Научное приложение. Вып. LXXV

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

НА РУБЕЖЕ ДВУХ СТОЛЕТИЙ

Сборник в честь 60-летия
Александра Васильевича Лаврова

Составители
Всеволод Багно, Джон Малмстад, Мария Маликова

Москва: Новое литературное обозрение
Санкт-Петербург: Институт русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН
2009

УДК 821.161.1.09Лавров А.В.
ББК 83.3(2Рос=Рус)53
Н12

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. LXXV

Художник серии *Н. Пескова*

Н 12 **На рубеже двух столетий: Сборник в честь 60-летия Александра Васильевича Лаврова** М.: Новое литературное обозрение, 2009. — 848 с., ил.

Сборник статей посвящен 60-летию Александра Васильевича Лаврова, ведущего отечественного специалиста по русской литературе рубежа XIX—XX веков, публикатора, комментатора и исследователя произведений Андрея Белого, В. Я. Брюсова, М. А. Волошина, Д. С. Мережковского и З. Н. Гиппиус, М. А.Кузмина, Иванова-Разумника, а также многих других писателей, поэтов и литераторов Серебряного века. В юбилейном приношении участвуют виднейшие отечественные и зарубежные филологи — друзья и коллеги А. В. Лаврова по интересу к эпохе рубежа столетий и к архивным разысканиям, сотрудники Пушкинского дома, где А. В. Лавров работает более 35 лет. Завершает книгу библиография работ юбиляра, насчитывающая более 400 единиц.

УДК 821.161.1.09Лавров А.В.
ББК 83.3(2Рос=Рус)53

ISBN 978-5-86793-657-0

© Авторы. 2009

© Фото А. В. Лаврова — А. Балакин, 2007

© Художественное оформление. «Новое литературное обозрение», 2009

ВРАЧЕВАТЕЛЬ ЗАБЫТОГО

Факты — вещь упрямая. Они говорят нам, что Александр Васильевич Лавров по рекомендации В. А. Мануйлова прямо со студенческой скамьи в 1971 году был зачислен в Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН референтом великого русского ученого-гуманитария XX века, академика М. П. Алексеева. Они говорят нам, что в 1989 году по инициативе академика Д. С. Лихачева он стал членом редколлегии серии «Литературные памятники». Они говорят нам, что в 1997 году, по рекомендации того же Д. С. Лихачева, Лавров в возрасте 48 лет был избран членом-корреспондентом РАН. Наконец, они говорят, что в 2008 году он был избран академиком РАН по Отделению историко-филологических наук, как и ранее, будучи выдвинутым впервые. В Академии наук планы исчислялись листами. Спустя годы мне приятно вспомнить, что в те далекие семидесятые, прогнозируя результаты голосования 2008 года, я предложил, в случае с Александром Васильевичем, считать его листы лавровыми.

Идейные, нравственные, профессиональные противники Лаврова, к которым он всегда относился с непреклонной враждебностью, называли дело его жизни гальванизацией трупов. Как ни парадоксально, в известном смысле они были правы. По-видимому, не будет преувеличением сказать, что то благородное дело, которым он занимается, сродни профессии врачей, подчас дарующих нам вторую жизнь. Он возвращает к жизни произведения, судьбы, репутации, оболганные, забытые, утерянные.

Е. Г. Эткинд некогда выдвинул концепцию переводческой «ниши», занятий художественным переводом инонациональных авторов как некоего укрытия, которым с конца 1920-х годов воспользовались многие выдающиеся русские поэты. В 1960—1970-е годы такой «нишей» стали также занятия «архивных мальчиков», как их тогда называли, русским модернизмом. В результате в научный и читательский оборот были введены многочисленные неизданные тексты писателей Серебряного века.

Поскольку большевистский режим, цензура и метод социалистического реализма справедливо усматривали в этих занятиях крамолу, приходилось оттачивать инструментарий, пользоваться эзоповым языком, прибегать к безукоризненно сухому стилю и объективистской манере подачи материала. «Сухо пишешь», — ядовито сказал как-то Александру Васильевичу его матерый противник, имевший в виду, что подобная манера изложения не давала шансов доказать, что перед ними идейный враг.

Нелишне напомнить, что именно в эти годы, когда режим пытался дотянуться в том числе и до тех, кто нашел для себя разного рода «ниши» и занимался неподконтрольным системе делом, когда для острастки сажали таких наших товарищей, как К. Азадовский, Г. Суперфин, А. Рогинский, Лавров был безукоризненно честен, порядочен и верен своим друзьям.

У Александра Васильевича немало коллег, планомерно и плодотворно работающих в той области, которой он посвятил свою жизнь, однако все понимают, что речь идет о редкостном явлении нашей культуры. Разумеется, в основе всего был и остается дар Божий, который подчас может и не нуждаться во внутренних и внешних импульсах и опорах. И все же в случае с Лавровым уникальный круг учителей и друзей-единомышленников сыграл едва ли не решающую роль. Вкус к русской литературе рубежа XIX—XX веков, унаследованный от Д. Е. Максимова, пришел в соприкосновение с умением работать с архивными документами, усвоенным у К. Д. Муратовой, и интересом к скрупулезному и в то же время всеохватному источниковедческому поиску, перешедшим к нему от М. П. Алексеева. В то же время многолетняя дружба и творческое общение с С. Гречишкиным, К. Азадовским, Т. Черниговской, Р. Тименчиком, К. Кумпан, Дж. Малмстадом, Н. Котрелевым, А. Парнисом, Н. Богомоловым окончательно сформировали как тип ученого, так и его научные пристрастия.

А. В. Лавров неоднократно предельно ясно и просто объяснял свой интерес к наследию писателей эпохи модернизма. В период, когда он начинал свой путь ученого, это было непаханое поле, именно в этой области можно было приложить усилия с особым успехом.

Лавров принадлежит к редкой породе эрудитов. В старшем для нас поколении поразительным эрудитом был М. П. Алексеев, в среднем — В. Э. Вацуро и В. А. Туниманов, в нашем к этому же творческому, да и человеческому типу принадлежат Р. Д. Тименчик, С. И. Николаев и А. В. Лавров. Судьбе так было угодно распорядиться, что А. В. Лавров стал референтом М. П. Алексеева, и тем самым прирожденное дарование оказалось отшлифованным руками мастера. Кстати, у Алексеева Лавров научился также умению выстраивать известные ему факты по законам вполне детективной интриги.

Подобно врачу, который должен лечить больного, а не здорового, Александр Васильевич всегда тяготел скорее к публикации неизданного, чем к популяризации уже известного. При этом сказать, что объем введенных Лавровым в культурный и научный оборот текстов писателей рубежа XIX—XX веков огромен, значит сказать банальность или, точнее, не сказать ничего. Он подготовил к изданию до той поры никому не известные и недоступные тысячи страниц рукописей художественных произведений и эпистолярного наследия Андрея Белого, Валерия Брюсова, Александра Блока, Максимилиана Волошина, Зинаиды Гиппиус, Дмитрия Мережковского, Иванова-Разумника и многих других. Сотни публикаций и десятки подготовленных им книг ныне доступны всем, и на их основе готовятся новые академические собрания сочинений русских писателей конца XIX — начала XX века.

А. В. Лавров является постоянным участником серийных изданий РАН — «Литературное наследство», «Памятники культуры. Новые открытия», «Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома». Он член редакционных коллегий энциклопедического издания «Русские писатели 1800—1917. Биографический словарь», издательских серий «Литературные памятники», «Новая библиотека поэта», «Современная западная русистика», «Новое литературное обозрение» и ряда других.

Скептикам, утверждающим, что современная Россия ничем не отличается от Советского Союза образца семидесятых, можно ответить одним скромным, но выразительным примером. Если в 1982 году по доносу нескольких пушкинодомцев Лавров вместе с К. Д. Муратовой и В. А. Баскаковым был объявлен участником сионистского заговора, то сейчас, накануне юбилея, он избран действительным членом РАН.

Мне хотелось бы завершить этот скромный очерк, несколько перефразировав самого Лаврова, писавшего в одной из первых своих статей, опубликованной в далеком 1975 году: «На этом фоне образ Сковороды, которым Андрей Белый заключает свой роман, выделяется удивительной многозначностью, глубокой внутренней связью с творческими исканиями автора, с духовными устремлениями XX века» [1]. На фоне выдающихся исследований великих филологов второй половины XX столетия образы писателей русского модернизма, созданные А. В. Лавровым, выделяются удивительной многозначностью, глубокой внутренней связью с творческими исканиями авторов, с духовными устремлениями эпохи.

Для многочисленных друзей Александра Васильевича он всегда был Лаврушей. Трудно, особенно накануне юбилея, называть академика Лаврушей, легко называть Лаврушу академиком. Ибо — кто же, если не он.

Всеволод Багно

[1] Помню, с каким ободряющим ехидством академик М. П. Алексеев сказал при мне своему молодому референту, получив от него в подарок оттиск этой статьи, опубликованной в будапештском журнале «Studia Slavica»: «Вот уж никогда бы не подумал, что вы будете писать о Сковороде».

ТАК БЫЛО

В сентябре 1966 года я студентом приехал в Советский Союз на десять месяцев по обмену для работы над диссертацией о поэзии Андрея Белого. За время пребывания в Ленинграде и Москве мне посчастливилось познакомиться и сблизиться с последними представителями старой литературной интеллигенции — такими незабываемыми людьми, как мой научный руководитель Д. Е. Максимов, Л. Я. Гинзбург, Н. Я. Берковский, Б. Я. Бухштаб, Н. Я. Мандельштам, Т. Ю. Хмельницкая и Э. Л. Линецкая, — называю лишь тех, к кому я особенно привязался; а также с не менее замечательной компанией критиков и ученых младшего поколения, некоторые из которых, как Костя Азадовский и Яша Гордин, и сейчас мои близкие друзья. Долгие разговоры с ними, часто прерывавшиеся всегда вежливыми, без малейшего высокомерия советами «а прочитайте-ка вот это...», были для меня такой школой истории русской литературы, о какой можно только мечтать.

Снова я вернулся в Ленинград в 1969 году на месяц, опять для работы — на этот раз над изданием поэзии Михаила Кузмина, которое мы готовили вместе с Владимиром Марковым, и над биографией поэта, которую я в то время писал. В следующем году я надеялся приехать снова, однако этого не случилось. Мне отказали в визе и продолжали отказывать в течение последующих двенадцати лет. Пожалуй, удивляться было нечему. Я, как и мои ближайшие друзья, никогда не скрывал своего мнения о советском режиме. К тому времени, когда осенью 1981 года мне наконец разрешили приехать в Советский Союз для работы в московских библиотеках и архивах над биографией Белого, некоторые старые друзья, как Надежда Яковлевна, увы, уже умерли, другим удалось эмигрировать, кое-кто остался и очень удивился, вновь меня увидев.

И снова удача мне улыбнулась — не без помощи, конечно, Джона Элсворта, еще одного любителя и исследователя Белого. Он дал мне имена нескольких москвичей одного с нами поколения, разделявших наше увлечение культурой так называемого «Серебряного века» (выражение это мне, как и нашему «юбиляру», не по душе, но от него уже, похоже, не отделаться). Приехав в Москву, я встретился с ними, и объединявшая нас преданность делу изучения этого богатейшего периода вскоре вылилась в несколько крепких дружб, которые, к счастью, продолжаются и доныне.

Зная, что в Москве я занимаюсь исследованием творчества Белого, друзья — например, Н. В. Котрелев — посоветовали мне обязательно познакомиться с Сашей Лавровым, которого они сами узнали во время его частых наездов в московские архивы. Имя А. В. Лаврова мне уже было хорошо известно. Я с восторгом читал его публикации, часто совместные с С. С. Гречишкиным, постоянным его соавтором в те годы — такие, например, как письма Белого Федору Сологубу (1974), переписка Белого и В. Я. Брюсова в 8-м томе «Литературного наследства» (1976), а также их пионерское, ставшее теперь классическим исследование «Биографические источники романа Брюсова “Огненный Ангел”» (1978). А также статьи Лаврова «Андрей Белый и Григорий Сковорода» (1975), «Андрей Белый и Кристиан Моргенштерн», блестящее (иначе не скажешь) «Мифотворчество “аргонавтов”» (1978) и фундаментальный обзор «Рукописный архив Андрея Белого в Пушкинском Доме» (1980), — называю лишь некоторые из его ранних работ, образцов безупречной филологической школы. Исчерпывающее владение литературными и архивными источниками, энциклопедические познания — причем без тени педантизма, слишком обычного в научных статьях, неизменная щедрость по отношению к коллегам, как русским, так и западным, — вот принципы, лежащие в основе этих работ, выполненных в лучших традициях научного исследования. В их изысканном стиле не было ни малейшего привкуса тех примитивных марксистско-ленинских «подходов» и жаргона, которые уродовали работы советских авторов. (У него были хорошие учителя — Д. Е. Максимов, М. П. Алексеев и Л. Я. Гинзбург, которые, так же как и он, жили и мыслили своими, а не «их» мыслями и ценностями). Можно было только предполагать (позже я узнал точно), как трудно — а иногда и опасно — было протаскивать такие бескомпромиссно честные тексты («буржуазный объективизм»!) через те преграды, которые ставили тупоумные начальники. Вся эта серость, которая мертвых считала живыми, а живых мертвыми, все еще стояла на пути тех, кто стремился раскрыть потрясающее многообразие культуры, на протяжении нескольких поколений этими самыми начальниками уничтожавшейся или по крайней мере скрытой за провербиальными семью печатями. Их мертвящей власти над русской культурой скоро пришел конец, но кто из нас в то время мог на это надеяться?

С Лавровым я уже был знаком заочно через любезное посредничество Джона Элсворта. В середине 1970-х, готовя примечания к английскому переводу «Петербурга» Белого (совм. с Робертом Магваером), я искал ответы на ряд вопросов, связанных с реалиями города. Джон, рассказавший мне, что Лавров и Гречишкин как раз работают над комментарием к новому изданию романа (1981), предложил адресовать мои вопросы Лаврову, который, по его словам, знает Петербург лучше, чем кто-либо другой. Он согласился передать мое письмо, поскольку прибегать к услугам почты смысла не имело: отправлять письма по почте я перестал в 1970-х, когда понял, что все они попадают не тем, кому адресованы, а другим чита-

телям, из известного дома на Литейном... (Как Саша надписал мне один сборник своих статей: «Написанное в основном когда мы пребывали по разные стороны “железного занавеса”».) Прошло немного времени, и Джон передал мне письмо от Лаврова, в котором тот пункт за пунктом ответил на все мои вопросы.

Приехав в январе 1982 года в Ленинград в двухнедельную «командировку», я позвонил старым друзьям, а потом Лаврову. Я представился, и он тут же спросил: «Откуда вы звоните?» Я ответил, что, конечно, «из автомата», и рассмеялся при этом, как и он в ответ. Потом я пришел с икрой в гости к нему и Т. В. Павловой, его жене и неутомимой помощнице во всех начинаниях (она печатает все его многочисленные рукописи — наш академик до сих пор пишет все от руки, не владея «техникой»), в их чердачную квартирку на Кировском проспекте. Мы долго сидели, а уходя, я спросил, можно ли прийти на следующий день, и снова пришел с икрой, и снова спросил, можно ли снова прийти и уже от них уезжать в Москву. И опять пришел с икрой и с чемоданом, и мы сидели до позднего вечера, а потом они меня провожали прямо на вокзал на «Стрелу». Этот нехитрый рассказ, надеюсь, говорит о том, какими важными для меня оказались те «первые свидания», как тепло меня приняли и как быстро знакомство с Сашей и Таней переросло в близкую дружбу. В условиях «советской власти» наше сотрудничество было, разумеется, делом будущего.

Вплоть до весны 1987 года мне не удавалось вырваться в Советский Союз на длительный срок, но с «Лаврушами» связь поддерживалась через друзей, мы обменивались приветами, поздравлениями и своими новыми публикациями. К тому времени, когда в мае 1987 года я ехал из Москвы в Петербург, моего старого друга Д. Е. Максимова уже не было в живых, он успел увидеть лишь зарницы тех огромных перемен, которые уже стояли при дверях. Одним из последних планов его была совместная с Лавровым подготовка к печати переписки Белого и Иванова-Разумника 1930—1932 годов (опубликована в 1988 году). Той весной я впервые получил доступ к части этих писем (в 1981 году работник архива, тогда еще ЦГАЛИ, уверял меня, что их не существует) и заметил в одном из разговоров с Сашей, что, если обстоятельства когда-нибудь позволят, хорошо бы нам вместе подготовить весь корпус этого эпистолярного наследия. Он согласился, но тогда время для этого еще не пришло. Весной 1991 года, снова приехав в Москву на пять месяцев, я впервые получил неограниченный и свободный доступ к этим письмам. Когда в июне, незадолго до распада Советского Союза, я появился в Ленинграде, мы с Сашей решили, что пора осуществить нашу давнюю мечту: зимой—весной 1993 года они с Таней приехали в Кембридж по стипендии гарвардского Центра Дэвиса русских и евразийских исследований, и мы вместе приступили к расшифровке этого огромного корпуса переписки и его перепечатке (на компьютере — ох, как Саша противился этому «новшеству», которое Таня

освоила мгновенно, но и он, несмотря на первоначальное ворчанье, скоро увидел его преимущества перед их разбитой печатной машинкой). Потом, когда мы вместе работали над комментарием, я еще несколько раз ненадолго приезжал в Петербург. И наконец, в 1998 году эта переписка, одна из «вех» российской эпистолярной культуры, вышла в Петербурге в издательстве «Atheneum—Феникс».

