) 291
 Галушкин Александр Юрьевич 38
 Гантнер Йозеф (Joseph Gantner) 202
 Гаспаров Михаил Леонович 30, 49
 Гасперович Ванда (Wanda Gasperovicz) 297
 Гварди Франческо (Francesco Guardi) 284
 Гейзерих 159
 Гераклит Эфесский (Ἡράκλειτος ὁ Ἐφέσιος) 210
 Герцык Аделаида Казимировна 66
 Герцык Евгения Казимировна 49, 66
 Гершензон Абрам Осипович 28
 Гершензон Гольденвейзер Марья Борисовна 43, 46, 50, 51, 52, 53, 56, 58, 63, 68, 69, 70, 72, 73, 75, 78, 81, 84, 85, 86, 90, 91, 92, 96-104
 Гершензон Михаил Осипович 27-104, 120, 121, 124, 129, 132, 141, 171, 214
 Гершензон-Чегодаева Наталия Михайловна 45, 46, 50, 53, 63, 69, 82, 86, 88, 92, 95, 101, 103, 215
 Гете Иоганн Вольфганг (Johann Wolfgang Goethe) 122, 138, 181, 183, 193, 207, 217, 220, 238
 Гидини Мария Кандина (Maria Candida Ghidini) 80
 Гизетти Александр Алексеевич 82
 Гильдебранд Адольф фон (Adolf von Hildebrand) 197
 Гиппиус Зинаида Николаевна 27
 Гиппонакт (Ἰππώναξ) 52
 Гладыш К. Г. 294
 Глухова Елена Валерьевна 27-104
 Гнетнев Константин Васильевич 53
 Говард Вильям (William Novard) 215
 Гоголь Николай Васильевич 12, 142, 207
 Гоготишвили Людмила Арчиловна 66
 Годунов Борис Федорович 10
 Гольд Василий Яковлевич 81, 82
 Гольденвейзер Александр Борисович 32, 78, 102, 103
 Гольденвейзер Борис Соломонович 69, 97
 Горовиц Брайан (Brian Horowitz) 29, 36
 Городецкий Сергей Митрофанович 33
 Горький Максим 86, 88, 92, 94, 148, 281, 294
 Гофман Эрнст Теодор Амадей (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann) 52
 Гоцци Карло (Carlo Gozzi) 284
 Грабарь Игорь Эммануилович 57, 58
 Грановский Алексей Михайлович 282
 Гревс Иван Михайлович 50, 82
 Грегер Вольфганг (Wolfgang Eduard Groeger) 80, 81
 Григоров Борис Павлович 37
 Григорова Надежда Афанасьевна 37
 Григорович Алексей Михайлович 53
 Григорьев Аполлон Александрович 42
 Грот Яков Карлович 9
 Грякалова Наталья Юрьевна 72
 Гувер Герберт Кларк (Herbert Clark Hoover) 81
 Гунст Анатолий Отгевич 41
 Гусейнов Гасан Чингизович 30
 Гфеллер Урс (Urs Gfeller) 88
 Гюго Виктор (Victor Hugo) 230
 д'Амелия Антонелла (Antonella d'Amelia) 43
 Даниеле да Вольтерра (Daniele da Volterra) 269
 Данте Алигиери (Dante Alighieri) 87, 89, 93, 108, 114, 117, 125, 133, 138, 156, 160-161, 167, 171, 180, 181-184, 217, 248, 252, 258, 277
 Дегтеревский Иван (Иосиф) Моисеевич 42, 78, 81, 82, 84
 деи Кавальери Томмазо (Tommaso dei Cavalieri) 238
 Делакура Эжен (Eugène Delacroix) 211
 де Виллье де ла Грозлай Жан (Jean de Villiers de la Groselaye) 252
 Делла Палла Джованни Баттиста (Giovanni Battista Della Palla) 237, 265