С тех пор мы с Сашей не раз сотрудничали и продолжаем работать вместе над введением в научный оборот огромного автобиографического и эпистолярного наследия Андрея Белого. Работать с ним — один из самых плодотворных и доставляющих удовлетворение видов научной деятельности, каким мне довелось заниматься. Этот «Ной Серебряного века» спасает от потопа незнания и забвения множество книг и авторов, как знаменитых, так и практически неизвестных или забытых, он по-новому открывает те произведения, которые казались нам хорошо знакомыми, — задавая высочайший научный уровень, к которому всем нам следует тянуться.

В мае 1996 года в Петербурге я читал лекции группе знакомившихся с городом гарвардских выпускников. Накануне их отъезда — поскольку сам я должен был задержаться, чтобы продолжить работу над изданием Белого — Иванова-Разумника, — и Саша зашел со мной в гостиницу помочь вынести тяжелые чемоданы (с книгами!). Я представил его моей матери, которая второй раз приехала в Петербург и полюбила его почти так же сильно, как и я. После ухода Саши моя мать, всегда точно судившая о людях, сказала: «Какой милый человек и какие у него хорошие глаза! Тебе повезло, что у тебя такой друг». Мама была права...

Джон Малмстад

Константин Азадовский (Санкт-Петербург)

ТАЙНА СЕСТЕР ВЫСОЦКИХ

(к теме «Рильке и Борис Пастернак»)

В середине января 1913 года Райнер Мария Рильке — он жил тогда в городе Ронда на юге Испании — получил письмо из Египта от незнакомой девушки. Признаваясь в своей любви к поэту, незнакомка писала ему (по-немецки):

«Кто я такая, в данном случае не столь важно. Я пишу Вам как любой человек, который видит в Вас не только великого писателя, но и родственный дух. Достаточно, если скажу: мне девятнадцать лет, я — русская девушка, из Москвы. Я знаю Вас уже год.

Что Вы сделали для меня лично? Вы оправдали мое существование[1]. Ведь человек, у которого нет таланта, ничем не отличается от других людей. Как ему убедиться, что он не сумасброден. Опасно быть исключением, не будучи великим исключением.

Становится грустно. Еще недавно я была ребенком, и мне с трудом удавалось стать тем, кого зовут взрослым человеком. Ведь под взрослением принято понимать забвение всего того, о чем думал и что пережил в детстве. Вступление в мир мертвых формул. Кого заботит, продолжает ли человек жить, воистину ли он думает и чувствует. Человек же не должен заботиться о том, соответствуют ли его мысли мышлению других; он должен жить своей собственной жизнью. Это говорите Вы, но не словами, а произведениями. Слова требуют доказательств, таковыми были для меня Ваши произведения, которые я так люблю; нет, не могу сказать, что люблю, ведь себя самого не любят: любовь детей к матери нельзя называть любовью.

А теперь — о цели моего письма.

Это — надежда, что Вы приедете в Хелуан. Просить Вас об этом — чрезмерная дерзость со стороны незнакомки, я знаю. Но я была бы так счастлива — ведь с Вами не может случиться того, что происходит со многими писателями: создавая Ваши произведения, Вы не перестаете быть тем, кем являетесь в них.

[1] По-немецки: Sie haben mich bestätigt.

Думаю, я могу быть уверенной, что мое письмо не покажется Вам назойливым и не рассердит Вас»[2].

Под письмом стояла подпись — Елена Высоцкая.

Каждому, кто знаком с творчеством Бориса Пастернака, известна история его первой любви: она подробно описана в его автобиографической прозе «Охранная грамота» (1930). Предложение Иде Высоцкой, сделанное им в июне 1912 года в Марбурге, и ее отказ — значительное, отчасти «роковое» событие в жизни молодого Пастернака. «16 июня 1912 года — день становления Пастернака-поэта», — категорично формулирует современный автор[3]. О «кризисе», «рубеже» или «переломе», каким оказалось для Пастернака его объяснение с Высоцкой, упоминается почти во всех жизнеописаниях поэта, исследованиях, посвященных его пребыванию в Марбурге, комментариях к стихотворению «Марбург», воспоминаниях Жозефины Пастернак, сестры поэта, Ольги Фрейденберг, его кузины, и др.

«В это время в Марбург приехали сестры В—е, — вспоминал Пастернак в «Охранной грамоте». — Они были из богатого дома. Я в Москве еще в гимназические годы дружил со старшей и давал ей нерегулярные уроки неведомо чего. <...> Это была красивая, милая девушка, прекрасно воспитанная и с самого младенчества избалованная старухой француженкой, не чаявшей в ней души. <...> Сестры проводили лето в Бельгии. Стороной они узнали, что я — в Марбурге. В это время их вызвали на семейный сбор в Берлин. Проездом туда они пожелали меня проведать»[4].

Семья Высоцких была хорошо известна в Москве. Ее глава, Давид Васильевич (Вольфович) Высоцкий (1860 — ?), возглавлял ведущую в России чайную компанию, унаследованную им от отца Колонимуса-Зеева (Вольфа) Высоцкого (1824—1904), мецената и благотворителя, одного из первых в России палестинофилов[5].

[2] Все письма Елены Высоцкой к Рильке хранятся к Рукописном отделе Швейцарской национальной библиотеки (шифр: Ms A 351). Сохранились также конверты, помогающие уточнить даты писем. На одном из конвертов — надпись рукою Рильке: «Елена Высоцкая (Египет) и Ида Высоцкая».

В дальнейшем изложении письма цитируются без отсылок. Перевод с немецкого выполнен автором статьи.

[3] *Быков Д.* Борис Пастернак. М., 2005. С. 73.

[4] *Пастернак Б.* Воздушные пути: Проза разных лет / Вступ. ст. Д. С. Лихачева; Сост., подгот. текста и подбор иллюстраций Е. В. Пастернак и Е. Б. Пастернака; Коммент. С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова. М., 1989. С. 219, 220, 223.

[5] См. подробнее: Еврейская энциклопедия. М., 1991. Т. 5. С. 861—862 (репринтное изд.); Российская еврейская энциклопедия. М., 1994. Т. 1: Биографии А—К. С. 253; и др.

Торговый дом «В. Высоцкий и К°» имел местные отделения в других русских городах; ему принадлежал также ряд предприятий за пределами России (вплоть до чайных плантаций на Цейлоне). Семья Высоцких была не чужда свободолюбивых устремлений в духе русской интеллигенции того времени. В родстве с Высоцкими состояли братья А. Р. и М. Р. Гоц, М. О. Цетлин, а также члены семейств Гавронских и Фондаминских, известные своей принадлежностью к партии эсеров и участием (в той или иной степени) в революционном движении.

Давид Высоцкий отличался, кроме того, любовью к живописи; он меценатствовал, помогал молодым художникам и коллекционировал произведения искусства. В этом ему успешно содействовал Леонид Пастернак, отец Бориса. «Знакомство с художником Л<еонидом> Ос<иповичем> Пастернак<ом>, — вспоминает пианист Давид Шор, — направило внимание Высоцкого на живопись. Он стал покупать картины. И если он делал это, советуясь с художником, то приобретал недурные картины. <...> Он построил в своем особняке именно “галерею”, и она ко времени революции вся увешана была картинами русских художников. Все это носило характер любительства»[6].

Видимо, на этой почве и происходит сближение между обеими семьями (около 1905 года). Леонид Пастернак неоднократно писал Высоцких — самого Давида Васильевича и его детей[7]. Особенно дружны с Пастернаками (родителями и детьми) были старшие дочери Высоцкого: Ида (1892—1976) и Елена (1894—1920)[8]. Е. Б. Пастернак сообщает, что Ида и Лена «какое-то время брали у Пастернака уроки рисования. В доме <Высоцких> устраивались артистические вечера для молодежи. Боря там часто бывал, с детства дружил с Идой»[9]. Эта дружба уже в ту раннюю пору имела лирическую окраску. Борис Пастернак писал Иде длинные письма (сохранилось лишь несколько неотправленных[10]).

Должно быть, именно Борис Пастернак приобщил Иду и Лену Высоцких к тому кругу московской молодежи, в котором заметно преобладали германофильские настроения. Это было, в частности, связано с деятельностью издательства «Мусагет», возникшего в

[6] *Шор Д. С.* Воспоминания / Сост. Ю. Матвеева. М.; Иерусалим, 2001. С. 262.

[7] У Д. В. Высоцкого было семеро детей: четверо дочерей (Ида, Лена, Рашель, Ревекка) и трое сыновей (Федор, Илья, Александр).

[8] Хорошо известен потрет сестер Иды и Елены Высоцких, выполненный Л. О. Пастернаком приблизительно в 1905—1906 гг. и неоднократно воспроизводившийся. В настоящее время находится в Историческом музее (Москва).

[9] *Пастернак Е.* Борис Пастернак: Материалы для биографии. М., 1989. С. 76—77.

[10] См.: Там же. С. 121.

Москве на рубеже 1900—1910-х годов: на страницах периодических изданий «Мусагета» («Логос», «Труды и дни») появлялись серьезные религиозно-философские и культурологические статьи, посвященные немецкой культуре. Тогда же формируется и «Молодой Мусагет» — собрания этого кружка посещали, по свидетельству Андрея Белого, Борис Пастернак и Марина Цветаева[11]. Пастернак был, кроме того, участником литературно-артистического кружка «Сердарда», в который входили Ю. П. Анисимов, С. Н. Дурылин, В. О. Станевич и др.[12]

Сестры Высоцкие, насколько можно судить, проявляли живой интерес к новым веяниям в области литературы и искусства. Борис Пастернак и его друзья «опекали» любознательных девушек (так, Ида Высоцкая одно время посещала С. Н. Дурылина, знакомившего ее с русской поэзией[13]). Характеризуя Иду, Пастернак писал (видимо, в 1910 году) о свойственной ей «серьезной, длительной, выдержанной незаурядности», о ее «безупречной самобытности» и «глубине»[14]. Столь же образованной и талантливой девушкой была и Елена Высоцкая, по-видимому тянувшаяся к Пастернаку[15]. В письме к родителям из Марбурга Борис Пастернак восторженно отзывается об обеих сестрах: «Они так одарены — Лена так умна, она была на Когене и так поняла и так развила его лекцию, когда я ей объяснил кое-что из математики. Лена так умна, и так восхитительна в ней женщина, которой несколько недель. Так чиста, так глубокомысленна! А Ида, она так гениально глубока, глуха и непонятна для себя, и так афористично-непредвиденна; и так сумрачна и неразговорчива — и так... и так... печальна»[16].

[11] *Белый Андрей.* Между двух революций / Подгот. текста и коммент. А. В. Лаврова. М., 1990. С. 333.

[12] Об увлечении в этом кругу поэзией Рильке см. подробнее: *Азадовский К.* Вячеслав Иванов и Рильке: Два ракурса // Русская литература. 2006. № 3. С. 115—123.

[13] «...Он давал ей уроки и меня вовлек в это дело, — вспоминал С. Н. Дурылин, — и я занимался с нею по русской лирике...» (*Дурылин С.* Из автобиографических записей «В своем углу» // Воспоминания о Борисе Пастернаке / Сост., подгот. текста, коммент. Е. В. Пастернак, М. И. Фейнберг. М., 1993. С. 57).

[14] Там же (начало неотправленного письма к С. Н. Дурылину).

[15] Сохранилась записка Елены Высоцкой к Б. Пастернаку от 31 мая 1912 г. (из Версаля) — свидетельство их близких, приятельских отношений: «Дорогой мой Боря! Спасибо тебе за письмо, я так боялась его. Но сознаюсь, будь оно и менее хорошим, я бы все-таки приехала; мне ужасно хочется тебя увидеть <...>. Всего, всего хорошего, мой дорогой, спасибо за ожидание» (цит. по: *Пастернак Е.* Борис Пастернак: Материалы для биографии. С. 156).

[16] *Пастернак Б.* Письма к родителям и сестрам 1907—1960 / Вступ. ст., подгот. текста, публ. и коммент. Е. Б. и Е. В. Пастернаков. М., 2004. С. 76 77.

Впрочем, далеко не все молодые люди были очарованы Идой столь безоглядно, как Борис Пастернак, склонный поэтизировать ее образ. Весьма сдержанно, например, отзывался об Иде Александр Пастернак (брат поэта), встретившись с ней в Киссингене в середине июля 1912 года: «...Все в ней кажется совершенством, но уйди она — и все рассыпается <...>. Лицо Иды достаточно испорчено косметикой, этой ложью красоты» и т. п.[17] «Истомленная желтоволосая Ида, — вспоминал Константин Локс, университетский приятель Б. Пастернака, — болезненная и дегенеративная, жила в какой-то теплице»[18]. Следует признать, что и отзывы самого Пастернака об Иде отмечены известной двойственностью. «...Ида, величавая, просто до трагизма для меня, прекрасная, — оскорбляемая поклонением всех, одинокая, темная для себя, темная для меня, и прекрасная, прекрасная в каждом отдельном шаге, в каждом вмешательстве ветра, в каждом соседстве деревьев...», — писал о ней Пастернак своему другу Александру Штиху 17 июля 1912 года (из Марбурга)[19]. Ида Высоцкая в восприятии Пастернака, с одной стороны, «прекрасна» и «величава», с другой — «сумрачна», «неразговорчива», «темна» и т. п.

Должно быть, именно Борис Пастернак познакомил сестер Высоцких с поэзией Рильке, которой увлекался с юности. Этому увлечению в немалой степени способствовало то обстоятельство, что его отец был лично знаком с германским поэтом, встречался с ним, обменивался письмами, поздравлениями и подарками (знакомство состоялось весной 1899 года — во время первой поездки Рильке в Россию[20]). Очарованный стихами Рильке, которого он — уже в те годы — «предпочитал всем его современникам»[21], молодой Пастернак пропагандирует имя и творчество любимого поэта среди своих близких и знакомых. По словам Бориса Пастернака, в начале 1910-х годов он принес Юлиану Анисимову, поклоннику и переводчику Рильке, экземпляр книги «Мне на праздник» («Mir zur Feier», 1899), хранившийся в семейной библиотеке с дружеской

[17] *Пастернак Б.* Письма к родителям и сестрам 1907—1960. С. 89—90 (письмо к Б. Л. Пастернаку).

[18] *Локс К.* Повесть об одном десятилетии (1907—1917) / Публ. Е. В. Пастернак и К. М. Поливанова // Минувшее: Исторический альманах. М.; СПб., 1994. Вып. 15. С. 110.

[19] *Пастернак Б.* Собр. соч.: В 5 т. / Сост. и коммент. Е. В. Пастернак и К. М. Поливанова. М., 1992. Т. 5: Письма. С. 65.

[20] Материалы, отражающие историю отношений Рильке с семьей Пастернаков, наиболее полно представлены в книге: Рильке и Россия: Письма. Дневники. Воспоминания. Стихи / Изд. подгот. К. Азадовский. СПб., 1993.

[21] *Пастернак Б.* Воздушные пути: Проза разных лет. С. 200.

надписью автора Леониду Осиповичу[22]. Ольга Петровская сообщает, что в 1922 году Пастернак, узнав, что она не знакома с творчеством Рильке, стал «целыми охапками» забрасывать ее стихами этого поэта, «изумительно его читая, разъясняя и показывая лучшие стороны его творчества»[23]. Трудно представить себе, чтобы молодой Пастернак не поведал о своем кумире сестрам Высоцким, с которыми в те годы регулярно встречался и переписывался.

Поэзия Рильке оказала глубокое и продолжительное воздействие на Бориса Пастернака и во многом определила его духовный облик[24]. «Я обязан Вам основными чертами моего характера, всем складом духовной жизни, — писал Борис Пастернак (по-немецки) в своем единственном письме к Рильке, — Они созданы Вами»[25]. А в письме к родным от 15 июля 1929 года, подчеркивая «германистическую закваску» своих «симпатий и воспоминаний», Пастернак восстанавливает такой ряд: Марбург, Рильке, музыка, философия[26].

Очевидно, что и сестры Высоцкие вполне разделяли то преклонение перед Рильке, которое было характерно для молодого Пастернака и отчасти — его московских знакомых. Проникнутые поэзией Рильке, Елена и Ида — так видится в контексте сохранившихся материалов — мечтают о встрече с обожаемым поэтом, пытаются завязать с ним знакомство.

Расставшись с Борисом Пастернаком в июле 1912 года (после четырех дней в июне, совместно проведенных в Марбурге, и поездки в Берлин состоялась еще одна встреча — в Бад-Киссингене), сестры Высоцкие продолжают путешествовать по Западной Европе. Хрупкая и болезненная Елена постоянно недомогала, и врачи, обнаружив у нее почечную болезнь, рекомендуют ей теплый воздух Египта. В сопровождении компаньонки, немки Герды фон Роон, Елена в конце 1912 года отправляется в Каир. Ида же (она училась

[22] Там же. С. 200—201.

[23] Воспоминания о Борисе Пастернаке. С. 97.

[24] Теме «Рильке и Пастернак» посвящен ряд исследований. Их основной перечень см. в статье: *Азадовский К.* Борис Пастернак и Райнер Мария Рильке // Pasternak-Studien I. Beiträge zum Internationalen Pasternak-Kongress 1991 in Marburg / Hrsg. von Sergej Dorzweiler und Hans-Bernd Harder unter Mitarbeit von Suzanne Grotzer. München, 1993. S. 1—12 (Osteuropastudien der Hochschulen des Landes Hessen. Reihe II. Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas. Bd. 30).