- делла Роббиа Фра Амброджо (Fra' Ambrogio della Robbia) 251
 делла Роббиа Фра Маттия (Fra' Mattia della Robbia) 251
 дель Пиомбо Себастиано (Sebastiano del Piombo) 262
 Денике Юрий Петрович 42
 Дергачева Ирина Владимировна 294
 де Пиль Роже (Roger de Piles) 196
 Де Сика Витторио (Vittorio De Sica) 293
 де Феличе Лионелло (Lionello de Felice) 292
 Джентильуомо Джакомо (Giacomo Gentilomo) 292
 Джироламо да Фано (Girolamo da Fano) 269
 Джоберти Винченцо (Vincenzo Gioberti) 57
 Джованни да Пистойя (Giovanni da Pistoia) 261-262
 д'Олланда Франческо (Francisco d'Olanda) 235, 258, 259
 Домье Оноре (Honoré Daumier) 211
 Дони Анджело (Angelo Doni) 271
 Достоевский Федор Михайлович 77, 80, 119, 120, 142, 147, 172, 178, 180
 Дурьлин Сергей Николаевич 79
 д'Эсте Альфонсо I (Alfonso I d'Este) 266
 Дюрер Альбрехт (Albrecht Dürer) 208
- Евстигнеева Алла Львовна 74
 Екатерина II 286
 Ермишин Олег Тимофеевич 48
 Есенин Сергей Александрович 40, 138
- Жак Кристиан (Christian Jacq) 291
 Жемчужникова Мария Николаевна 37
 Жерико Жан Луи Андре Теодор (Jean-Louis-André-Théodore Géricault) 211
 Жуковская Татьяна Николаевна 66, 93
 Жуковский Дмитрий Евгеньевич 31, 32
- Завьялов Сергей Александрович 52
- Замятнина Мария Михайловна 27, 29, 36, 43, 50, 51, 56, 58, 61, 97, 98, 100
 Звонова Светлана Александровна 30, 60, 67
 Зелинский Фаддей Францевич (Tadeusz Zieliński) 56
 Зиммель Георг см. Georg Simmel
 Зиновьева-Аннибал Лидия
 Димитриевна 27, 49, 51, 52, 59, 60
 Златковский Михаил Леонтьевич 7
 Зубарев Леонид Дмитриевич 39
- Иванов Вячеслав Иванович 27-104, 117, 118, 119, 132, 133, 141, 165, 168, 180, 185, 187, 191, 192, 193, 195, 199, 200, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 213, 214, 215, 217, 219, 221, 222, 229, 236, 249, 255, 263, 274
 Иванов Димитрий Вячеславович (Дима) 30, 36, 44, 46, 68, 73, 75, 82-83, 86, 87, 88, 92, 102, 103, 187, 201
 Иванова Лариса Николаевна 78
 Иванова Лидия Вячеславовна 32, 36, 43, 44, 58, 59, 70, 73, 74, 75, 76, 79, 80, 81, 86, 87, 88, 90, 92, 94, 97, 98, 101, 102, 103, 118, 119, 132, 133, 145, 164, 165, 166, 168, 180
 Иванов-Разумник (Разумник Василий Иванович Иванов) 63
 Ивик (Ἰβικός) 52
 Игнатова Татьяна Ильинична 215
 Ильин Иван Александрович 32
 Иннокентий X (Innocenzo X) 23
 Иоанн II король Португалии (João II de Portugal) 235, 258
 Ионов (Бернштейн) Илья Ионович 90, 92
 Италинский Андрей Яковлевич 298
- Йейтс Уильям (William Yeats) 210
- Казарес Мария (Maria Casares) 291
 Казелла Альфредо (Alfredo Casella) 138, 284
 Калигула (Caligula) 11, 21

- Калло Жак (Jacques Callot) 284
 Каменева Ольга Давыдовна 101
 Каналетто (Джованни Антонио Каналь, Giovanni Antonio Canal) 284
 Кант Иммануил (Immanuel Kant) 65, 66
 Кантор Максим Карлович 211
 Каппони Никколо ди Пьеро (Niccolò di Piero Capponi) 237
 Каракалла Септимий Бассиан (Septimius Bassianus Caracalla) 20, 21
 Карбасников Николай Павлович 56, 57
 Кардиере (Cardiere) 237
 Карл VIII (Charles VIII) 252
 Карташев Антон Владимирович 27
 Катин-Ярцев Михаил Юрьевич 297, 298
 Кейдан Владимир Исидорович 31
 Кечекьян Степан Федорович 36
 Клавдий (Claudius) 21
 Климент VII (Clemente VII, Giulio de' Medici) 262, 265, 267
 Княжнин Владимир Николаевич 42, 72
 Коган Петр Семенович 81, 90, 280
 Коган Фейга Израилевна 42, 74, 84, 86, 92
 Колеров Модест Алексеевич 36
 Колонна Виттория (Vittoria Colonna) 234, 235, 242, 243, 248, 258
 Кондиви Асканио (Ascanio Condivi) 230, 233, 237, 240, 246, 248, 254, 257, 262
 Кондюрина Анна 263
 Коновалов Сергей Александрович 45
 Кончаловский Петр Петрович 281
 Копельман Зоя 35
 Коростелев Олег Анатольевич 48
 Корради Нелли (Nelly Corradi) 291
 Корсаков Николай Александрович 298
 Корш Федор Евгеньевич 55, 56
 Котляревский Сергей Андреевич 32
 Котрелев Николай Всеволодович 30, 50, 52, 55, 59, 79, 88, 89
 Крандиевская-Толстая Наталья Васильевна 35
 Крафт Герард 298
 Крупп Густав (Gustav Krupp) 65, 66
 Кузмин Михаил Алексеевич 49, 81
 Кульюс Светлана Константиновна 46
 Кумок Яков Невахович 53
 Кьеркегор Сьерен, Киркегард (Søren Kirkegaard) 200
 Кювилье Мария Павловна (Майя) 91, 93
 Лавров Александр Васильевич 27, 37, 60, 74, 158
 Лагода Антон Иванович 19
 Лагода-Шишкина Ольга Антоновна 19
 Лаппо-Данилевский Константин Юрьевич 10
 Лебединская Г. В. 282
 Лебрен Шарль (Charles Le Brun) 196
 Лев X (Leone X, Giovanni di Lorenzo de' Medici) 224, 233
 Ленин Владимир Ильич 40
 Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci) 181, 183, 226, 262
 Лесман Моисей Семенович 60, 79
 Лессюэ́р Э́таш (Eustache Lesueur) 196
 Ливия Друзилла (Livia Drusilla) 11, 21
 Литвин Елена Юрьевна 38, 40
 Ло Гатто Этторе (Ettore Lo Gatto) 118, 129, 147, 156, 168, 175, 293-295
 Ломоносов Михаил Васильевич 97, 98, 99
 Лонги Пьетро (Pietro Longhi) 284
 Луначарский Анатолий Васильевич 39, 40, 41, 70, 73, 74, 178, 280
 Лундберг Евгений Германович 81
 Лысенко Владимир Кононович 74, 75
 Любарская Л. 195
 Ляпустина Елена Валериевна 50
 Майков Аполлон Николаевич 7-25
 Майков Николай Аполлонович 8, 17
 Майкова Евгения Петровна 8, 17
 Маклаков Василий Алексеевич 28
 Маковельский Александр Осипович 75
 Максенций Марк Аврелий (Marcus Aurelius Maxentius) 21, 22