[25] Письмо от 12 апреля 1926 г. (пер. Е. Б. Пастернака). Цит. по: Райнер Мария Рильке. Борис Пастернак. Марина Цветаева: Письма 1926 года / Подгот. текстов, сост., предисл., пер., коммент. К. М. Азадовского, Е. Б. Пастернака, Е. В. Пастернак. М., 1990. С. 62.

[26] *Пастернак Б.* Письма к родителям и сестрам 1907—1960. С. 449.

в Англии) предпочитает задержаться в Париже — ради лекций в университете и занятий в библиотеке.

Когда и каким образом узнала Елена Высоцкая временный (испанский) адрес Рильке, не установлено. Не вполне ясна и фраза ее первого письма: «Я знаю Вас уже год». В контексте вышеизложенного эта фраза может означать либо: «Уже год, как я знакома с Вашим творчеством», либо: «Уже год, как я знаю о Вашей жизни».

Первое письмо Елены Высоцкой к Рильке написано на бланке отеля «Аль Хаят» в Хелуане (курортный город недалеко от Каира). Этот отель был хорошо знаком Рильке: весной 1911 года, завершая свое египетское путешествие, он прожил здесь месяц[27]. Елена также провела в этом отеле несколько недель. Ее следующее письмо к Рильке, написанное (согласно почтовому штемпелю) 6 февраля 1913 года в Асуане, свидетельствует, что она была достаточно осведомлена о состоянии здоровья Рильке, его ближайших планах и т. п.:

«Как мне благодарить Вас за Ваш прекрасный, нежный ответ!

Ваше письмо осчастливило меня, но в то же время лишило меня уверенности.

Мое первое письмо походило на паломничество к тому месту, которому ты благодарен за множество бесценных даров. Писать его мне было легко. Я писала о том, что давно чувствую. Но до чего тяжело мне теперь! Я знаю и люблю Вас уже давно, Вы же меня совсем не знаете. Как мне соединить это в моем письме! Я не могу и не хочу быть формальной, но боюсь также показаться назойливой.

Но мне позволено приблизиться к Вам, и это самое главное. Вы не приедете в Хелуан, но я узнала, что после Испании Вы поедете в Париж. Не сообщите ли мне Ваш парижский адрес с тем, чтобы я могла Вас там навестить в начале мая вместе с моей сестрой?

Если бы я могла Вам сказать, как я счастлива: я живу надеждой на встречу с Вами. Это совсем как во сне — в предвидении, что осуществится утраченная надежда.

[27] Отель «Аль Хаят» (что в переводе с арабского означает «жизнь») принадлежал знакомым Рильке — барону Иоганну фон Кнопу (1846—1917) и его жене Мэй Кноп (родом из Ирландии), приятельницы Клары Рильке (жены поэта). Любопытно, что барон Кноп родился в Москве; его отец, промышленник и финансист Людвиг Кноп (1821—1894), был российский подданный (с 1852 г.), основавший в Москве крупное текстильное предприятие — торговый дом «Л. Кноп». См. о нем: Немцы России: Энциклопедия. М., 2004. Т. 2. С. 134—135 (статья Ю. Петрова).

Я нахожусь в Египте ради своего здоровья и пока еще видела недостаточно. Надеюсь со временем наверстать упущенное. Вы задали мне преждевременный вопрос. Я еще не воспринимаю поэзии этой страны. Мне следует побыть подольше в этом окружении и ощутить на себе воздействие природы, искусства и истории Египта. Когда я начинаю вслушиваться, мне мешает новая египетская жизнь, беспорядочные крики местных жителей. (Думаю, великим мертвецам это тоже мешает.)»

«Преждевременный вопрос», заданный Рильке, несомненно, касался египетских впечатлений Елены. Совершивший недавно длительное путешествие по Северной Африке (Алжир — Тунис — Египет), Рильке был поражен пестротой и разнообразием увиденного; покидая Египет, он мечтал о том, чтобы его «бесконечно рассеянное переживание обрело форму какой-нибудь внутренней констелляции»[28]. Узнав, что его русской корреспондентке еще предстоит знакомство с этой страной, он посылает ей книгу, которую только что с восхищением прочитал сам: «Боги, короли и звери Египта» (автор — княгиня М. Лихновская)[29]. В письме от 9 марта (из Луксора) Высоцкая благодарит Рильке за письмо и книгу:

«Вы очень, очень добры. Ваше письмо вернуло мне всю мою свободу. Я так благодарна Вам за эту милость. Вы принимаете меня без малейшего укора, наделяете меня правами, которые есть лишь у некоторых людей в нашей жизни: правом, которое дает любовь. Думаю, в этом — источник мужества, позволившего мне написать Вам.

Сперва пришла книга. Мне очень радостно, что Вы подумали обо мне. Я тоже всегда желала, чтобы человек, который мне не безразличен, прочитал то, что я люблю. Это доказательство Вашего участия мне особенно в радость, которая будет сопровождать меня при чтении книги и еще долго, долго потом. Книга дорога мне еще и тем, что очень близка. Если бы я могла выразить мои впечатления, я говорила бы, наверное, в такой же манере (с той лишь разницей, что мои впечатления не имели бы для других никакой ценности). Княгиня привносит в Египет свою культуру. Ее душа красива, ее впечатления прекрасны и значительны, поэтому ей удается достичь писательской цели: освободить души других людей. Я люблю эту книгу».

[28] *Rilke R. M.* Briefwechsel mit Anton Kippenberg 1906 bis 1926 / Hrsg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg. Frankfurt a.M.; Leipzig, 1995. Bd. 1. S. 240 (письмо от 10 февраля из Каира). Материалы, связанные с пребыванием Рильке в Египте, собраны в кн.: *Rilke R. M.* Reise nach Ägypten. Briefe, Gedichte, Notizen / Hrsg. von Horst Nalewski. Frankfurt a.M.; Leipzig, 2000.

[29] *Lichnowsky M.* Götter, Könige und Tiere in Ägypten. Berlin, 1912.

В заключение Елена вновь упоминает об Иде: «Вы сначала увидите мою сестру. Вы ведь не против? Я напишу Вам, как только смогу. Всего доброго».

Следующее (четвертое) письмо написано в Каире 3 апреля (датируется, как и предыдущие письма, по почтовому штемпелю). «Я чувствую себя так плохо, что почти не могу писать, — рассказывает Елена. — В Луксоре я собрала мои последние силы. Моя болезнь чисто нервного порядка, она мне часто преподносит сюрпризы: мне удалось совершить пять изнурительных экскурсий. А здесь я опять без сил. Египет преследует меня, мне придется расстаться с ним, так и не узнав его как следует, с проклятием вечной тоски, которая и сейчас уже одолевает меня в моей комнате».

Далее следуют откровенные признания: «Я хочу подавить в себе страх, что могу оскорбить Вас непомерным восхищением. С тех пор как Вы стали писать мне письма, все мои мысли и чувства устремлены только к Вам. Можно ли так любить человека, которого никогда не видел? Любовь, живущая в нас, всегда ищет внешний повод, так что часто, видя какого-нибудь человека, я говорю себе: “Он мне нравится, он похож на Рильке”. Это бывают самые разные люди, непохожие друг на друга. Они по большей части безмолвствуют. Неужели и Вам неприятно то, что я написала?

Так прекрасна в Ваших письмах дружба — Вы отдаетесь ей без предисловия.

Простите мне это предисловие, я наверняка научусь любить без слов».

Описав свое восприятие Египта, Высоцкая сообщает, что покидает эту страну до намеченного ранее срока и 14 апреля вечером прибывает в Париж.

В Париже Елена провела неделю. Она не сразу написала Рильке: боролась с собой. «Сперва я хотела уехать, не повидавшись с Вами; боялась, что уехать (после личного знакомства. — *К. А.*) окажется для меня слишком невыносимо. Но теперь я думаю лишь об одном: увидеть Вас. Я не могу успокоиться, пожалуйста, приходите». Получив эту записку, Рильке в тот же день, 17 апреля, навестил Елену и Иду в отеле «Цецилия» на авеню Мак-Магон.

Долгожданная встреча оказалась трудной и для Рильке, и для сестер Высоцких. Тяжело больная Елена не могла встать: она принимала гостя лежа в постели. Рильке держал себя вежливо, сдержанно и, как показалось сестрам, отстраненно-холодно. Об оттенках этой встречи рассказывает письмо Елены к Рильке, написанное на другой день:

«Все-таки писать куда легче, чем говорить. В первом случае владеешь собой, тогда как присутствие другого человека чересчур нас сковывает: это уже не разговор, а переживание. Вот почему я пишу это письмо: оно скажет Вам то, что я, наверное, не смогла бы сказать в Вашем присутствии.

Это письмо будет грустным, потому что я сама грустна, и не только я, моя сестра — тоже.

Излишне говорить, что наше знакомство ничего не изменило в моем отношении к Вам. Вы такой же, как Ваши книги, пусть даже они — Ваше прошлое. Ваше присутствие благотворно, ибо посторонний взор не улавливает ни противоречий, ни проявлений борьбы. (Хотя, как известно, без борьбы не бывает жизни.)

Для нас Вы — все тот же, и все-таки кое-что изменилось.

Моя сестра писала мне в том письме, где говорится о Вас: у нее было чувство, что для Вас уже многое в прошлом и голос Ваш доносится откуда-то издалека, совсем издалека. Вчера я чувствовала то же самое. И оттого, что Вы так нам важны, мне было больно. Теперь наступает пора проститься. Ибо теперь наше поведение может выглядеть желанием вторгнуться в духовную жизнь другого человека. Когда я впервые написала Вам, когда позднее моя сестра навестила Вас, — мы делали это, не раздумывая ни секунды. Наконец-то мы нашли Вас, да, но мы не нужны Вам. Одиночество — вот что Вам теперь нужно, какое же у нас право Вас беспокоить? До нашей встречи я могла держаться по отношению к Вам в какой-то степени обезличенно; теперь это для нас совсем невозможно. Мы должны исчезнуть так же, как мы пришли, — и то и другое должно было случиться. И все же во мне живет надежда. Ведь Вы сказали, что Вам может понадобиться моя любовь. Возможно, я все-таки ошиблась, возможно, эта безнадежная непроницаемость была лишь началом. Пожалуйста, ответьте — ясно и без всякого снисхождения. Все должно быть ясно, чтобы мы могли либо больше не сомневаться, либо уйти.

Если второе, тогда прошу: не забывайте, превращая что было в небывшее. Прошу только об этом, ведь Вы так для меня важны и дороги.

Могу ли я лично услышать от Вас ответ сегодня в три часа?

Привет Вам от нас обеих.

Елена Высоцкая.

Если бы Вы только знали, как трудно далось мне это письмо. Я только что смотрела Ваши письма. Как я им радовалась! И каждый раз пугалась — когда видела тоску[30]».

---

[30] По-немецки: Sehnsucht, т. е. томление, стремление, страстное желание и т. п. О том, что русское слово «тоска» не вполне соответствует немецкому «Sehnsucht», Рильке писал А. Н. Бенуа 28 июля 1901 г. (см.: Рильке и Россия: Письма. Дневники. Воспоминания. Стихи. С. 437—438).

Какой ответ дал Рильке на это письмо Высоцкой (и был ли ответ), неизвестно. Ясно одно: разрыв совершился.

Из документов, сохранившихся в швейцарском архиве Рильке, можно заключить, что Ида Высоцкая (уже после отъезда Елены) пыталась каким-то образом смягчить ситуацию. В свой записке к Рильке от 7 мая 1913 года, написанной (по-французски) накануне ее отъезда из Парижа в Берлин, она предупреждает поэта о том, что зайдет к нему «на минутку» по пути на вокзал[31]. Можно предположить, что во время этой встречи (если только она состоялась) Ида сообщила Рильке о тяжелом заболевании Елены и, возможно, передала ему письмо Герды фон Роон, также сохранившееся в швейцарской части архива Рильке. В этом написанном по-немецки письме от 13 марта 1913 года госпожа фон Роон сообщала Иде Высоцкой (из Каира) о здоровье ее сестры.

«Мой отчет Вас вряд ли обрадует, — писала Г. фон Роон, — напротив: состоянье здоровья Вашей сестры ухудшилось, у нее усилилась слабость. По поводу почек врачи сразу сказали, что это заболевание несерьезно и, по их мнению, излечено полностью. Так что дело не в этом; причины недомогания следует искать в ее совершенно расшатанной нервной системе. <...> Изо дня в день и от одной недели к другой мы надеялись, что ей станет лучше, вместо этого Ваша сестра чувствует себя сейчас так плохо, что не может абсолютно ничего делать; *целыми днями* лежит пластом и даже не может читать, более того: крайне редко просит, чтобы ей читали. В Луксоре она усилием воли взяла себя в руки, чтобы хоть немного полюбоваться красотами Египта и вернуться отсюда домой, повидав хоть что-нибудь. Здесь же наступила реакция; мы уже со среды в Каире, сегодня воскресенье, и за все это время она ни разу не подошла к двери, ни разу не вышла из комнаты: из постели в шезлонг, и оттуда — обратно в постель; она лежит на кровати *часами, совершенно неподвижно*, не произнося ни слова. Такова ее ежедневная программа в течение вот уже нескольких месяцев».

Заболевание Елены Высоцкой, сообщала далее госпожа фон Роон, называется истерией, и врач-невропатолог в Луксоре рекомендовал ей безотлагательно начать лечение: «В противном случае он не сможет отвечать за последствия».

«Ваша сестра, — говорилось в заключительных строках, — просит Вас поблагодарить Рильке за его последнее письмо и сказать ему, что она сейчас слишком слаба, чтобы написать ему собственноручно; но она поблагодарит его потом устно и скажет, что его письма были для нее счастьем»[32].

[31] Хранится в Рукописном отделе Швейцарской национальной библиотеки вместе с письмами Е. Д. Высоцкой (см. примеч. 2).

[32] Там же.

Что же произошло между Рильке и Еленой Высоцкой во время их единственной парижской встречи?

Думается, причин было несколько, и раздражительность (или мнительность) больной Елены — лишь одна из них. Страдавшая истерией, Елена, по-видимому, склонна была создавать себе кумиров *поверх* или *помимо* реальной личности. Как и Марине Цветаевой, вступившей в 1926 году в эпистолярно-любовные отношения с Рильке[33], ей нужен был не столько живой человек, сколько далекий романтический образ. Впрочем, в отличие от Цветаевой, поразившей Рильке силой своего самовыражения, Елена Высоцкая, при всей своей образованности и утонченности, не была достаточно одаренной, чтобы претворить жизнь в творчество. «Идеал», созданный ее болезненным воображением, рассыпался при первом же соприкосновении с действительностью.

Другой причиной могло оказаться душевное состояние самого Рильке, погруженного тогда в перипетии своих отношений с Мартой Энбер[34]. Сказалась, видимо, и своеобразная «философия любви», которую разделял Рильке, не желавший «быть любимым». Поэт долгое время размышлял о природе «безответной любви», о чувстве, не требующем «взаимности». Так, в романе «Записки Мальте Лауридса Бригге» (1910) Рильке возвеличивает «интранзитивную» любовь — не знающую «объекта», ни на кого не направленную. «Любящие» противостоят у Рильке «любимым», «возлюбленным». Не случайно его «героинями» оказывались, как правило, «великие любящие» (Гаспара Стампа — итальянская поэтесса XVI века, Марианна Алькофорадо — португальская монахиня XVII века, Жюли де Леспинас — французская писательница XVIII века, и др.), среди которых выделялась Беттина фон Арним, «безответно» любившая Гете. «Такая любовь, — писал Рильке о чувстве, которое Беттина питала к Гете, — не нуждается во взаимности, в ней самой заключается и призыв, и ответ на него; она сама себя удовлетворяет»[35]. Гете, по словам Рильке, была послана воплощенная любовь, «а он не смог вместить ее»[36]. Роман Рильке за-

[33] См. подробно в кн.: Райнер Мария Рильке. Борис Пастернак. Марина Цветаева: Письма 1926 года (2-е изд., доп. и испр., озаглавлено: Райнер Мария Рильке. Дыхание лирики: Переписка с Мариной Цветаевой и Борисом Пастернаком. Письма 1926 года. М., 2000).

[34] См.: Рильке и Россия: Письма. Дневники. Воспоминания. Стихи. С. 103.

[35] *Рильке Р. М.* Заметки Мальте Лауридса Бриге / Пер. Л. Горбуновой. М., 1913. <Т. 2.> С. 94.

[36] Там же. Подробнее см.: *Storck J. W.* Rilkes romantisches Frauenbild // Perspektiven der Romantik mit Bezug auf Herder, Schiller, Jean Paul, Friedrich Schlegel, Arnim, die Brüder Grimm, Gottfried Keller, Rilke und den Avantgardismus.

канчивается притчей о блудном сыне, «который не хотел быть любимым»[37].

В марте—апреле 1913 года, в разгар своего эпистолярного общения с Еленой Высоцкой, Рильке начал писать «Речь об ответной любви Господа» (работа осталось незавершенной; сохранилось — под этим названием — два наброска). Видимо, в «Речи» должны были получить развитие мысли поэта, выраженные в заключительных словах его романа о Мальте («Разве они знали, каков он. Любить его было теперь очень трудно, и сам он сознавал, что на это способен лишь Единый. Но тот пока еще не хотел»[38]).

Признания влюбленных, тем более экзальтированных женщин, мечтавших о «взаимности», далеко не всегда встречали отклик у Рильке, тяготевшего к «одиночеству» и «ангельской» («безответной») любви. Елена Высоцкая не могла знать всего этого. Она видела перед собой лишь живого человека, державшегося отчужденно и «по-европейски» вежливо и не желавшего быть «объектом» ее обожания.

Возможно, встретившись позднее с Идой Высоцкой и прочитав письмо Герды фон Роон, Рильке почувствовал себя неловко и счел нужным подчеркнуть свое доброжелательное отношение к больной девушке. Летом 1913 года он, находясь в Шварцвальде (Бад Риппольсдау[39]), послал ей в подарок книгу (какую — в точности неизвестно[40]). Елена поблагодарила его короткой запиской из санатория в Кёнигштайне (Таунус, земля Гессен), где тогда лечилась (почтовый штемпель — 29 июня 1913 года):

«При нашем прощании мне так запомнился Ваш страх быть любимым, что я дала себе слово: никогда не быть первой в общении с Вами. Буду только отвечать.

Beiträge des Marburger Kolloquiums zum 80. Geburtstag Erich Ruprechts / Hrsg. von Reinhard Görisch. Bonn, 1987. S. 87—110 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik— und Literaturwissenschaft. Bd. 377); *Азадовский К.* Цветаева, Рильке и Беттина фон Арним // Marina Tsvetaeva: One Hundred Years. Papers from the Tsvetaeva Centenary Symposium. Amherst College, Amherst, Mass., 1992 (Столетие Цветаевой. Материалы симпозиума / Ред.-сост.: Виктория Швейцер, Джейн Таубман, Питер Скотто, Татьяна Бабёнышева). Berkeley, 1994. P. 61—76.

[37] *Рильке Р. М.* Заметки Мальте Лауридса Бригге. <Т. 2.> С. 150.

[38] Там же. С. 161.

[39] В Риппольсдау Рильке встретился (возможно, познакомился) с М. О. Цетлиным, племянником Д. В. Высоцкого, и его женой М. С. Цетлиной, только что приехавшей из России.

[40] Возможно, «Жизнь Марии», выпущенную издательством «Инзель» (*Rilke R. M.* Das Marien-Leben. Leipzig, 1913). В письме к издателю А. Киппенбергу от 26 июня 1913 г. Рильке сообщает, что получил от него накануне 15 экземпляров этой книги (*Rilke R. M.* Briefwechsel mit Anton Kippenberg. Erster Bd. 1. S. 420).

Поэтому говорю Вам просто: спасибо за книгу. Всего Вам доброго, и помните (если мысль об этом не вызывает у Вас неприятного чувства), что мы для Вас остаемся прежними.

Елена Высоцкая.

Моя сестра также благодарит Вас».

Это было последнее письмо Елены Высоцкой к Рильке. Отношения обеих сестер с германским поэтом окончательно исчерпали себя.

Дальнейшие сведения о семье Высоцких, коими мы располагаем, весьма скудны. Известно, что Давид Высоцкий, продолжавший дело и благотворительную миссию своего отца, был в 1914—1917 годах председателем Хозяйственного правления для еврейских молитвенных учреждений в Москве. После 1917 года, когда все его предприятия были национализированы, он перенес деятельность своей фирмы в Польшу, затем — в Палестину[41].

Ида Высоцкая вышла замуж (в начале 1917 года) за киевского банкира Эммануила Леонтьевича Фельдзера (1886—1963), вместе с которым через год уехала в Японию; впоследствии оба перебрались в Париж[42]. Последние годы Ида провела в Брюсселе у дочери Натальи. В конце жизни она не раз вспоминала о своем знакомстве с Пастернаком[43].

Елена вышла замуж за чаеторговца Бориса Сергеевича Лурье (погиб в 1950 году в автомобильной катастрофе). В 1920 году, похоронив Елену, он женился на Рашели Высоцкой, выполняя (по семейному преданию) волю покойной жены. После смерти Рашели в 1946 году Б. С. Лурье сочетался браком с отдаленной родственницей Высоцких[44].

[41] См.: *Вермель С.* Евреи в Москве // Евреи в Москве: Сб. материалов / Сост. Ю. Снопов и А. Клемперт. М.; Иерусалим, 2003. С. 133.

[42] Об Иде Высоцкой упоминает в своих мемуарах Н. Н. Берберова, якобы встречавшаяся с ней в Париже в 1920-х гг. (см.: *Берберова Н.* Курсив мой: Автобиография. М., 1996. С. 241).

[43] См.: *Proyart J. de.* Une amitié d'enfance // Boris Pasternak. 1890—1960. Colloque de Cerisy-la-Salle (11—14 septembre 1975). Paris, 1979. P. 517—519; *Пастернак Евгений, Пастернак Елена.* Жизнь Бориса Пастернака: Документальное повествование. СПб., 2004, С. 53, 56.

[44] Сведения о семье Высоцких заимствованы из фундаментального исследования Римгайлы Салис (см.: *Salis R.* Leonid Pasternak. The Russian Years 1875—1921. A Critical Study and Catalogue / With an Introd. by Jon Whiteley. Text. Oxford, 1999. Vol. 1. P. 103).

Остальные Высоцкие также покинули Москву (видимо, летом—осенью 1917 года[45]) и уехали во Францию. Федор Высоцкий (? — 1933), один из братьев Иды и Елены, состоял членом правления товарищества «В. Высоцкий и К°»; похоронен в Париже на кладбище Монпарнас[46].

Судьба писем Рильке к Елене Высоцкой, написанных в первую половину 1913 года, остается до настоящего времени не выясненной. Сохранила ли их Елена Высоцкая, уничтожила или передала кому-нибудь на хранение, — неизвестно. Скорее всего, письма Рильке погибли при бегстве Высоцких за границу, национализации их московского дома или при иных обстоятельствах.

Никаких прочих свидетельств, освещающих этот кратковременный эпизод в жизни Рильке, не обнаружено. В его многочисленных письмах, опубликованных к настоящему времени, о сестрах Высоцких не упоминается ни разу.

Что касается Бориса Пастернака, он, думается, так никогда и не узнал о «романе» сестер Высоцких с Рильке. Несмотря на размолвку с Идой летом 1912 года, он продолжал поддерживать отношения с Высоцкими вплоть до их эмиграции из России. В июне 1935 года, находясь в Париже, где он принимал участие в Международном конгрессе в защиту культуры, Пастернак встречался с Идой Высоцкой[47]. Известие о том, что Елена состояла в переписке с Рильке и что обе сестры виделись с ним, наверняка взволновало бы Пастернака и отразилось бы — прямо или косвенно — в его письмах или иных записях. Этого, как видно, не произошло: ни в одном из писем Борис Пастернак не упоминает об этом событии, как не отмечает его никто из мемуаристов.

Создается впечатление, что Елена Высоцкая, потерпев неудачу при попытке «сдружиться» с Рильке, решила не разглашать факт своей переписки и встречи с ним. О том же, по-видимому,

[45] Пустующую квартиру Высоцких в Трубниковском переулке заняла в 1917 году семья М. О. Цетлина. Об этом упоминает А. Цетлин-Доминик, родившаяся в этой квартире 14/27 октября 1917 г. (см.: *Цетлин-Доменик А.* Из воспоминаний // Евреи в культуре Русского Зарубежья: Сб. статей, публикаций, мемуаров и эссе / Сост. Михаил Пархомовский. Иерусалим, 1992. Вып. 1: 1919—1939 гг. С. 291). См. также: *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь: Воспоминания: В 3 т. Изд. испр. и доп. / Вступ. ст. Б. М. Сарнова; Подгот. текста И. И. Эренбург и Б. Я. Фрезинского; Коммент. Б. Я. Фрезинского. М., 1990. Т. 1, кн. 1—3. С. 143—145.

[46] См.: Незабытые могилы. Российское зарубежье: Некрологи 1917—1997: В 6 т. / Сост. В. Н. Чуваков. М., 1999. Т. 1: А—В. С. 653.

[47] См. об этом: *Флейшман Л.* Борис Пастернак и литературное движение 1930-х годов. СПб., 2005. С. 353.

она просила сестру. Девушек явно разочаровал человек, которого они готовы были боготворить, и это свое разочарование они воспринимали как поражение, и притом — постыдное. К этому примешивалось и горькое чувство краха их тщеславно-возвышенных надежд и мечтаний. Несостоявшаяся дружба с Рильке, обернувшаяся для обеих душевной травмой, стала, в конечном итоге, общей тайной сестер Высоцких, которую они предпочли унести с собой.

Антонелла д'Амелия (Салерно)

К ИСТОРИИ «АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ» МАСКИ АЛЕКСАНДРА БЕНУА

На заре XX века Россия переживает мучительный и напряженный период, и буквально каждое художественное произведение пронизано трагическим пессимизмом, тайным предчувствием бурных событий. «Эпоха наивысшего расцвета живописи, поэзии, мысли. Эпоха творческих порывов, хаотических слияний, необычайных духовных открытий. Эпоха театральных исканий, когда все искусства воплощаются в балете. Эпоха, отвергнувшая утилитаристские теории Чернышевского. Эпоха, явившаяся преддверием катастрофических перемен и конца света»[1]. А сквозь щели эпохи проглядывает маска Петрушки-Нижинского.

Во многих текстах и картинах начала века ощущается приближение некоего мирового катаклизма, головокружительное чувство стремительного вращения над пропастью; неслучайно многим художникам так мила тема бешено кружащейся карусели — символа шатко стоящей на краю пропасти России. Такова мчащаяся «Карусель» Сапунова (1908; Русский музей) — вихрь ярко-желтых деревянных коней и цветных фонариков. Настоящее, по высказыванию А. Блока, ассоциировалось с «безвременьем», с переходной, ночной эпохой, чей вихрь проносит «пьяное веселье, хохот, красные юбки»: «...зажженные со всех концов, мы кружимся в воздухе, как несчастные маски, застигнутые врасплох мстительным шутом у Эдгара По»[2]. О пристрастии к маскам и домино свидетельствует также Андрей Белый в «Воспоминаниях о Блоке», когда описывает черную маску, которую он носил целую неделю от восхода до заката, не в силах расстаться с ней[3]. Петрушки, маски и куклы господствуют в те годы в картинах Сапунова, декоратора «Балаганчика», воссоздавшего в постановке Мейерхольда атмосферу эпохи и положившего начало периоду, когда на русской сцене царили очарование комедии дель арте[4], гофмановское чувство двойственности мира и веяния метафизической клоунады[5].

[1] *Ripellino A. M.* Saggi in forma di ballate. Torino, 1978. P. 35. О духовной атмосфере эпохи см.: *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы. М., 1995.

[2] *Блок А. А.* Безвременье // Блок А. А. Собр. соч.: В 6 т. Л., 1982. Т. 4. С. 26.

[3] *Белый Андрей.* Воспоминания о А. А. Блоке (1922—23). München, 1969. С. 417.

В мучительной атмосфере эпохи Петрушка становится лунным Пьеро Блока, ипостасью поэта[6], а в воплощении Мейерхольда — с головой, опущенной на накрахмаленное жабо, как на рисунке Н. П. Ульянова, — предвосхищает Петрушку Нижинского в балете Бенуа—Стравинского, свешивающего набок голову с вымазанными румянами щеками. Играя терзаемого блоковского героя, режиссер-актер произносит слова с жалобной интонацией, как будто стонет из-за пружины, давящей на его деревянное сердце[7]. А пируэт Арлекино, разрывающего бумажные декорации, ассоциируется в памяти эпохи с невообразимыми прыжками Нижинского и в то же время напоминает клоуна в «Акробатических одах» Банвиля, который подпрыгивает так высоко, что прорывает тканое небо и исчезает среди звезд[8].

После премьеры «Балаганчика» 30 декабря 1906 года прошел вечер Бумажных дам — молодых актрис театра Веры Комиссаржевской, одетых в длинные разноцветные бумажные платья, в то время как мужчины скрывали лица под масками[9]. В своих воспоминаниях В. П. Веригина восстанавливает атмосферу эстетизации жизни и любви к маскам, господствовавшую в кружке поэтов и художников, объединившихся в 1906—1908 годах вокруг театра В. Ф. Комиссаржевской: «Мейерхольд, также завороженный и окруженный масками, бывал созвучен блоковскому хороводу и, как

[4] После пьес «Балаганчик» и «Шарф Коломбины» «властью Блока и Мейерхольда имена Пьеро, Арлекина и Коломбины были надолго введены в обиходный петербургский лексикон» (*Рудницкий К.* Русское режиссерское искусство. 1908—1917. М., 1990. С. 42). Ср.: *Сарабьянов Д. В.* История русского искусства конца XIX — начала XX века. М., 1993. С. 70.

[5] См.: *Ripellino A. M.* Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento. Torino, 1965. P. 126. Ср. также: *Klim T. B.* La commedia dell'arte o il teatro della convenzione // Russia 1900—1930. L'arte della scena / A cura di F. Ciofi degli Atti e D. Ferretti. Milano, 1990. P. 230—231.

[6] Ср.: *Starobinski J.* Portrait de l'artiste en saltimbanque. Genève, 1970.

[7] Пьеро Блока и Петрушка Бенуа—Стравинского воскрешают в памяти героев балаганных спектаклей, несмотря на то что, как вспоминает Алексеев-Яковлев, там Пьеро был неуклюжим смехотвором, а Арлекин — смелым трюкистом (см.: *Алексеев-Яковлев А.* Воспоминания // Петербургские балаганы. СПб., 2000. С. 86. Ср. также: *Алексеев-Яковлев А. Я.* Воспоминания / Публ. А. Конечного // Europa Orientalis. XVI (1997). 2. P. 41—92).

[8] *Banville Th. de.* Le saut du tremplin // Banville Th. de. Odes funambolesques. Paris, 1859. P. 286—289.

[9] См.: *Гинзбург Л.* О лирике. М.; Л., 1964. С. 299—300.

все мы, жил двойной жизнью: одной — реальной, другой — в серебре блоковских метелей <...>. После "Балаганчика", на вечере Бумажных дам, маски сделали нашу встречу чудесной и мы не выходили из магического круга два зимних сезона»[10].

На рубеже XIX—XX веков в европейском искусстве резко возрастает интерес к комедии дель арте и арлекинаде, к ярмарочному пространству и балагану. Балаганные мотивы и образы, творчески переосмысленные, врываются в искусство Серебряного века, вызывая в памяти масленичные балаганные спектакли у ледяных гор[11]. Многие художники и поэты начала века увлекаются ярмарочными зрелищами и пестрым миром народных гуляний и праздников с таким же пристрастием, с каким позже футуристы — вывесками старых лавок и каменными бабами на скифских курганах. Размышляя о вечной сущности балагана, Мейерхольд пишет в 1912 году статью, в которой защищает очарование комедии дель арте и «магическую силу маски»: «...театр маски всегда был Балаганом, и идея авторского искусства, основанного на боготворении маски, жеста и движений, неразрывно связана с идеей Балагана»[12].

Это особенное внимание к традиции балаганов и к театру прослеживается в творчестве Александра Бенуа, занимающего в культуре начала XX века ведущее положение как живописец, историк искусства и театра, проницательный художественный критик, основатель и идейный руководитель объединения «Мир искусства», создатель поразительных театральных декораций и директор по художественной части «Русских сезонов» С. Дягилева[13]. Как отмечает Д. В. Сарабьянов[14], вся деятельность Бенуа пронизана страстью к театру; его исторические сцены подобны перенесенным на бумагу или на полотно театральным представлениям, наблюдаемым из партера или из-за кулис, а его театральные постановки раскрывают глубокое знание европейского изобразительного искусства. Бенуа обладал никогда не подводившей его способностью инстинктивно выбирать источник и модель для каждой своей театральной постановки и в течение своей долгой жизни никогда не забывал первых детских развлечений — кукол, масок и балаганов, которым он посвятил, кроме прочего, цикл рисунков «Азбука в картинах» (1904; Русский музей), где каждая иллюстрация-картина организована как сценическая площадка. В «Азбуке», в создании прочной ассоциации буквы и персонажа, Бенуа намекает на свое пристрастие к балаганам: на картине «А» нарисован Арап, на «Т» — подмостки театра, на «Ф» — фокусник, на «Ш» — шуты, и в предварительных набросках на «Г» — ледяные горы Масленицы[15].

В первое десятилетие XX века веселый мир народных праздников, творчески переосмысленный, занимает заметное место в творчестве многих художников, писателей, композиторов и режиссеров; образы балагана, выведенного на новый эстетический и смысловой уровень, вспоминаются Бенуа с ностальгией, как выражение чудесного далекого мира, где царили скоморохи, кукольники и фокусники, как площадное пространство веселья, где шли пантомимы, арлекинады и феерии. Как отмечает И. Э. Грабарь, Бенуа любил театр «беззаветно, беспредельно»: «он самый театральный человек, какого я в жизни встречал»[16]. Эта тема всегда занимала Бенуа, и особенно мне бы хотелось остановиться на его «Воспоминаниях», на описании парижской Всемирной выставки 1900 года и на балете «Петрушка».