- Мальмстад Джон (John Malmstad) 37, 39, 93
 Мангано Сильвана (Silvana Mangano) 292
 Мануйлов Виктор Андроникович 70, 94
 Маньер Ирина Александровна 282
 Маркевич Игорь Борисович 284
 Марковская Е. 195
 Марчелло Мантуанец (Marcello da Mantova) 238
 Маяковский Владимир Владимирович 294
 Медичи Джулиано II (Giuliano de' Medici) 224, 225, 241
 Медичи Козимо (Cosimo I de' Medici) 238, 244
 Медичи Лоренцо II (Lorenzo de' Medici) 224, 237
 Медичи Пьеро (Piero de' Medici) 224, 237
 Мейер Эдуард (Eduard Meyer) 28
 Мейерхольд Всеволод Эмильевич 40, 215
 Менигелла из Вальдарно (Menighella di Valdarno) 244
 Мережковский Дмитрий Сергеевич 27, 158, 160, 163, 166, 172, 180, 181-184
 Меркурьева Вера Александровна 76
 Метнер Эмилий Карлович 64, 67
 Мещеряков Николай Леонидович 81
 Мийо Дариус (Darius Milhaud) 284
 Микеланджело Буонарроти 93, 129, 175-176, 180, 181, 183, 185-215, 281
 Миклашевский Константин
 Михайлович (Констан Мик, Constant Mic) 284
 Мимнерм (Μίμνερμος) 52
 Модильяни Альберто (Alberto Modigliani) 294
 Морозова Маргарита Кирилловна 32
 Мотылева Валентина Ивановна 281, 282
 Моцарт Вольфганг (Wolfgang Mozart) 203, 207, 238, 241
 Мочалова Ольга Алексеевна 73, 74, 84, 86
 Муратов Павел Павлович 39, 87, 89, 150, 195
 Мьюэр Вильям (William Muir) 103
 Мьюэр Петси (Petsy Muir) 103
 Мэпплторп Роберт (Robert Mapplethorpe) 211
 Наполеон Бонапарт (Napoléon Bonaparte) 196
 Некрасов Николай Алексеевич 44
 Нерон Клавдий Цезарь (Nero Claudius Caesar) 11, 21
 Нешумова Татьяна Феликсовна 79
 Нибби Антонио (Antonio Nibby) 12, 24
 Нибур Бартольд Георг (Barthold Georg Niebuhr) 28
 Нижинская Бронислава Фоминична 284
 Николай I 18
 Николай III (Nicola III, Giovanni Gaetano Orsini) 277
 Никколини Джован Баттиста (Giovanni Battista Niccolini) 9
 Нилендер Владимир Оттонович 52, 89
 Ницше Фридрих Вильгельм (Friedrich Wilhelm Nietzsche) 77, 119, 173, 183
 Новалис (Novalis) 64
 Новгородцев Павел Иванович 32
 Новиков Иван Алексеевич 91, 93
 Обатнин Геннадий Владимирович 36, 42, 46, 49, 52, 63, 76, 82, 89, 93
 Обер Рафаэль (Raphael Aubert) 88
 Обухова-Зелинская Ирина Владимировна 279-295
 Овидий Публий Назон (Publius Ovidius Naso) 56, 57
 Ольденбург Сергей Федорович 79
 Орлов Григорий Григорьевич 286
 Орлов Пимен Никитич 18
 Орлова Елизавета Николаевна 50, 69, 97, 98
 Оцеп Федор Александрович 282
 Павел I 20
 Павел III (Paolo III, Alessandro Farnese) 244, 245, 262
 Павлинова Маргарита 230

- Павлов К. 82
 Палладио Андреа (Andrea Palladio) 12, 57, 58
 Пастернак Борис Леонидович 40, 294
 Патер Уолтер (Walter Pater) 195
 Перельман Аарон Филиппович 87, 89
 Перикл (Περικλῆς) 207
 Перуцци Бальдассаре (Baldassare Peruzzi) 21
 Петрарка Франческо (Francesco Petrarca) 30, 52, 61, 64, 66, 67-68, 120, 177, 217, 252
 Петрушевский Дмитрий Моисеевич 50, 63
 Печерин Владимир Сергеевич 102, 103
 Пикколомини Франческо (Francesco Piccolomini) 245
 Пильский Петр Мойсеевич 82
 Пименов Николай Степанович 19
 Пименов Степан Степанович 19
 Пиралишвили Отар Давидович 201
 Пиранделло Луиджи (Pirandello Luigi) 110, 113, 114, 115, 116, 118, 121, 138, 143, 146, 148, 150, 161, 281
 Пирон Женеви́ев (Geneviève Piron) 99
 Платон (Πλάτων) 157, 176, 191, 217, 218, 258, 259
 Плотин (Πλωτῖνος) 270
 Плутарх (Πλούταρχος) 28
 Покровский Михаил Николаевич 70
 Полонский Вячеслав Павлович 281
 Поляков Д. 284
 Поляков Федор Борисович 81
 Помаранччо Николо (Nicolò Pomarancio) 21
 Пракситель (Πραξιτέλης) 207, 220, 238
 Проскурина Вера Юрьевна (Vera Proskurina) 28, 29, 31, 55
 Пушкин Александр Сергеевич 19, 29, 38, 42, 54, 56, 77, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 99, 101, 178, 203, 207, 241, 245, 266, 267, 274, 298
 Пьеро делла Франческа (Piero della Francesca) 187, 266
 Пьетро Урбано из Пистойи (Pietro Urbana da Pistoia) 268
 Пяст Владимир (Пестовский Владимир Алексеевич) 27
 Рафаэль Санцио (Raffaello Sanzio) 33, 183, 187, 196, 207, 208, 238, 262, 276
 Рачинский Григорий Алексеевич 32, 37
 Рейнольдс Джошуа (Joshua Reynolds) 212
 Ремизов Алексей Михайлович 27, 59, 63
 Ресневич-Синьорелли Ольга Ивановна 87, 89, 118, 120, 132, 134, 135, 136, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 151, 156, 157, 159, 168, 171, 174, 180
 Респиги Отторино (Ottorino Respighi) 87, 88
 Риккерт Генрих (Heinrich Rickert) 191
 Рильке Райнер Мария (Rainer Maria Rilke) 256
 Римский-Корсаков Николай Андреевич 87
 Робинсон Мадлен (Madeleine Robinson) 292
 Роден Огюст (Auguste Rodin) 197, 227, 230
 Розанов Василий Васильевич 29
 Розанов Матвей Никанорович 90, 91, 92, 93, 94
 Розмини Антонио (Antonio Rosmini) 57
 Ромул (Romulus) 12, 13, 14, 15, 16, 21, 22, 23, 24
 Ронсар Пьер де (Pierre de Ronsard) 30
 Росселини Роберто (Roberto Rossellini) 293
 Рубенс Петер-Пауль (Pieter Paul Rubens) 19, 196, 205
 Рукавишников Иван Сергеевич 39
 Сабашников Михаил Васильевич 30, 37, 52, 55-56, 57, 58, 59, 67, 79, 87, 89, 90
 Сабашников Сергей Васильевич 30, 52, 55, 67, 79, 90

- Сабашникова Маргарита Васильевна 37
 Савонарола Джироламо (Girolamo Savonarola) 209, 222, 237, 249-252, 264
 Сакулин Павел Никитич 40, 42, 78, 79
 Самойлова Леонида Иосифовна (Леля) 84, 86
 Сангалло Антонио Младший (Antonio da Sangallo il Giovane) 226, 262
 Сангалло Джулиано (Джулиано ди Франческо Джамберти, Giuliano da Sangallo) 226
 Сансовино Якопо (Jacopo Sansovino) 244
 Сафо (Ψάπφω) 52
 Светоний Гай (Gaius Suetonius) 9
 Седелникова Ольга Викторовна 7-25
 Селиханович Александр
 Брониславович 44
 Серафимович Александр (наст. фам. Александр Серафимович Попов) 40
 Сидоров Алексей Алексеевич 79
 Сикейрос Альфаро (Alfaro Siqueiros) 211
 Симонид Кеосский (Σίμωνίδης ο Κεῖος) 52
 Синьорелли Анджело 87, 89, 118, 135
 Синьорелли Лука (Luca Signorelli) 272
 Скрябин Александр Николаевич 32, 34, 61
 Снежкова Елена Вадимовна 93
 Соловьев Владимир Сергеевич 32, 57, 66, 117, 124, 175, 213
 Сологуб Федор Кузьмич 27, 43, 78
 Солон (Σόλων) 52
 Сольдати Марио (Mario Soldati) 285, 290-291, 293
 Сперанский Михаил Несторович 50
 Ставассер Петр Андреевич 19
 Сталин Иосиф Виссарионович 92
 Стасов Василий Петрович 20
 Степун Федор Августович 228
 Стравинский Игорь Федорович 284
 Страхов Николай Николаевич 8
 Строцци Джован Баттиста (Giovanni Battista Strozzi) 270
 Строцци Джованни ди Карло (Giovanni di Carlo Strozzi) 266
 Строцци Роберто (Roberto Strozzi) 223
 Струве Петр Бернгардович 32
 Сумбатова Стванчи Мария 298
 Супруненко Юрий Павлович 20
 Таддеи Таддео (Taddeo Taddei) 271
 Талалай Михаил (Michail Talalaj) 297-324
 Тацит Публий Корнелий (Publius Cornelius Tacitus) 9
 Темирязов Борис см. Ю. П. Анненков
 Терновец Борис Николаевич 280
 Теренций Марк (Marcus Terentius) 61, 62
 Терещенко Елизавета Ивановна 63
 Терещенко Михаил Иванович 63
 Терещенко Пелагея Ивановна 63
 Тиберий Юлий Цезарь Август (Tiberius Julius Caesar Augustus) 11, 21
 Тименчик Роман Давидович 35
 Тинторетто Якопо (Jacopo Tintoretto) 205
 Тиханов Галин 80
 Тихонов Александр Николаевич 281
 Тихонова Нина Александровна 281
 Тициан Вечеллио (Tiziano Vecellio) 205, 208
 Тоде Генрих (Henry Thode) 218, 219
 Толстая Елена Дмитриевна 38
 Толстой Алексей Николаевич 31, 38
 Томашевский Всеволод Брониславович 74, 75, 76
 Торлоний Джованни (Giovanni Torlonia) 13, 22, 25
 Торшилов Дмитрий Олегович 54
 Триболо Николо (Niccolò Tribolo) 244
 Троицкий Виктор Петрович 34
 Троцкий Лев Давидович 280
 Троцкий Сергей Витальевич 74
 Трубецкой Евгений Николаевич 32, 66
 Тургенев Иван Сергеевич 78
 Тьеполо Джованни Баттиста (Giovanni Battista Tiepolo) 284
 Тэн Ипполит (Hippolyte Adolphe Taine) 98, 99