Написанные во второй период жизни Бенуа[17], «Мои воспоминания» являются и автобиографическим литературным памятником, и важнейшим свидетельством о русской художественной жизни на рубеже XX века. Рассматриваемые в одном ряду с аналогичными произведениями мемуарного жанра, такими как «Воспоминания» М. В. Добужинского, «Автобиографические записки» А. П. Остроумовой-Лебедевой, «Моя жизнь. Автобиография» И. Э. Грабаря и «На Парнасе Серебряного века» С. К. Маковского, «Воспоминания» Бенуа обнаруживают свое художественное своеобразие в детальном жизнеописании художника на фоне мирискуснической поэтики и в неповторимой ностальгической тональности мемуариста, воссоздающего мозаичную картину культурной жизни начала века, показанную «изнутри». Путеводной нитью

[10] *Веригина В. П.* Воспоминания об Александре Блоке // Уч. зап. Тартус. гос. ун-та. Тарту, 1961. Вып. 104. С. 331.

[11] См.: *Конечный А. М.* Петербургские народные гулянья на Масленой и Пасхальной неделях // Петербург и губерния: Историко-этнографические исследования. Л., 1989; *Некрылова А. Ф.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII — начало XX века. Л. 1984.

[12] *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. 1891—1917. М., 1968. Т. 1. С. 221.

[13] См.: *Стернин Г. Ю.* «Мои воспоминания» Александра Бенуа и русская художественная культура конца XIX — начала XX века // Бенуа А. Мои воспоминания. М., 1980. Т. 2. С. 583—628. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, с указанием тома и страниц.

[14] См.: *Sarabjanov D. V.* Arte russa. Milano, 1990. P. 224—225; *Сарабьянов Д. В.* История русского искусства конца XIX — начала XX века. С. 72—74.

[15] См.: Азбука в картинах Александра Бенуа (Факсимильное воспроизведение) / Вступ. ст. Н. М. Васильева. М., 1990.

[16] *Грабарь И. Э.* Моя жизнь: Автобиография. М.; Л., 1937. С. 159.

[17] Систематическая работа над «Воспоминаниями» была начата в 1934—1935 гг. и продлилась до самых последних лет жизни художника; первые две части вышли в Нью-Йорке в 1955 г., остальные, в английском переводе и в сокращенном виде, в 1960 и 1964 гг.

повествования является «страстная любовь к театру» (1, 299), пристрастие к сказочному и к театральному зрелищу, которое определяет деятельность Бенуа как художника-декоратора и его литературное творчество: посещение балаганов, как признается автор, «неизгладимым образом» с первого балаганного представления укоренилось в памяти и «не утратило свежести и силы даже и по сей день. Это мое первое знакомство с театром как-то озарило меня, а в главное действующее лицо, в Арлекина, я просто влюбился» (1, 293)[18]. Переживания Бенуа тонко выражены в изобразительной, пластической форме; выбор тем воспоминаний в большой степени определяется театральными пристрастиями и творческим опытом художника. Если документальное, но при этом глубоко личное воспоминание А. П. Остроумовой-Лебедевой зафиксировано в «Автобиографических записках» в тонких наблюдениях, метких оценках и неожиданных сравнениях, напоминающих графическую, четко прочерченную линию ее гравюр и цветных ксилографий; если мемуары М. В. Добужинского сфокусированы на ностальгически-фрагментарном чтении прошлого и переданы в «змеиных» линиях и в «экспрессионистической» тематике его живописи и графики, то в «Воспоминаниях» Бенуа возникает очаровательное «представление» культурной жизни начала XX века, переплетение личных и общественных событий, разворачивание индивидуального времени во времени истории. Повествующее «Я» следует точной хронологии, мысленно снова и снова воспроизводит с абсолютной точностью прошлое[19]; воскрешенные в памяти события выстраиваются в ряд, заманчивые, как живые картины[20] или как «картинки из волшебного фонаря, которые можно бесконечно долго разглядывать» (1, 218); в них театральная обстановка служит рамой для живого художественного представления воспоминания. Каждое воспоминание — это своего рода мизансцена, и каждая глава представляет ряд портретов родственников и друзей, нарисованных внутри рамок театральной сцены: Петербург и окрестности, первые зрелища и балаганы, университет, заграница, художественные выставки и т.д.

[18] В 1922 г. в предисловии к книге А. В. Лейферта о балаганах Бенуа подчеркивает свое впечатление от первого посещения балагана: «...я вышел из балагана одурманенный, опьяненный, безумный...» (*Лейферт А. В.* Балаганы. Пг., 1922. С. 8).

[19] Соответствие приводимых Бенуа подробностей реальности может быть с легкостью подтверждено документальными свидетельствами, описывающими жизнь Петербурга на рубеже столетий; см., например: *Пискарев П. А., Урлуб Л. Л.* Милый Старый Петербург: Воспоминания о быте старого Петербурга начала XX века / Вступ. ст. и коммент. А. М. Конечного. СПб., 2007. С. 92—96; *Светлов С. Ф.* Петербургская жизнь в конце XIX столетия (в 1892 году) / Вступ. ст. и коммент. А. М. Конечного. СПб., 1998.

[20] Во второй половине XIX — начале XX в. живые картины пользовались большим успехом как на сценах больших театров, так и на подмостках балаганного пространства и в частных квартирах; Сергей Маковский вспоминает постановку живых картин в мастерской его отца, К. Е. Маковского (*Маковский С.* Портреты современников. Нью-Йорк, 1955. С. 83—85). Живые картины входили и в репертуар общедоступных увеселительных садов. Ср.: *Конечный А.* «Живые картины» в старом Петербурге // Pietroburgo capitale della cultura russa — Петербург столица русской культуры. Salerno, 2004. P. 265—274.

Благодаря тому, что в семье все любили театр, Бенуа с детства приобщился к оперному, театральному, мызыкальному и цирковому искусству, но в наибольшей степени на его воображение и на его «эстетический глаз» повлиял кукольный театр Петрушки, широко распространенный по всей России: «Уже издали слышится пронзительный визг, хохот и какие-то слова — все это, произносимое петрушечником через специальную машинку, которую он клал себе за щеку <...>. Быстро расставляются ситцевые пестрые ширмы, "музыкант" кладет свою шарманку на складные козлы, гнусавые, жалобные звуки, производимые ею, настраивают на особый лад и разжигают любопытство. И вот появляется над ширмами крошечный и очень уродливый человечек. У него огромный нос, а на голове остроконечная шапка с красным верхом. Он необычайно подвижный и юркий, ручки у него крохотные, но он ими очень выразительно жестикулирует, свои же тоненькие ножки он ловко перекинул через борт ширмы. Сразу же Петрушка задирает шарманщика глупыми и дерзкими вопросами, на которые тот отвечает с полным равнодушием и даже унынием» (1, 284). После пролога разворачивается само действие, состоящее из сцен с шутками, игрой слов и комических интермедий. Когда «шарманщик играет веселый галоп, представление окончено» (1, 285).

Описание Бенуа чрезвычайно подробно, художник очарован театральной игрой марионетки и ее скрипучим голосом, который, напротив, так пугает Белого-рассказчика в «Котике Летаеве», когда он вспоминает о «кровавых кумачах» балагана и о «курьих криках» паяца Петрушки: «...грудогорбая, злая, пестрая, полосатая финтифлюшка-петрушка: в редкостях, в едкостях, в шустростях, в юркостях, востреньким, мертвеньким, дохленьким носиком, колпачишкой и щеткою в руке-раскоряке»[21].

В памяти Бенуа рядом с демократическим обликом Петрушки выступает и аристократический его облик; действительно, представление Петрушки было одним из самых любимых зрелищ на детских праздниках в барских домах: «В элегантных барских квартирах спектакль Петрушки устраивался обыкновенно в дверях гостиной, почти всегда увешанных пышными драпировками, и это придавало

[21] *Белый Андрей*. Котик Летаев. München, 1964. С. 89.

представлению несравненно более парадный и театральный характер. Да и приглашался для этого спектакля не простой, грязный петрушечник с улицы, а "салонный", чуть ли не во фрак одетый. Ширмы у него были шелковые с бархатным бортиком и золотой бахромой, а сам шарманщик был гладко выбрит и чисто одет. Инструмент у него был новый с более мягким, менее визгливым звуком и без тех досадных заиканий, которые получались вследствие изношенности валика. Самые куклы были одеты в атлас и в блестящую мишуру. Особенно эффектны были арапы, не облезлые и разбитые, а свежепокрашенные, черные-пречерные. На голове у них торчал пучок страусовых перьев, палка же перевита серебряным позументом. До слез смеялась аудитория на этих спектаклях, веселым задором сияли лица прелестных девочек в розовых открытых платьицах с цветными бантами в распущенных волосах!» (1, 286).

Культу театра и театрального зрелища Бенуа посвящает бесчисленные страницы «Воспоминаний», в которых в замедленном темпе воссоздает атмосферу народного площадного искусства и детальную хронику любимых представлений. В повествовании эти картины оживают в линиях и красках его графических серий о старом Петербурге, в изящной тонкости его акварелей, изображающих Францию времен Людовика XIV, и в пленительной манере его постановок.

Эта же любовь к балагану вдохновила его и на очерки для «Мира искусства», посвященные парижской Всемирной выставке 1900 года, описанной как многолюдное «гуляние на балаганах».

Задуманные как инструменты распространения триумфальных успехов современной науки, как антологическое представление того, что изобретает и производит человек, с течением времени всемирные выставки превратились в фантасмагорическую индустрию развлечений, целью которой было скорее привлечь, чем проинформировать: в их календаре чередовались праздники, торжественные открытия, театральные постановки, вручение премий, концерты, то есть они стали сложной машиной пропаганды, предназначенной для публики, желающей в первую очередь насладиться спектаклем[22]. И Бенуа тоном зазывалы приглашает читателей

[22] См.: *Aimone L., Olmo C.* Storia delle esposizioni universali: 1851—1900. Il progresso in scena. Torino, 1990. P. 22; Le livre des Expositions universelles 1851—1989. Paris, 1983; *Benjamin W.* Parigi capitale del XX secolo. Torino, 1986. P. 228—265; *Ory P.* Les expositions universelles de Paris. Paris, 1992; *Prochasson C.* Paris 1900: Essai d'histoire culturelle. Paris, 1999; Всемирная Парижская выставка // Вокруг света. 1900. № 42; *Кудрин Н.* Париж капризничает и веселится: (Письмо из Франции) // Русское богатство. 1900. № 6 (июнь). С. 74—105; *Шпаков В. Н.* Россия на всемирных выставках 1851—2000. М., 2000; *Мезенин Н. А.* Парад всемирных выставок. М., 1990. С. 88—105.

«Мира искусства» посетить именно зрелищный спектакль под горами[23].

После серьезного вступления, касающегося паломничества к «товару-фетишу»[24], типичного для европейской традиции XIX века, а также завуалированной ссылки на пророческое видение Достоевского лондонской Всемирной выставки 1861 года («Вавилонское столпотворение») Бенуа переходит к описанию самой выставки и ее воспитательного содержания, оценивает ее как «интереснейшее и поучительное зрелище», перечисляет промышленные достижения наций и шедевры искусства. Всепроникающим взглядом художника-декоратора смотрит Бенуа на огромное пространство, выделенное для павильонов, в котором он узнает русскую праздничную площадь с балаганами: посетители выставки гуляют среди павильонов-балаганов, завороженные ярмарочным беспечным духом этого легкомысленного праздничного мира, очарованные «сказочным» освещением, которое придает волшебную окраску даже самым «безвкусным» постройкам и всему «мишурно-маскарадному наряду» Парижа. И его перо представляет русским читателям грандиозный мир в миниатюре, городок в городе, в котором «без склада и лада громоздятся бессмысленные купола, павильоны, фонарчики, вышки, пилястры, пирамиды, статуи, гирлянды и наружные фрески; все это склеено без всякой внутренней необходимости», без какого-либо общего стиля: «тут и second empire и troisième république, реминисценции Вандевельде и Гимара, тут и академическая риторика, тут и восточные, и ренессансные, и египетские, и ассирийские формы»[25].

Подробно описанный Бенуа миниатюрный городок выставки вызывает в памяти игру домов и живописную панораму различных архитектурных стилей, о которых фантазировал Гоголь в статье «Об архитектуре нынешнего времени» (1831): «Город должен состояться из разнообразных масс, если хотим, чтобы он доставлял удовольствие взорам. Пусть в нем совокупится более различных вкусов. Пусть в одной и той же улице возвышается и мрачное готическое, и обремененное роскошью украшений восточное, и колоссальное египетское, и проникнутое стройным размером греческое. Пусть в нем будут видны: и легко выпуклый млечный купол, и религиозный бесконечный шпиц, и восточная митра, и плоская крыша итальянская, и высокая фигурная фламандская, и четырехгранная пирамида, и круглая колонна, и угловатый обе-

[23] *Бенуа А.* Письма со всемирной выставки // Мир искусства. 1900. № 17—18. С. 105—110; 156—161; 200—207.

[24] *Benjamin W.* Parigi capitale del XX secolo. P. 259.

[25] *Бенуа А.* Письма со всемирной выставки. С. 105—106.

лиск»[26]. Все это похоже на предчувствие представленных на выставках павильонов, дворцов и башен, игрушечных моделей знаменитых европейских районов и домов. Говоря о выставочной архитектуре, с таким же удивлением пишет о городке Всемирной выставки французский писатель Поль Моран: «C'etait une ville nouvelle et ephemère, cachée à l'interieur de l'autre; c'ètait tout un quartier de Paris qui se dèguisait; c'était un bal, ou les edifices se costumaient <...> les marchandises étaient dissimulées sous des spectacles exotiques, féeriques, lumineux»[27].

Внутри этого «чудовищно-огромного базара» Бенуа-рассказчик отдается власти «эфемерного, курьезного и забавного» гулянья среди павильонов-балаганов, выставочные чудеса которых он перечисляет: он очарован Дворцом электричества с его «château d'eau» и «fontaines lumineuses», который горит «миллионами разноцветных огней», изящными линиями Большого и Малого дворцов, «двух храмов искусств», монументальным мостом Александра III, построенным в честь русского царя и восстановленных дипломатических отношений между Россией и Францией[28]. Он жалуется, что «постройки Art Nouveau» малочисленны и что этот стиль присутствует лишь «в декорационной части двух-трех балаганчиков: Maison du Rire или театра Лои Фюллер», в то время как на выставке «много есть чудаческого, изощренного и претендующего на новизну»[29].

Большинство описаний Бенуа посвящено главному павильону России, построенному у стен Трокадеро по проекту К. А. Коровина и по мотивам деревянной архитектуры Русского Севера XVII века (башни, шатровые крыши, узорчатые окна и крылечки), который напоминает миниатюрный Московский Кремль — «это игрушка, модель, это, если хотите, даже пародия на гордую, царственную, величественную Московскую крепость»[30]; больше всего его очаровывает вереница небольших деревянных построек, «Русская деревня», которая воплощает, по его мнению, «поэтическое воссоздание тех деревянных и причудливых городов, с высокими теремами, переходами, сенями, палатками и светлицами, которые были рассеяны по допетровской России»[31]. Поражает Бенуа и внутреннее убранство русского павильона — сказочный древнерусский терем, где показаны майоликовый камин М. А. Врубеля, «красивый в красках, но уже очень путаный и мучительно-неразборчивый»[32], и работы В. А. Серова, И. И. Левитана, А. Я. Головина, С. В. Малютина, Е. Д. Поленовой и других русских художников; на него производит особенно благоприятное впечатление декоративное оформление интерьеров, осуществленное по эскизам А. Я. Головина, бытовые изделия абрамцевской гончарной мастерской и «разукрашенные коробки из бересты, курьезные и столь по-детски милые игрушки, набойки <...>, гончарные изделия, вышивки, кружева»[33].

Чарующее повествование Бенуа с его восторженным описанием парижской Всемирной выставки пополняется деталями на страницах «Воспоминаний», где, говоря об «экзотике» выставки, Бенуа рассказывает о диковинках, выставленных в павильонах. Его внимание привлекает выступление первооткрывательницы современного танца — американской балерины Лои Фюллер, заворожившей парижскую публику своими «световыми» танцами, во время которых разноцветное освещение (созданное благодаря новым возможностям электричества) в гармонии с движениями тела порождало постоянные метаморфозы (цветок, бабочка, огненная спираль и т. д.): «В одном балаганчике юная еще Лои Фюллер отплясывала, развевая свои освещенные цветными прожекторами вуали, и от этой невиданной диковины сходил с ума буквально весь мир» (2, 318). Благодаря взаимодействию света и вихря вуалей знаменитая балерина создавала воображаемое пространство, которым любовались многие символисты, в первую очередь Малларме, не любивший искусства танца, но усматривавший в бестелесном образе балерины «иероглифический знак идеи»[34].

В другом балагане предлагается вниманию «спектакль фантош, созданный остроумным карикатуристом Альбертом Гийомом», очень похожий на пантомимы, имевшие шумный успех в русских балаганах XIX века. «Это была умозрительная комедийка, представлявшая монденное сборище "Un thé chez la marquise" <"Чаепитие

[26] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. Л., 1940—1952. Т. 8. С. 71. Как пророческий текст об архитектуре XX в., статья Гоголя процитирована В. Вейдле в «Умирании искусства».

[27] *Morand P.* 1900 // Morand P. Œuvres. Paris, 1981. P. 350.

[28] Чтобы подкрепить интерес к русскому искусству во Франции, в 1900 г. Бенуа пишет в журнале «La Révue encyclopedique» статью о русской живописи с несколькими репродукциями, в том числе и тех произведений, которые вошли в экспозицию русского отдела.