Тютчев Федор Иванович 156, 266, 270, 271

Уманский Дмитрий Александрович (Dmitrij Umanskij) 80

Уэллс Орсон (Orson Welles) 292

Фаттуччи Джован Франческо (Giovanni Francesco Fattucci) 246

Федотова Светлана Владимировна 47-104

Фейнберг Л. Ю. см. Л. Ю. Самойлова

Феогаид (Θεογαῖος) 52

Фет Афанасий Афанасьевич 223

Фетисенко Ольга 215, 217-278

Фидий (Φειδίας) 220, 269

Филипп из Фессалоник (Φίλιππος) 269

Флобер Гюстав (Flaubert Gustave) 156

Флоровский Георгий Васильевич 82

Фоминых Татьяна Николаевна 30, 60, 67

Фосколо Уго (Ugo Foscolo) 19, 138

Франк Семен Людвигович 43, 50, 98, 99

Франциск I, король Франции 223, 266

Франколини Джанни (Gianni Franciolini) 293

Фюсли Иоганн Генрих (Johann Heinrich Füssli) 195

Халатов Артемий Багратионович 92

Хачатурян Любовь Валерьевна 48

Хейдеггер Мартин (Martin Heidegger) 193, 200, 212

Ходасевич Владислав Фелицианович

35, 38, 39, 43, 88, 91, 93, 95, 100, 150

Хрусталева Анна Владимировна 29

Царькова Татьяна Сергеевна 7

Цицилия Метелла (Caecilia Metella) 21

Циглер Розмари (Rosemarie Ziegler) 79

Цицерон Марк Туллий (Marcus Tullius Cicero) 57, 58

Цявловский Мстислав Александрович 91, 93, 94

Чаадаев Петр Яковлевич 29, 98

Чаплин Чарльз Спенсер (Charlie Chaplin) 284

Чеботаревская Александра Николаевна (Кассандра) 27-28, 43, 44-45, 47-48, 50, 69, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 81, 82, 83

Чеботаревская Анастасия Николаевна (Настя) 27, 43, 76, 78

Чезис Пьер Донато (Pier Donato Cesis) 238

Ченчи Бернардо (Bernardo Cenci) 268

Чечот Иван Дмитриевич 185-215

Чулков Георгий Иванович 27, 91, 93

Чурленис Микалоюс Константинас 60

Шатобриан Франсуа-Рене де (François-René de Chateaubriand) 14, 15, 24

Шварсалон Вера Константиновна 29, 31, 32, 36, 43, 49, 50, 56, 58, 96-99, 100

Шварсалон Константин

Константинович (Костя) 50, 51, 62, 63

Шварсалон Сергей Константинович (Сережа) 52-53, 62, 63

Шевченко Тарас Григорович 19

Шервинский Сергей Васильевич 40, 78, 79

Шершеневич Вадим Габриэлевич 79

Шестов Лев Исаакович 31, 33, 35, 37, 43, 45, 80, 81, 92, 93, 94, 98, 99, 101

Шишкин Андрей Борисович 33, 34, 41, 42, 46, 60, 70, 72, 74, 82, 86, 88, 93, 95, 119, 142, 144, 175

Шишкин Иван Иванович 19

Шлецер Борис Фёдорович (Boris de Schloezer) 32, 33, 41, 61, 82

Шмидт Отто Юльевич 90, 92

Шор Ольга Александровна 34, 46, 69, 88, 89, 91, 93, 94, 95, 102, 103, 117, 118, 120, 122, 126, 141, 144, 164, 165, 166, 171, 185-215, 217-278

Шпет Густав Густавович 32, 78, 80, 191

Шруба Манфред (Manfred Schrub) 49

Шумихин Сергей Викторович 49

Шумков Андрей Александрович 297

Щедрина Татьяна Геннадьевна 32, 80

Эдуард VIII, герцог Виндзорский
(Edward VIII, Duke of Windsor) 284

Эйк Ян ван (Jan van Eyck) 199

Эйхенгольц Марк Давидович 39

Экхарт фон Хоххайм Иоганн (Eckhart
von Hochheim, Meister Eckhart) 200

Эрн Владимир Францевич 27, 31, 32,
56, 57, 65, 66, 67, 69, 97, 98, 99

Эрн Векилова Евгения Давыдовна 97,
98, 99

Эсхил (Αἰσχύλος) 30, 52, 54, 55, 59, 68,
69, 87, 89, 97, 98, 172

Эфор (Ефорос) 28

Эфрос Абрам Маркович 39, 234, 270

Ювенал (Juvenalis) 8

Юденич Николай Николаевич 99

Юлий II (Giulio II, Giuliano Della
Rovere) 207, 220, 223, 233, 239, 240,
246, 262, 272

Юсти Карл (Carl Justi) 218

Юстиниан I (Ιουστινιανός) 207

Ягода Генрих Григорьевич 92

Якопо делла Кверча (Jacopo della
Quercia) 250

Ямпольский Исаак Григорьевич 8, 9,
10, 11, 16

Янжул Екатерина Николаевна 50

Янжул Иван Иванович 50

Ярхо Виктор Ноевич 30

Яффе Лев (Лейб) Борисович 35

Abba Marta 115-116

Afanas'ev Aleksandr Nikolaevič 156

Agostino см. Августин Блаженный

Aleramo Sibilla 118

Alteri Maria Luisa 115, 117

Ambrosini Luigi 109

Amfiteatrov Aleksandr Valentinovič 119

Amoretti Giangiacomo 111

Anan'in Evgenij Arkad'evič 158, 166, 180

Angelini Cesare 118

Angoletta Bruno 110

Anti Carlo 133, 138

Antona-Traversi Giannino 109

Aristotele см. Аристотель

Augusto см. Август

Bal'mont Konstantin Dmitrievič см. К. Д.

Бальмонт

Balsamo Luigi 146

Baltrušajtis Jurgis Kazimirovič см. Ю. К.

Балтрушайтис

Baltrušajtis Marija Ivanovna см. М. И.

Балтрушайтис

Balzac Honoré de 139

Baratto Gentili Lidia 143-145

Bavastro Iberto 144

Bellini Vincenzo 138

Beltramelli Antonio 110

Benelli Sem 113, 138

Benjamin René 139

Beonio Brocchieri Vittorio 119, 122, 138

Beraldo Michele 142, 145

Berberova Nina Nikolaevna см. Н. Н.

Берберова

Berdjaev Nikolaj Aleksandrovič см. Н.

А. Бердяев

Bergk Theodor 52

Bertone Giorgio 108

Bertoni Giulio 106, 121, 138

Bertucelli Lorenzo 146

Bianchi Emilio 139

Blok Aleksandr Aleksandrovič см. А. А.

Блок

Bočarov Sergej 142

Bodrero Emilio 139

Bompiani Valentino 110

Bontempelli Massimo 106, 114, 116, 122,
138

Borsellino Nino 148

Bracco Roberto 112

Bragaglia Anton Giulio 135

Brocchi Virgilio 110

Brooke Rupert 138

Brunati Giuseppe 121, 138

- Buber Martin см. М. Бубер
 Bullough Edward 107
 Calcaterra Carlo 111, 116
 Calvino Giovanni 184
 Calvino Italo 117
 Calzini Raffaele 138
 Canepa Anna Maria 298
 Capozzi Alberto 113
 Capuana Luigi 112
 Carducci Giosuè 107, 108, 111, 114, 125, 139
 Casari Umberto 145, 146, 147
 Casella Alfredo см. А. Казелла
 Cavallo Pietro 115
 Cavicchioli Giovanni 141-184
 Cazzola Piero 89, 151
 Cecchi Antonio 139
 Celli Giorgio 129
 Celli Letizia 150
 Cena Giovanni 106, 118
 Chiavolini Alessandro 113, 114, 126
 Chiesa Francesco 139
 Chodasevič Valentina Michajlovna 148
 Chodasevič Vladislav Felicianovič см. В. Ф. Ходасевич
 Ciano Galeazzo 113
 Cipolla Arnaldo 138
 Claudel Paul 107
 Colautti Arturo 112
 Colazza Giovanni 145
 Comisso Giovanni 150
 Contorbia Franco 116
 Costantini Celso 114, 139
 Cremante Renzo 146
 Croce Benedetto 110, 126