[29] *Бенуа А.* Письма со всемирной выставки. С. 107. Об успехе представителей нового искусства на Парижской выставке пишет из Мюнхена 15 июня 1900 г. Игорь Грабарь брату: «На парижской выставке в русском отделе искусства награды получили исключительно сотрудники "Мира искусства" — Серов, князь Трубецкой — почетные медали; Малявин, Коровин, Мамонтов — золотые, Малютин и Головин — серебряные. Маковский и tutti quanti получили бронзовые и по телеграфу отказались. Когда царь узнал об этом, он сделал большие глаза: что же это значит? Значит они там в Академии меня надували, когда уверяли, что эти в "Мире искусства" — декаденты! Понимаешь, это нечто сногсшибательнее!» (*Грабарь И.* Письма 1891—1917. М., 1974. С. 132).

[30] *Бенуа А.* Письма со всемирной выставки. С. 107.

[31] Там же. С. 108.

[32] Там же.

[33] Там же. С. 109.

[34] См.: *Sinisi S.* Storia della danza occidentale. Dai Greci a Pina Bausch. Roma, 2005. P. 110—111; *Lista G.* Loïe Fuller. Danseuse de la Belle Epoque. Paris, 1994.

у маркизы" — *фр.*>». Художник с изумительной меткостью воспроизвел в куклах все повадки и манеры снобов элегантнейшего салона; в другом балагане «вас приглашали совершить плавание (une croisière) "до самого Константинополя", причем иллюзия морского путешествия была так велика, что у иных зрителей начиналась морская болезнь»; третий балаган «был снаружи украшен яркой живописью тогда только еще начинавших свою карьеру Вюяра, Боннара и чуть ли не самого Тулуз-Лотрека» (2, 318).

Проекты всемирных выставок, в особенности парижской, которая представала перед глазами посетителей как эффектное выставочное пространство, поразительная красочная экспозиция последних достижений науки, географическая карта открытий и новинок (метро, лифты, скользящие дорожки), можно было бы назвать, пользуясь выражением философа Гастона Башляра, мечтой Гулливера (rêverie gulliverienne)[35]: «Мне, да и сотням тысяч посетителей выставки, — вспоминает Бенуа, — большое и совершенно своеобразное удовольствие доставляло trottoir roulant <скользящая дорожка — *фр.*>. Несколько раз я совершил эту фантастическую прогулку без всякой надобности и цели, только бы снова испытать то особое ощущение, которое получалось от этого быстрого и, однако, не требующего никаких усилий скольжения, от этого "полета" на высоте второго этажа домов, огибая значительный квартал Парижа под боком у Инвалидов» (II, 318).

Среди любопытных диковинок, представленных на выставке, но почему-то не описанных Бенуа, заслуживают внимания также Дворец иллюзий, где демонстрировался кинематограф братьев Люмьер; панорама «Вокруг света», изображающая картины всего мира со статистами в национальных костюмах разных стран[36]; колесо обозрения диаметром почти в 100 метров; гигантский телескоп длиной 60 метров, «позволяющий увидеть Луну с расстояния 1 метра»; соревнования на аэростатах и автомобильные гонки; мозаичная карта Франции из уральских камней и т. п. В русском павильоне фотографии и модель экспресса рассказывали о строительстве новой Транссибирской магистрали[37], панорама, выполненная с натуры известным путешественником доктором П. Я. Пясецким на бумажной ленте длиной 1000 метров, знакомила с видами Великого Сибирского пути от Челябинска до Владивостока[38].

Еще одной значительной данью Бенуа «героям» балагана стал балет «Петрушка», прославленный во всем мире благодаря «Русским сезонам» Дягилева. «Петрушка» — один из самых ярких примеров того слияния искусств, о котором мечтали «мирискусники», и одно из высших достижений Бенуа, соавтора молодого композитора Игоря Стравинского. Создавая визуальный образ балета, Бенуа воплотил важную для всего творчества Стравинского тему искусства под покровом любовного треугольника и воссоздал атмосферу народного площадного действа с присущим ему разгулом и эпатажем: яркие краски, необычные костюмы, вывески, аттракционы, звуки шарманок, труб, флейт, барабанов... Как вспоминает балетмейстер М. Фокин, «все краски, все линии у него непременно имели прямое отношение к задуманному сценическому моменту. Костюмы, декорации, освещение — все имело у него задачу выразить содержание пьесы»[39]. Особенно убедительны были декорации, лишенные педантичного историзма: в первой и последней картине балета художник заключает пеструю ярмарочную толпу, снующую у балаганов, качелей и площадного театрика, в своего рода рамку — портальную арку матово-синего цвета, расписанную как нарядный поднос. И арка, как бы «ввод» в театральное представление, сразу передает праздничное настроение балета[40] и подчеркивает взаимосвязь всех его компонентов.

«Петрушка» совмещает праздничную суету ярмарочного гуляния русской традиции («пьяный разгул» русской Масленицы: мужик с медведем, купец с цыганками, балаганный Дед, уличные торговцы и ярмарочные зазывалы) с переосмысленным в символическом ключе образом Петрушки и любовного треугольника европейской традиции: «Петрушка был олицетворением всего, что есть в человеке одухотворенного и страдающего, иначе говоря — начала поэтического», «его дама, Коломбина-балерина, оказалась персонификацией Вечно-женственного», а «"роскошный арап" стал олицетворением начала бессмысленно-пленительного, мощно-мужественного и незаслуженно-торжествующего» (2, 522).

В первых постановках русских балетов Дягилев и Бенуа прекрасно знали, что Европа ожидает от русских определенной доли «варварства», и удовлетворили это желание постановкой «Петрушки» (впоследствии и «Весны священной»), представив на суд парижской публики «языческую» музыку Стравинского[41], запечатлевшую обобщенный образ масленичного гуляния как звучания

[35] *Bachelard G.* Poétique de l'espace. Paris, 1964. P. 155.

[36] См.: *Benjamin W.* Parigi capitale del XIX secolo. P. 686.

[37] См.: *Закревская Г.* Экспонаты всемирной парижской выставки 1900 года в фондах ЦМЖТ МПС // Железнодорожное дело. 1998. № 6. С. 13—15.

[38] *Benjamin W.* Parigi capitale del XIX secolo. P. 686; см. также: П. Я. Пясецкий и его живописные отчеты о своих путешествиях // Нива. 1895. № 3. С. 66—68; *Бочанова Г. А.* Из истории панорамы Великого Сибирского пути // Гуманитарные науки в Сибири. Сер. Отечественная история. 2005. № 2. С. 84—87.

[39] *Фокин М.* Против течения. Л.; М., 1962. С. 188.

[40] См.: *Пожарская М. Н.* Русские сезоны в Париже. 1908—1929. М., 1988. С. 20.

[41] Ср.: *Bowlt J. E.* Russian Stage Design. Scenic Innovation, 1900—1930. From the Collection of Mr. and Mrs. Nikita D. Lobanov-Rostovsky. The Mississipi Museum of Art, 1982. P. 22—23.

разных, порой разнородных, музыкальных элементов. Музыка Стравинского мастерски выражает переживания героя в четырех картинах балета: I — Allegro, II — медленная, III — скерцо и, наконец, IV — финал. Особенно в финале — жалобном прощании Петрушки-поэта с жизнью — «слышится отрывистый "всхлип", получается этот странный звук от бросаемого на пол бубна. Это "немузыкальное" звяканье как бы разрушает все наваждение, возвращает зрителя к "сознанию реальности"» (2, 525).

«Жалобное прощание» Петрушки с жизнью и трагический образ Петрушки-поэта, заключенного в уродливую оболочку крикливого паяца, воскрешает позднее Белый в своей богохульной и гротескной «Шутке», где поэт-паяц в дурацком колпаке представляется новым Христом, поднятым на смех друзьями-аргонавтами и символистами[42]:

Как-то
Избили
И
Выгнали
Меня
Из
Цирка.

В
Лохмотьях
И
В
Крови,

Вопиющего —
— О Боге!
— О Боге!
— О Боге!

И
О —
— Вселенской любви.[43]

[42] Ср.: *Graziadei C.* Il gladiatore morente. Saggi di poesia russa. Siena, 2000. P. 38—43.

[43] *Белый Андрей*. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 366 (Б-ка поэта. Большая серия).

Всеволод Багно (Санкт-Петербург)

ЭКСПЕРИМЕНТЫ МЕРЕЖКОВСКОГО НАД ВЕЧНЫМ СПУТНИКОМ

(Жизнь есть сон, или Поклонение кресту)

Одно из самых крупных ранних стихотворных произведений Д. С. Мережковского — «драматическая сказка» «Возвращение к природе», впервые опубликованная в 1890 году в «Северном вестнике» под заглавием «Сильвио», была написана в 1887 году. Впоследствии в переработанном виде она была включена в сборник «Символы» (1892).

А. Волынский, автор рецензии на эту книгу Мережковского, напечатанной в том же «Северном вестнике», безоговорочно отнес «Возвращение к природе» к разряду «стихотворных компиляций»: «Кроме оригинальных стихотворений в двух книжках г. Мережковского есть немало поэтических компиляций на различные темы. *Протопоп Авакум, Дон-Кихот, Сакья-Муни, Франциск Ассизский, Возвращение к природе* написаны по различным литературным пособиям и где было возможно — с фотографической верностью оригинальным документам»[1].

Критик здесь несколько упрощает картину. Вне всякого сомнения, молодой Мережковский, увлеченный в 1880-е годы народнической идеологией, выбирая тему для большого стихотворного произведения по мотивам инонациональной пьесы, рассчитывал на политическую злободневность, которую таил в себе кальдероновский сюжет. Современникам Мережковского было известно, что как пьеса Лопе де Веги «Великий Князь Московский», так и величайшая философская драма Кальдерона «Жизнь есть сон» относились к разряду «испано-славики» (по определению Н. И. Балашова»[2]), то есть к тем произведениям испанских авторов Золотого века, в которых в преображенном виде нашли отражение события Смуты и сложные польско-русские взаимоотношения XVI —

[1] Северный вестник. 1892. №. С. 64.

[2] *Балашов Н. И.* Испанская классическая драма в сравнительно-литературном и текстологическом аспектах. М., 1975. С. 110—198.

XVII веков. Было им также известно, что, по сравнению с Лопе де Вегой, согласно которому именно в Московии происходит «великий бунт»[3], у Кальдерона исторические события даются как бы в зеркальном отражении, то есть Россия и Польша меняются местами[4].

Мережковский импровизирует как на темы, предложенные Кальдероном, так и на те, которые он черпал из современной ему российской действительности. Переистолковывая на свой лад кальдероновскую формулу «жизнь есть сон», к тому же увиденную сквозь призму шопенгауэровской философии, которой он также был увлечен в молодости, Мережковский вкладывает в уста Сильвио («Быть может, призрак — и леса, / И звезд таинственные хоры, — / Весь мир — создание мечты, / И все величие вселенной / Над бездной вечной пустоты — / Лишь отблеск радуги мгновенной... / Куда несешься, жизнь моя, / Над беспредельным океаном, / Как налетевшим ураганом / Полуразбитая ладья? / Опоры нет: над бурей вечной / Как искра меркнет свет ума... / Бессилье, ужас бесконечный, / И одиночество, и тьма!..»[5]) и шута («Еще вопрос никем доныне не решен, / Где твой конец, о Жизнь, твое начало, Греза, / Где бред мечтателей, где будничная проза, / Где — истина, где ложь, действительность и сон: / Все в этом хаосе подвижно, мутно, слитно, / И вереницею полубезумных снов, / Как бледнорадужной гирляндою цветов, / Существование волшебно перевито. / Не вдумывайся в жизнь, разгадки не найдешь, / Коль можешь верить — верь в пленительную ложь»[6]) сентенции об относительности и бренности всего сущего. В журнальной редакции Сильвио, начинающий сомневаться в том, что все происходящее с ним — явь, очередной раз, демонстрируя свой буйный нрав, говорит:

Но нет! Ведь Божий мир не призрак, не виденье,
Еще я скиптр держу, еще я грозный царь...
А если так — зачем, зачем в душе сомненье?
О, я действительность так крепко охвачу
Всем существом моим, прижму ее так смело
К груди, как теплое, трепещущее тело,
Прильну устами к ней, из рук не отпущу,
Пока в душе моей не заглушу сомненье

[3] См.: *Лопе де Вега*. Великий Князь Московский. СПб., 1999.

[4] См., например: *Ziomek H.* Polonia en la obra de Calderón de la Barca // Calderón. Actas del “Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro”. Madrid, 1983. T. 2. P. 987—995.

[5] *Мережковский Д. С.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2000. С. 402 (Новая библиотека поэта).

[6] Там же. С. 383—384.

И не почувствую, что жизнь не сновиденье —
А плоть и кровь... Я докажу себе,
Я докажу мечом вселенной и судьбе,
Что я воистину — король![7]

Испанские корни замысла Мережковского, разумеется, не остались незамеченными, тем более что сам автор признавался в этом в сноске к публикации в книге «Символы». Ранее обозреватель журнала «Новь» информировал читателей, что Мережковский «заканчивает крупное драматическое произведение на сюжет из Кальдерона»[8]. З. Н. Гиппиус вспоминала, что в Боржоми Мережковский сочинял «длинную поэму из испанской жизни под названием “Силвио”»[9]. Однако этот факт особого интереса у публики не вызвал. «Драматическая сказка» была признана «самой неудачной вещью в книжке»[10], «странной амальгамой всевозможных слов и фраз»[11]. Замечательное свидетельство о непосредственных откликах нескольких маститых русских писателей, перед которыми с чтением своей «сказки» выступил Мережковский, оставил в своем дневнике Ф. Ф. Фидлер. Вначале он записывает собственные впечатления: «Мережковский читал свою романтическую драму, сюжет которой заимствован у Кальдерона (“Жизнь есть сон”). Гекзаметр чередовался с александрийским стихом, совсем как у Шлегеля. Чрезвычайно мелодичные стихи. Много идейного содержания, но никакого развития действия и характеров. Сплошная лирика. Обилие анахронизмов»[12]. Затем он приводит критические (в разной степени) суждения Я. П. Полонского, Аполлона Майкова, С. А. Андреевского, В. С. Лихачева и И. И. Ясинского. Любопытно, что примерно такой же была реакция русской публики, в сущности, в течение всего XIX века на все попытки рецепции творчества Кальдерона в России.

Как и в пьесе Кальдерона, в сказке Мережковского есть и король Басилио, и его заточенный в высокой башне сын, и неизменный в испанской драматургии Золотого века шут, и приближенный Басилио Клотальдо, и молодая фрейлина Эстрелла, да и вообще основная сюжетная интрига повторяет кальдероновскую. Нет толь-

[7] *Мережковский Д. С.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2000. С. 706.

[8] Новь. Т. 22, №. 15. С. 88.

[9] Мережковский Д. С. 14 декабря; Гиппиус-Мережковская З. Н. Дмитрий Мережковский. М., 1990. С. 296.

[10] Русское богатство. 1892. № 11. Отд. 2. С. 68.

[11] Северный вестник. 1892. № 4. Отд. 2. С. 65.

[12] *Фидлер Ф. Ф.* Из мира литераторов: Характеры и суждения. М., 2008. С. 60.

ко Князя Московского Астольфо, прибывающего, согласно Кальдерону, из соседнего королевства в столицу Басилио и едва не закрепившегося на престоле.

В 1897 году вышел в свет сборник Мережковского «Вечные спутники», включавший в себя очерк «Кальдерон», впервые напечатанный в 1891 году в газете «Труд». Получается, что работа над статьей о Кальдероне и «драматической сказкой» «Возвращение к природе» велась в одно и то же время.

Когда в 1880-е годы Мережковский публиковал первые свои очерки о «вечных спутниках человечества», он, с одной стороны, не мог знать, насколько будут меняться с годами его пристрастия, а с другой — тем более не мог предугадать, кто из них станет спутником его собственной жизни. Между тем, наряду с Марком Аврелием, Франциском Ассизским, Данте, Монтенем, Лютером, Кальвином, Паскалем, Гете, Наполеоном, Достоевским и Толстым, обостренный интерес у него на протяжении всей жизни вызывали испанцы XVI—XVII веков — той недолгой поры, когда Испания поставила перед собой максималистскую и трагически невыполнимую задачу создать империю духа, подчиняющуюся вполне материальным законам. Святая Тереса, Сан Хуан де ла Крус, Сервантес, Кальдерон, — при всем их отличии друг от друга еще более они отличались от своих иноплеменных современников или соотечественников, живших в иные эпохи.

Включение Кальдерона в число «вечных спутников человечества» у многих вызвало серьезные возражения. Так, рецензент журнала «Мир Божий» недоумевал, на каком основании зачислен в вечные спутники Кальдерон, «которого и сами испанцы не читают теперь, так как и им трудно уже вникать в его средневековый католический мистицизм»[13].

С блестящей безапелляционностью отповедь эссе Мережковского о Кальдероне и Сервантесе дал Розанов: «Переходя от него (Плиния Младшего. — *В. Б.*) к Кальдерону и Сервантесу, точно попадаем в какое-то моральное пекло, с знойным и удушливым воздухом»[14].

Строго говоря, розановский комментарий должен был бы относиться лишь к эссе о Кальдероне. Если Сервантес действительно пришелся в России ко двору как никто другой и как нигде более, то о Кальдероне этого никак нельзя сказать. Несмотря на восхищение, которое творчество испанского драматурга вызывало у Кюхельбекера, Языкова, Пушкина, Тургенева, несмотря на

[13] Мир Божий. 1897. № 7. С. 68.

[14] *Розанов В.* Д. С. Мережковский. Вечные спутники: Портреты из всемирной литературы // Новое время. 1899. № 8294.