 Dainelli Giotto 139
 D'Ambrosio Matteo 112
 Damiani Enrico 120
 d'Amico Silvio 113
 d'Annunzio Gabriele 107, 108, 109, 111, 114
 d'Annunzio Gabriellino 150
 Dante Alighieri см. Данте
 D'Aroma Nino 113
 Davidson Pamela 89
 de Chirico Giorgio 147
 Decleva Enrico 110
 De Felice Renzo 115
 De Filippo Eduardo 113
 De Filippo Peppino 113
 Delacroix Carlo 139
 Delfini Antonio 146
 Della Seta Alessandro 138
 De Michelis Cesare G. 142
 Deotto Patrizia 89
 De Pisis Filippo 146, 150
 De Santis Luigi 112, 143
 de Traz Robert 122, 138
 de Turris Gianfranco 142, 145
 De Vecchi Cesare Maria 116
 Di Giacomo Salvatore 110
 Djačilev Sergej Pavlovič 108, 118
 Dostoevskij Fedor Michajlovič см. Ф. М. Достоевский
 Du Bos Charles 124-125, 132
 Duse Eleonora 118

 Eschilo см. Эсхил
 Esenin Sergej Aleksandrovič (Sergio Jessenin) см. С. А. Есенин

 Farinelli Arturo 121, 138
 Federzoni Luigi 127
 Ferrieri Enzo 172
 Filatova Elena 151
 Fiumi Lionello 147
 Flora Francesco 110
 Fogazzaro Antonio 107
 Forges Davanzati Roberto 115
 Formichi Carlo 139
 Formiggini Angelo Fortunato 146
 Forneris Paola 151
 Foscolo Ugo см. У. Фосколо
 Francesco d'Assisi 183
 Frassica Pietro 115

 Gallavresi Giuseppe 138
 Gallenga Stuart Romeo 114, 139

- Gančikov Leonid Jakovlevič (Leonida Gancikov) 144
 Gandhi 138
 Gandolfo Bianca Maria 106
 Garetto Elda 89, 118, 142, 180
 Garrett Alice 138
 Garzonio Stefano 141-184
 Gentile Giovanni 114, 139, 175
 Geršenzon Michail Osipovič см. М. О. Гершензон
 Gioacchino da Fiore 181, 183
 Giotto 183
 Giuliano Albino 139
 Giuliano Giuseppina 105-139, 143
 Goethe Johann Wolfgang см. И. В. Гете
 Gogol' Nikolaj Vasil'evič см. Н. В. Гоголь
 Gončarova Natalija Sergeevna 118
 Gor'kij Maksim см. Максим Горький
 Govoni Corrado 107
 Gozzano Guido 107, 111
 Graf Arturo 106, 107
 Gray Ezio Maria 139
 Grazioli Francesco 139
 Grigorovič Elena Iustinianovna 141-142, 144
 Guandalini Ugo (U. Guanda) 146, 147
 Guarnieri Silvio 152
 Guglielminetti Marziano 106, 107, 108, 109, 111, 116, 117

 Hassel Ulrich von 114, 139
 Heiseler Henry von 177
 Hiller Eduard 52

 Ivanov Dimitrij Vjačeslavovič см. Д. В. Иванов
 Ivanov Vjačeslav Ivanovič см. В. И. Иванов
 Ivanova Lidija Vjačeslavovna см. Л. В. Иванова

 Jackson Robert Louis 79
 Javlenskij Aleksej Georgievič (Alexej von Jawlensky) 151

 Jusupov Feliks Feliksovič 108

 Kandinskij Vasilij Vasil'evič 151
 Kirchhoff Adolph 89
 Krestovskaja Lidija Aleksandrovna 165
 Krusius Otto 52
 Küfferle Rinaldo 118, 119, 120, 125, 131, 142, 144-145, 161, 168, 172
 Kupčenko Vladimir Petrovič 142

 Larionov Michail Fedorovič 118
 Lavrov Aleksandr Vasil'evič см. А. В. Лавров
 Le Brun Roger 111
 Leone Magno 159
 Leyden Lucas von 29
 Locatelli Antonio 139
 Lo Gatto Ettore см. Э. Ло Гатто
 Loria Arturo 146
 Lunačarskij Anatolij Vasil'evič см. А. В. Луначарский
 Lutero 181, 183-184
 L'vov Jakov L'vovič 113

 Maeterlinck Maurice 161
 Magagnoli Stefano 146
 Malcovati Fausto 118, 172, 177
 Malipiero Francesco 151
 Mallarmé Stéphane 107
 Manacorda Guido 122, 138
 Manuel-Gismondi Paolo 108
 Manuel-Gismondi Vincenzo 112, 113, 127
 Maraini Antonio 122, 138
 Marcel Gabriel 133
 Marchese Vincenzo Fortunato 251
 Marciano Gennaro 114, 138
 Marinetti Filippo Tommaso 111-112, 114, 118, 139
 Mascagni Pietro 138, 143, 161
 Masoero Mariarosa 106
 Maurois André 139
 Maver Giovanni 175
 Mazzi Benito 116

- Merežkovskij Dmitrij Sergeevič см. Д. С.
 Мережковский
 Michelangelo Buonarroti см.
 Микеланджело
 Minassian Leone 152
 Mommsen Theodor 172
 Mondadori Arnaldo 110, 127
 Monticone Bruno 112, 113
 Morabito R. 145
 Morand Paul 139
 Morando Dante 119
 Moretti Marina 151
 Moscardelli Nicola 142
 Muratov Pavel Pavlovič см. П. П.
 Муратов
 Mussolini Benito 113, 114, 115, 116-117,
 126, 127, 142, 147-148, 150, 184