знаменитые переводы Бальмонта и громкую постановку пьесы «Поклонение кресту» в Башенном театре, нельзя не признать, что Кальдерон был принят в России достаточно прохладно[15]. Оспаривать этот тезис можно было бы, лишь опираясь на тот факт, что замысел Достоевского «Император» основан на мотивной структуре пьесы «Жизнь есть сон» и что к той же великой кальдероновской пьесе восходит «Возвращение к природе» Мережковского. Однако «поэма» Достоевского осталась незавершенной, а «сказка» Мережковского прошла почти незамеченной.

Самое прямое отношение как к сборнику «Символы» в целом, так и к «драматической сказке» «Возвращение к природе» имеет следующий пассаж статьи Мережковского «Кальдерон»: «Символы — это философский и художественный язык католицизма. Таинства религии открываются верующим в символах. Из них состоит богослужение, они украшают церковь и служат материалом для религиозного искусства. Мистерия Кальдерона, которая еще не вполне отделилась от религии, заимствует у католицизма символический язык, подобно тому как греческая трагедия заимствовала у культа многобожия язык мифологических образов»[16].

Черновой автограф первоначальной редакции интересующего нас произведения Мережковского хранится в Рукописном отделе Пушкинского Дома[17]. Даже с учетом правки и множества зачеркнутых фрагментов он значительно превышает объем первой публикации. С другой стороны, он позволяет увидеть, в каком направлении шли поиски Мережковского, пытавшегося найти жанровые контуры, наиболее отвечавшие его замыслу. Трехэтапная эволюция замысла (первоначальной редакции, публикаций в журнале «Северный вестник» и в сборнике «Символы») воплотилась в различной жанровой «прописке» каждой из трех версий. В черновом автогра-

[15] О восприятии творчества Кальдерона в России см.: Педро Кальдерон де ла Барка: Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1781—1983 / Сост. Г. А. Коган // Iberica. Кальдерон и мировая культура. Л., 1986. С. 229—265; *Багно В. Е.* Драматургия Кальдерона в творческом восприятии Пушкина // Там же. С. 91—110; *Коган Г.А.* Сценическая история драматургии Кальдерона в России XVIII— XIX вв. // Там же. С. 143—152; *Макогоненко Д. Г.* Кальдерон в переводе Бальмонта: Тексты и сценические судьбы // Кальдерон де ла Барка П. Драмы. М., 1989. Т. 2. С. 680—712; *Коган Г. А.* Материалы по библиографии русских переводов Кальдерона // Там же. Т. 2. С. 713—731.

[16] *Мережковский Д. С.* Вечные спутники // Мережковский Д. С. Лев Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 386.

[17] Считаю своим долгом выразить благодарность К. А. Кумпан, не только опубликовавшей в серии «Новая библиотека поэта» обе редакции заинтересовавшего меня произведения Мережковского, включая значительную часть чернового автографа, но и помогавшей мне консультациями и советами.

фе писатель склоняется к «драматической поэме», в журнальной публикации отдает предпочтение «фантастической драме» и в конце концов останавливается на «драматической сказке». Тем самым генезис замысла показывает последовательное усиление фантастического, символического и мистического элементов.

Самым существенным изменениям подверглась концовка драмы. В журнальной версии Мережковский описал не вполне убедительное с эстетической точки зрения перерождение утратившего интерес к жизни героя. Это перерождение Сильвио началось после встречи с несчастной женщиной из народа, умоляющей его о сострадании — как ради себя и близких ей людей, так и во имя его собственного спасения:

Порыв слепого состраданья
Меня, как буря, охватил.
Мутится разум, нет спасенья,
И я не в силах удержать
Непобедимого волненья...
На эти слезы и моленья
Слезами должен отвечать.[18]

Возможно, цензурой (по предположению К. А. Кумпан) были изъяты из журнальной публикации гневные филиппики Сильвио, ощущавшего себя отныне «народным царем». В ответ на предложение канцлера увеличить налоги с крестьян, он дает ему отповедь:

ДОВОЛЬНО
Терпела родина ваш гнет и произвол.
Обмана низкого я жертвой был довольно,
Но час возмездия настал,
И вы заплатите за каждый миг страданий
Поруганной земли. Рабы, при свете дня
Орудием слепым вы сделали меня,
Всех ваших гнусных злодеяний![19]

Обычный для литератур всех эпох и народов прием актуализации позволил максимально приблизить к современной русской действительности конца XIX века некую сказочную вневременную «Польшу» (она же, как мы помним, — «Московия»). Кстати говоря, точно так же и для соотечественников Кальдерона полуварварская Московия, ввиду ее удаленности, подчас служила экспериментальной площадкой для построения утопий. В этом смысле особенно характерен эпизод в книге «Час воздаяния, или Разумная Фортуна» Франсиско де Кеведо, крупнейшего писателя эпохи барокко. Любопытно, что поведение «народного царя» у Мережковского чрезвычайно напоминает поведение «народного царя» Кеведо. У испанского писателя Великий Князь Московский не только призывает к ответу своих зарвавшихся министров и приближенных, заставляя их оплатить «все нужды народные» и вызывая этим ликование простолюдинов, но делает это, прислушиваясь к гласу народа[20].

[18] *Мережковский Д. С.* Стихотворения и поэмы. С. 734.
[19] Там же. С. 742.

В журнальной редакции поэмы образ царя-заступника из народных утопий обогащен более чем актуальными революционными мотивами:

Работу братскую для мира
Я разделить хочу, как брат.
И все сердца, и все желанья
В один порыв соединим,
Разрушим мир — и силой знанья
Из праха новый создадим! [21]

Нетрудно заметить, что эти строки удивительно напоминают «Интернационал» Эжена Потье, написанный в 1871 году, то есть незадолго до появления поэмы Мережковского.

К. А. Кумпан, обратившая внимание на принципиальное различие между двумя, а точнее, даже тремя редакциями поэмы Мережковского, и прежде всего их концовками, пришла к следующим выводам: «Разрешение конфликта и осознание героем смысла бытия происходят в окончательном варианте через божественное откровение. Умудренный научными знаниями человек Природы (естественный человек) через акт Любви (милосердие) прозревает в Природе Бога, то есть преображенным возвращается к ней (см. измененное заглавие). Таким образом, в результате переработки кардинально меняется идея драмы: проблема “народ и интеллигенция” заменяется проблемой обретения веры»[22].

«Драматической сказке» Мережковского «Возвращение к природе» предпослано авторское примечание: «Основной сказочный

[20] См.: *Кеведо Ф. де.* Избранное. Л., 1971. С. 377—379. См. также: *Кржевский Б. А.* Франсиско де Кеведо о Московской Руси XVII века // Кржевский Б. А. Статьи о западной литературе. М.; Л., 1960. С. 297—300.
[21] *Мережковский Д. С.* Стихотворения и поэмы. С. 747—748.
[22] *Кумпан К. А.* Д. С. Мережковский-поэт (У истоков «нового религиозного сознания») // Там же. С. 43.

мотив этой поэмы тот же, что и в известной пьесе Кальдерона “Жизнь — только сон”»[23]. Между тем в ранней редакции сноска имела следующее дополнение: «Но кроме общности внешней интриги эта вещь совершенно чужда произведению испанского драматурга и написана вполне независимо от него». О кальдероновской религиозно-философской драме Мережковский писал в 1908 году В. Ф. Комиссаржевской, признаваясь, что никто так не любил этой пьесы, как он. «Ведь я сам написал подражание ей — “Сильвио”»[24]. Утверждая, что поэма «совершенно чужда произведению испанского драматурга и написана вполне независимо от него», Мережковский не точен. Главным существенным отличием журнальной редакции поэмы является ее народнический пафос. С другой стороны, финальные сцены «драматической сказки», напечатанной в книге «Символы», дистанцируют ее и от кальдероновской пьесы, и от «Сильвио» журнальной редакции:

Это Ты меня из ночи
Дланью любящей исторг,
Это Ты открыл мне очи,
Дал мученье и восторг...
<...>

Вот что не призрак, не сон и не ложь...
Боже, молитву мою Ты поймешь...
Солнцу, великому солнцу привет!
Слава Тебе, показавшему Свет! [25]

Эти сцены заключают прямую отсылку к мотивной структуре другой знаменитой пьесы Кальдерона — «Поклонение кресту», пленявшей как романтиков, немецких и русских, так впоследствии и символистов. Напомним, что подробный пересказ именно этой пьесы составляет основу статьи «Кальдерон», включенной в книгу «Вечные спутники». «Когда еще сердце их не перестало биться от возмущения, греха и страсти, они уже плачут слезами молитвы и покаяния», — писал Мережковский об Эусебио, главном герое кальдероновской пьесы, и его сестре Юлии[26]. В «Возвращении к природе» Сильвио на самом деле возвращается не к «природе», а к

[23] *Мережковский Д. С.* Стихотворения и поэмы. С. 370.
[24] *Мережковский Д.* Акрополь. М., 1991. С. 323—324.
[25] *Мережковский Д. С.* Стихотворения и поэмы. С. 418
[26] *Мережковский Д. С.* Кальдерон // Мережковский Д. С. Лев Толстой и Достоевский. Вечные спутники. С. 391.

Богу («Вся природа — не глагол ли уст Твоих?»[27]). Возвращается к Богу великий грешник, которому звездами было предписано быть злодеем и тираном. Проявив милосердие и сострадание, он прозревает и спасается, спасая этим не только себя, но и всех окружающих его людей. Тем самым поэма представляет собой неожиданную, но вполне органичную контаминацию мотивов обеих кальдероновских пьес.

Пройдут годы, в 1901—1902 годах самые знаменитые пьесы Кальдерона, в том числе «Жизнь есть сон» и «Поклонение кресту», будут изданы в переводах Бальмонта, а «Поклонение кресту» привлечет внимание Мейерхольда и в 1910 году будет поставлено в Башенном театре. Эта постановка, это перенесение на русскую почву кальдероновского «морального пекла», станет одним из самых ярких событий Серебряного века.

[27] Там же.

Михаил Безродный (Гейдельберг)

МАНДЕЛЬШТАМ И СИМВОЛИЗМ: ДВЕ ЗАМЕТКИ К ТЕМЕ

1. ДАЙТЕ БЕЛОМУ СТРЕКОЗУ

В стихотворении Мандельштама 1910 года:

Медлительнее снежный улей,
Прозрачнее окна хрусталь,
И бирюзовая вуаль
Небрежно брошена на стуле.

Ткань, опьяненная собой,
Изнеженная лаской света,
Она испытывает лето,
Как бы не тронута зимой.

И если в ледяных алмазах
Струится вечности мороз,
Здесь — трепетание стрекоз,
Быстроживущих, синеглазых... —

хрустальное противопоставлено тканному как зимнее, вечное, медлительное, холодное и прозрачное — летнему, мимолетному, трепещущему и насыщенному теплом и цветом. Менее очевидно это противопоставление на «энтомологическом» уровне: движение снежинок уподоблено пчелиному роению, а цвет и узор вуали и воображаемый женский взгляд ассоциируются со стрекозами.

Образ синих глаз под вуалью говорит о зависимости от «Незнакомки» (1906) Блока[1], но нас будут занимать только параллели с Белым. Тарановский обратил внимание на сходство заключительной строфы «Медлительнее...» с финалом «Зимы» (1907) Белого:

[1] Ср.: «Смотрю за темную вуаль <...> И очи синие бездонные».

Пусть за стеною, в дымке блеклой,
Сухой, сухой, сухой мороз, —
Слетит веселый рой на стекла
Алмазных, блещущих стрекоз.[2]

Сходство в самом деле разительное и разнообразное: метрическое, рифменное, лексическое (у Белого: *мороз, алмазных, стрекоз*; у Мандельштама: *алмазах, мороз, стрекоз*) и синтаксическое (у Белого: «пусть... [а все же]...»; у Мандельштама: «если [там]... [то] здесь...»)[3]. Тарановский указал также, что «стрекозы» в стихах Мандельштама на смерть Белого («Голубые глаза и горячая лобная кость...» и «10 января 1934») восходят к «Кубку метелей», и заметил: «It is not surprising that Mandel'štam, mourning the death of his fellow poet, recalls the images from his writings»[4].

Дополненные указаниями на перекличку «Медлительнее...» и стихов на смерть Белого[5], эти наблюдения могут быть расширены. Обратим внимание на еще одно место в «Зиме»:

В моей руке бокал хрустальный
Играет пеной кружевной.

Это соседство хрустального и кружевного (префигурирующее оппозицию хрустального и тканного у Мандельштама) в других произведениях Белого мотивировано образом стрекоз: «Чертя причудливый узор, / лазурью нежною сквозили / стрекозы бледные. И взор / хрустальным кружевом повили» («Преданье», 1903); «...ходила по колено в воде, завернувшись хрустальной фатой, сотканной из крыл стрекозиных <...> восстала в хрустальных кружевах из крылий стрекозиных» («Кубок метелей», 1908)[6].

Описывая стрекоз, Белый вообще постоянно привлекает образы хрусталя и т. п.: «Трещат и цикают стрекозы / Хрустальные — там, на пруду» («Калека», 1905); «Стеклянные рои стрекоз» («Судьба», 1906); «Стрекозы неслись... Хрустальные крылья тонули в небе. <...>. И сквозные пуговицы, точно стрекозиные крылья, блистали

[2] См.: *Taranovsky K.* Essays on Mandel'štam. Cambridge (Mass.); London, 1976. P. 136.

[3] Отмечалась также перекличка этой строфы с финалом стихотворения Вяземского «Бастей»: «Там — в игривых лучах / Жизни блеск, скоротечность; / Здесь — суровая вечность / На гранитных столпах» (см.: *Семенко И.* Поэты пушкинской поры. М., 1970. С. 151—152).

[4] *Taranovsky K.* Essays on Mandel'štam. P. 5.

[5] Письмо Н. Охотина к нам (от 13 сентября 2007 г.) и статья Е. Сошкина «Из истории одной метафоры» (в печати).

[6] *Белый Андрей.* Симфонии. Л., 1991. С. 324, 325.

хрусталем <...> с ее стрекозиного стекляруса <...>. Холодные стрекозы садились на окна и ползали по стеклу <...>. Обрывались стекленеющими стрекозами <...>. Хрустальные льдинки, точно стрекозиные крылья, сверкали хрусталем <...>. Бесстыдным блеском хрустальные крылья небесных летунов сквозили вдали, вдали, как проносящийся рой стрекоз» («Кубок метелей»)[7]; «...стекленели стрекозиные крылья» («Серебряный голубь», 1909)[8]; «Как хрусталями / Мне застрекотав, / В луче качаясь, / Стрекоза трепещет» («Старый бард», 1931).

Как видно из некоторых приведенных примеров, Белый пользуется «хрусталем» не только для изображения крыльев стрекозы, а именно их прозрачности и «прожилок», но и для акустической и артикуляционной имитации издаваемого ею звука. «Стрекочущий» портрет стрекозы[9] изобретен не Белым: начиная, самое позднее, со строчки Бальмонта «И стаи пестрые стрекоз» («Дым», 1899)[10], слово «стрекоза» в русских стихах, и в частности в финале «Медлительнее...», сопровождается словами сходной звуковой фактуры[11].

[7] *Белый Андрей*. Симфонии. Л., 1991. С. 305, 313, 346, 347, 373, 398.

[8] *Белый Андрей*. Серебряный голубь. Берлин, 1922. С. 9.

[9] А он в русской поэзии не единственный. Так, у Муравьева («Стрекоза», 1773), Хемницера («Стрекоза», 1782), Крылова («Стрекоза и муравей», 1808), Баратынского («О мысль! тебе удел цветка...», 1832—1833) стрекоза «поет» (подобно цикаде Лафонтена), у Кюхельбекера — «в пшенице шепчет» («Шекспировы духи», 1825); Лермонтову слышится ее «трель» («Мцыри», 1839), Саше Черному — «вздох» («Мистраль», 1927), а юному Блоку «не слышно жужжанья стрекоз» («Осенний вечер», 1894). У Гиппиус («Долго в полдень вчера я сидел у пруда...», 1889) и Кузмина («К Дебюсси», 1915) стрекоза «звенит», у Хармса («Елизавета Бам», 1927) — «бормочет», у Олейникова («Пучина страстей», 1937) — «гремит, как гром». Майков обнаружил, что «Стрекозы, как часы, стучат» («Звуки ночи», 1856); этим наблюдением воспользовался Пастернак: «Сверчки и стрекозы, как часики, тикали» («Марбург», 1916).

[10] В менее сгущенном виде «стрекочущая» звукопись встречается и прежде, например: «Как на солнце быстро блещут / Стаи легкие стрекоз? <...> На тростник стрекозы сели» (А. К. Толстой, «Алеша Попович», 1871); «И реяли среди цветов / Стада стрекоз...» (Лохвицкая, «Среди цветов», 1890).

[11] Например: «Сквозь ночь, сквозь мглу — стремят отныне / Полет — стада стальных стрекоз!» (Блок, «Комета», 1910); «Стрекозы быстрыми кругами / Тревожат черный блеск пруда / И вздрагивает тростниками» (Мандельштам, «Стрекозы быстрыми кругами...», 1911); «Кружился, реял, трепетал / Поток синеющих стрекоз <...> Стрекоз реющее стадо» (Хлебников, «Вила и Леший», 1912); «Трепетания стрекоз» (Ахматова, «После ветра и мороза было...», 1914); «Рядом — ели острые, / Белизна берез; / Над цветами — пестрые / Крылышки стрекоз» (Брюсов, «Детская спевка», 1918); «Струит стрекозой сквозь тучи!» (Асеев, «Единственный житель города», 1920); «И треск стрекоз, и зреющие всходы, / И трепет трав» (Белый, «Сестре», 1926); «Как стрекозы, трепещут желто-красные травы» (Северянин, «Ульи красоты», 1926).