 Naldini Nico 114
 Nelson Lowry 79
 Neri Ferdinando 106
 Nietzsche Friedrich см. Ф. Ницше

 Ojetti Ugo 106, 107, 110, 114, 119, 121,
 127, 138
 Olivero Federico 107
 Ol'kienickaja Naldi Raisa 120
 Orazio (Horatius) 111, 117
 Ortolani Benito 116
 Ottokar Nikolaj Petrovič (Nicola Ottokar)
 162

 Pacini Savoj Leone 124
 Palmer Kiki 113
 Pancrazi Pietro 111
 Panteo Tullio 112
 Panzini Alfredo 147, 164
 Paolo I 298
 Papernyj Vladimir 158
 Papini Giovanni 118, 120, 174
 Papini Roberto 138
 Pappacena Enrico 142
 Pardini Mara 106
 Parnis Aleksandr 142
 Pascoli Giovanni 107, 108, 111, 114, 138

 Pastonchi Francesco 105-139, 143, 151-152
 Pavlova Zeitman Tat'jana 113, 151
 Pedullà Gianfranco 115
 Pellegrini Alessandro 105
 Petrarca см. Ф. Петрарка
 Petronio Giuseppe 145
 Piccolo Laura 119
 Pico della Mirandola 156, 157-159, 180
 Pirandello Luigi см. Л. Пиранделло
 Pizzetti Ildebrando 139
 Platone см. Платон
 Podreider Fanny 141
 Poe Edgar Allan 107
 Poggi Vincenzo 175
 Praxmarer Konrad 81
 Pupo Ivan 148
 Puškin Aleksandr Sergeevič см. А. С.
 Пушкин

 Rachetto Pietro 106
 Raffaello Sanzio см. Рафаэль
 Ragazzi Franco 151
 Rasputin Grigorij Efimovič 108
 Resnevič Signorelli Ol'ga Ivanovna (Olga
 Signorelli) см. О. Ресневич-Синьорелли
 Rimbaud Arthur 107
 Rizzi Daniela 118, 119, 142, 143, 144,
 145, 151, 180
 Romagnoli Ettore 122, 138
 Romanò Angelo 109
 Romanov Dmitrij Pavlovič 108
 Ruffolo Daniela 119, 144
 Ruocco Danilo 113
 Ruscigni Ito 113
 Russa F. 143

 Salvini Guido 115-116, 127
 Sansot-Orland Edward 111
 Sarfatti Margherita 138
 Satta Gino 158
 Scarpellini Emanuela 115
 Schneider Lambert 102
 Sebastiani Osvaldo 113, 116
 Serra Renato 109
 Severi Francesco 139

Shaw George Bernard 115
 Shishkin Andrej см. А. Б. Шишкин
 Signorelli Angelo см. А. Синьорелли
 Signorelli Maria 135-136
 Simmel Georg 215, 218, 228, 229
 Simoni Renato 127, 128, 129, 130, 139
 Sinopico Primo 110
 Šmelev Ivan Sergeevič 141, 165, 171
 Solmi Arrigo 113
 Solov'ev Vladimir Sergeevič см. В. С. Соловьев
 Šor Evsej Davidovič 157
 Šor Ol'ga Aleksandrovna (O. Dešart, O. Deschartes) см. О. А. Шор
 Spaini Alberto 147
 Spaini Marco 112, 117-118, 121, 122, 131, 133, 141, 142-144, 145, 163
 Spengler Oswald 119
 Steiner Rudolf 118, 119, 142, 144, 164
 Steiner von Sivers Marie 144
 Sulpasso Bianca 122, 141-184
 Svedomskaja Anna Aleksandrovna 108
 Svedomskij Aleksandr Aleksandrovič 108
 Swinburne Algernon Charles 107

Tallarico Giuseppe 114, 139
 Tamarchenko Anna 79
 Tamborra Angelo 151
 Tassinari Giuseppe 114, 139
 Tjutčev Fëdor Ivanovič см. Ф. И. Тютчев
 Tolstoj Lev Nikolaevič 142, 170
 Tommaso d' Aquino 175-176, 182
 Tucci Giuseppe 121, 138
 Tumiatì Gualtiero 150
 Turati Augusto 114, 138

Văcărescu Elena 122, 138
 Valéry Paul 108, 114, 122, 138, 151
 Venturi Franco 156
 Venturi Gigliola 156
 Verdino Stefano 108
 Vergani Orio 114, 148
 Verlaine Paul 107
 Veroli Patrizia 135
 Verschaffelt Peter Anton van 127

Villano Maria 110
 Virgilio см. Вергилий
 Vittorini Elio 152
 Vološin Maksimilian Aleksandrovič 141-142
 Voronov Sergej Abramovič 108
 Vrubel' Michail Aleksandrovič 151
 Zacchè Gilberto 146
 Zajcev Boris Konstantinovič 156
 Zanfrognini P. 146

Finito di stampare nel mese di maggio 2011
presso la Poligrafica Ruggiero Srl
Avellino