Находкой Белого была именно комбинация этой инструментовки с «хрусталем»[12].

2. THAT WHICH WE CALL A ROSE

Нижеследующее место из статьи «О природе слова»:

> «“Все преходящее есть только подобие”. Возьмем, к примеру, розу и солнце, голубку и девушку. Для символиста ни один из этих образов сам по себе не интересен, а роза — подобие солнца, солнце — подобие розы, голубка — подобие девушки, а девушка — подобие голубки. Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием. Вместо символического “леса соответствий” — чучельная мастерская. Вот куда приводит профессиональный символизм. Восприятие деморализовано. Ничего настоящего, подлинного. Страшный контрданс “соответствий”, кивающих друг на друга. Вечное подмигивание. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой»[13] —

свидетельствует о знакомстве Мандельштама с первой главой «Русских символистов» Эллиса: здесь тоже в центре внимания сначала оказывается формула Гете «Alles Vergdngliche ist nur ein Gleichnis»[14], затем — учение Бодлера о «соответствиях»[15], а после от Гете перекидывается мостик к Ницше и цитируется пассаж из «Заратустры» о «кивающих» символах: «„Все непреходящее символ!“ — говорил Ницше, перевертывая лишь словесно знаменитую формулу Гете. И далее: „Символы суть имена доброго и злого: они не говорят, они только кивают“»[16].

[12] Находка эта получит отклики, например: «Ассирийские крылья стрекоз, / Переборы коленчатой тьмы. <...> Шестируких летающих тел / Слюдяной перепончатый лес» (Мандельштам, «Ветер нам утешенье принес...», 1922); «В осенний день, блистая, как стекло, / потрескивая крыльями, стрекозы» (Набоков, «Прелестная пора», 1926); «Стрелок следил во все глаза / за наступленьем неприятеля, / а на винтовку стрекоза / крыло хрустальное приладила» (Асеев, «Контратака», 1941); «изумрудных стрекоз слюда» (Асеев, «Взморье», 1954).

[13] *Мандельштам О.* Собр. соч. М., 1993. Т. 1. С. 227.

[14] См.: *Эллис*. Русские символисты. М., 1910. С. 15 и далее.

[15] Там же. С. 20 и далее. Соседство формулы Гете и «Соответствий» Бодлера восходит к пятой главе работы Вяч. Иванова «Две стихии в современном символизме» (см.: *Иванов Вяч.* Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 547—549).

[16] *Эллис*. Русские символисты. С. 25. В оригинале: «Alles Unvergängliche — das ist nur ein Gleichnis!» («Also sprach Zarathustra», Th. 2, «Auf den glückseligen

Примечательно, что «символ» в цитатах из Гете («Все преходящее лишь символ») и Бодлера («леса символов») Мандельштам заменяет на «подобие» («Все преходящее есть только подобие») и «соответствие» («леса соответствий»). Если в первом случае «десимволизация» восстанавливает более точный перевод[17], то во втором — противоречит оригиналу («forêts de symboles»).

Inseln») и «Gleichnisse sind alle Namen von Gut und Böse: sie sprechen nicht aus, sie winken nur» (Th. 1, «Von der schenkenden Tugend»). Второе место не раз цитировал Белый — впервые, кажется, в статье «Фридрих Ницше»: «Символы „не говорят“ у Ницше: „они только кивают“» (*Белый Андрей*. Арабески. М., 1911. С. 76).

[17] Ср. в «Марбурге» Пастернака: «И все это тоже — подобья». Символистом Гете стал благодаря Мережковскому, который, взяв «Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis» эпиграфом для сборника стихов «Символы», перевел это как «Все преходящее есть только символ» (анализ этого решения см.: *Коренева М. Ю.* Д. С. Мережковский и немецкая культура: (Ницше и Гете. Притяжение и отталкивание) // На рубеже XIX и XX веков: Из истории международных связей русской литературы.: Сб. науч. трудов. Л., 1991. С. 73 и далее).

Владимир Белоус (Санкт-Петербург)

ОБ ОДНОМ ИНЦИДЕНТЕ В ПЕТЕРБУРГСКОМ РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКОМ ОБЩЕСТВЕ И ЕГО ПОСЛЕДСТВИЯХ

Мне уже приходилось писать о Серебряном веке как эпохе «практического идеализма»: о всеобщей устремленности к идеальной философской коммуникации, о дифференциации на определенном этапе двух антагонистических стилей мышления — консервативно-идеологического и радикально-утопического, наконец, о самоопределении так называемых «младоидеалистов» и о том, в какие формы это движение воплотилось[1]. Между тем необходимо указать и на момент бифуркации, обусловленной одним событием, которое, растянувшись почти на полгода, символически поделило эпоху 1901—1925 годов на два практически равных отрезка.

19 января 1913 года, в субботу, в 8½ часов вечера в малом зале Императорского русского географического общества (Демидов пер., 8а) состоялось общее (закрытое) годовое собрание членов Религиозно-философского общества. Помимо чтения отчета секретаря (С. П. Каблукова) о деятельности общества и доклада ревизионной комиссии о состоянии денежных средств общества за 1912 год, должно было слушаться сообщение П. С. Соловьевой по поводу доклада Д. В. Философова «О принципе единства в Церкви»[2]. Сухая повестка дня вряд ли предполагала значимые и оживленные отклики, но вышло совсем иначе.

П. С. Соловьева выступила на собрании с докладом «Несколько слов о моем брате Вл. Соловьеве»[3]. Однако не столько сам доклад

[1] Подробнее см.: *Белоус В. Г.* Вольфила, или Кризис культуры в зеркале общественного самосознания. СПб., 2007.

[2] Выступление состоялось 20 декабря 1912 г. См.: *Ермичев А. А.* Религиозно-философское общество в Петербурге (1907—1917): Хроника заседаний. СПб., 2007. С. 134—135.

[3] Рукопись с подзаголовком: «Было прочитано в собрании Религиозно-философского общества в Петербурге 19-го января 1913 года. (Единственный экземпляр)» сохранилась в архиве П. С. Соловьевой (РО РНБ. Ф. 732. Ед. хр. 3).

вызвал полемическую бурю, сколько последовавшее за ним выступление Е. П. Иванова. На следующий день, 20 января, А. Блок записал в дневнике: «Вечером — религиозно-философское собрание. На доклад П. С. Соловьевой мы с мамой опоздали, остальное было мучительно: Женя запутался, Карташев его выругал. Масса знакомых, разжижение мозга. Метнер, Руманов. Присутствовала Вера. <...> *Сегодня* <...> звонила П. С. Соловьева, долго говорила о "деле", о котором говорил Карташев, о Жене соболезновали, о любви к Мережковскому, о том, что надо делать. Если не могут указать дела — закрывать Религиозно-философское общество, говорит П. С. Соловьева. У мамы днем был припадок по поводу Жени»[4]. Е. П. Иванов — близкий друг А. Блока, глубоко религиозный и столь же глубоко преданный Мережковским человек. В его дневнике запись от 19 января о выступлении на собрании не сопровождается комментариями[5].

Каким содержанием наполнил свою речь председатель РФО А. В. Карташев, о каком «деле» он говорил и почему виноватым оказался «бедный» Евгений Иванов, становится ясно из сообщений газет. Первым откликнулся «День» анонимным отчетом «В религиозно-философском обществе»: «...оппонентом (П. Соловьевой. — *В. Б.*) или, вернее, самостоятельным докладчиком выступил Е. П. Иванов. Образный язык и своеобразная фразеология оратора, видимо, затруднили аудиторию. Общий смысл речей Е. П. Иванова был тот, что в русском православии есть двоеверие — вера в Бога-отца, детская языческая вера в Бога-самодержца. Но другой ногой православие стоит в христианстве. Эта вторая вера — старческая, аскетическая. Возможно ли избыть это двоеверие? Неизбывно ли детское, языческое обожание монаха-самодержца? Этот вопрос, преодолеваемый другими с легкостью диалектического пируэта, Е. П. Иванову оказался тяжким возом. Язык его стал столь интимен, что потребовалась категорическая формулировка А. В. Карташева, чтобы вернуть прения в область постигаемого. <...> По его мнению, высказанному огненным языком и с обычной горячностью, православие без самодержавия шелуха, из которой вынуто ядро. Кто хочет строить жизнь и строить ее во Христе — может это делать лишь вне православия. Оно несовместимо с новыми социальными и политическими формами. Несколько бичующих слов оратор бросил по адресу богословского декадентства, которое, охватив некоторое круги интеллигенции, низводит жизненные вопросы верования к пустым схоластическим спорам, к

[4] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 7. С. 209.
[5] См.: РО ИРЛИ. Ф. 662. Ед. хр. 37. Л. 14 об.

мистической "словесной литературе". — Задетые этим "словесники" рвались возражать, но их рвение погасло в длиннейшей, полной эрудиции и интеллигентских словечек неожиданного для вылощенного общества оратора: "гражданина земного шара" Данилова: в ичигах, армяке домотканого сукна, подпоясанный веревочкой, с котомкой на груди и пенсне на носу, старик своей неутомимой речью разогнал собрание»[6].

Подробный репортаж о заседании опубликовала также «Русская молва». Из сообщения И. И. Жилкина, озаглавленного «Около религии», можно составить «стереоскопическое» представление о том, какие бурные события произошли на собрании 19 января: «С чувством, искренностью и выразительной простотой прочитала П. С. Соловьева свой доклад, красиво и ярко написанный. <...> Не этому докладу суждено было взволновать публику. Взволновалась она — и по-разному — от следующего доклада Е. П. Иванова и ответной речи на оба доклада председателя об<щест>ва А. В. Карташева. Странное и трогательное зрелище было, когда, бледный и трепещущий, вышел на кафедру Е. П. Иванов. Он задумал прочитать длинную, религиозно-символическую притчу, которую, говорят, сочинял в течение четырнадцати бессонных ночей. И весь напряженный труд его рухнул — по личной вине и по вине безжалостной публики. Еще князь Мышкин проникновенно говорил, что о некоторых идеях он не решается говорить, так как боится унизить их своим изложением. Эта драма случилась с г. Ивановым. Свои хрупкие туманные символы он лепетал так скомканно, глухо и смущенно, что публика, всегда жестокая в торопливом суждении, сначала недоумевала, потом, не разбирая и не слыша многих звеньев доклада, стала раздражаться, роптать. И смущенный, растерянный докладчик должен был оборвать свою взлелеянную речь. А были в ней тонкие, искренние намеки на нечто глубокое и сокровенное по личному религиозному переживанию. Должно быть, такие неясные, трепетные мысли можно высказывать в тихой домашней обстановке при доверчивом, напряженном внимании двух-трех лиц, а не с эстрады пред смешанной, любопытствующей публикой. А речь А. В. Карташева взволновала и потрясла собрание, как всегда здесь бывает, когда этот исключительный оратор находится в своем таинственном ударе. Не знаю, важно ли и верно ли то, что он говорит. Сомневаюсь даже, понимает ли публика основу его религиозных всплесков мысли. Хотя и кричали некоторые в увлечении: "Верно! верно! Правда!". Но думаю, что в его слова, волнующие и блестяще-неясные, они спешили вкладывать свою правду, — каждый свою, отдельную и маленькую правду. Потрясает, мне ка-

[6] День. 1913. № 18, 20 января. С. 4.

жется, в речах г. Карташева больше всего глубокая, внутренняя музыка его слов. Когда он встает и, закрыв глаза, поводя вверх и вниз по телу слегка дрожащими руками, начинает говорить, все ускоряя и ускоряя стремительный поток ярких, красивых, отчетливых слов, то публика сразу зачарована без отношения к тому, до каких выводов доведет ее вдохновенная импровизация. Говорил он на этот раз тоже о кровной, органической связи православия и самодержавия. Та же идея, которая овладела воображением г. Мережковского, но по-иному, с особым пламенем, верой в какую-то победу и готовностью на головокружительную борьбу, выраженная. Точка в стремительной речи была поставлена как раз там, где интерес поднялся до наибольшей высоты. Дан был намек на истинное христианство, на истинную новую церковь без блазнящей власти обожествленного Антихриста на земле, — и оборвался намек. Нужды нет, — публика была согрета, встряхнута и омыта каким-то необычным горячим веянием. Может быть, в этом главный смысл и неясная польза религиозно-философских собраний, с которых всякий раз публика уходит, качая в сомнении головой?»[7]

Первая реакция руководителей РФО проявилась в письме Д. С. Мережковского к Д. В. Философову от 24 января 1913 года: «Описание Религ<иозно>-Фил<ософского> Собрания я прочел со жгучим интересом[8]. Бедный Женя! Я понимаю, какое бешенство он должен был возбуждать, а все-таки жаль его. А иначе нельзя было, как им “пожертвовать”. Спасибо Антону милому! Все-таки, судя по твоему письму, *бой не проигран*. А это главное. Это даже почти <?> все, на что мы можем надеяться. До победы далеко, только бы не проиграть сраженья окончательно. Женя опасен, потому что он бессознательный и *невинный предатель* — т. е. худший из предателей. Не знаю, как вам всем, а мне кажется, что следует около того же места бой продолжать. Напиши, как вы решите»[9]. В письме Мережковского к Философову от 26 января вновь (как и у Карташева во время заседания РФО) возникает тема некоего совместного «действования»: «Насчет Жилкина я прочел в “Речи”[10] и понял, в чем дело. Пожалуй, действительно, “драмой пахнет”, особенно для Антона. За него жутко, а вообще скорее радостно. М<ожет> б<ыть>, наконец-то хоть чуточку поймут. Ну, хоть Струве и сам

[7] Русская молва. 1913. № 41, 21 января. С. 2.

[8] Очевидно, отчет о заседании был получен Мережковскими, которые в тот момент находились в Париже, от самого Философова. Ср. письмо Гиппиус к Философову от 19 января 1913 г.: «Как прошло собрание?» (РО РНБ. Ф. 481. Ед. хр. 159. Л. 1 об.).

[9] Там же. Ед. хр. 188. Л. 10—10 об.

[10] Ошибочное указание на это издание; обнаружить в «Речи» какие-либо отклики на статью И. Жилкина в «Русской молве» не удалось.

Жилкин поймет, что мы более реалисты, чем они думают, и что не о пустяках, а о *деле* говорим. Дай-то Бог! Страшно любопытно, что́ из всего этого выйдет. И как мучительно, что мы не с вами. Пишите обо всем подробнее. <...> А Поликсена страшно обижена на Жилкина — написала об этом Зине. Чего-то главного все-таки не понимает»[11].

Позиция А. В. Карташева проясняется из его статьи «Вредное непонимание церкви», опубликованной по следам драматического заседания РФО. Главным врагом автор называл «заразу бесцерковности», исходящую от «священника, не признающего церковных законов», «профессора богословия, безразличного к догматам», и «интеллигента-агностика», «православного» лишь «по культурным соображениям», и прочих оккультистов, теософов, хилиастов, вольных мистиков или моралистов — «теоретиков личной бесцерковной религиозности, не имеющей ничего общего с православием» и с «вселенской церковью вообще». «Нет, господа, — писал Карташев, — если хотите принадлежать к церкви, поймите, прежде всего, что она такое. Поймите всю ответственность и тяжесть слияния с ее догмой и жизнью. И если вам станет тесно в ней — откройте ей ваши запросы, боритесь с ее косностью, встаньте в оппозицию к “любящей матери”, разделитесь на конкурирующие партии в поисках общей церковной истины и совершенных форм церковно-общественной жизни. А если ваша борьба за реальное воплощение христианского идеала встретит роковой отпор со стороны церковной власти — познайте драму церковного суда над собой. Вызовите, наконец, его из сна небытия. Дойдите в действии, быть может, и до трагедии полного отрыва от церкви поместной. В бездействии — ваше преступление пред христианством, пред церковью — перед Россией!»[12]

«Драматические» последствия (о которых писал Мережковский) действительно возникли, и к тому же с неожиданной для руководителей Религиозно-философского общества стороны. Присутствовавший на заседании Р. В. Иванов-Разумник (член-соревнователь РФО[13]) опубликовал в февральском номере журнала «Заветы» статью «Клопиные шкурки», в которой изложил собственное видение соотношения «дел» и «слов». Для него было очевидным, что к началу 1910-х годов петербургское Религиозно-философское общество окончательно утратило живую духовность, отличавшую

[11] РО РНБ. Ф. 481. Ед. хр. 188. Л. 14.

[12] *Карташев А.* Вредное непонимание церкви // Русское слово. 1913. № 38. 15 февраля. С. 1—2.

[13] См.: *Ермичев А. А.* Религиозно-философское общество в Петербурге (1907—1917). С. 303.

деятельность его прямого предшественника — Религиозно-философских собраний. Хотя в статье излагались основы «имманентного субъективизма» — собственной веры Иванова-Разумника, однако вовсе не мировоззренческие принципы стали предметом дальнейшей полемики, а резкая оценка деятельности РФО, которая затмила все остальные слова: «На одном из последних заседаний общества (подразумевается собрание 19 января. — *В. Б.*) сам председатель его в горячей речи назвал то, что они там делают, — религиозным блудом, религиозным развратом. Это очень резко сказано; но я готов думать, что председатель религиозно-философского общества глубоко и печально прав. <...> Одни словесные схемы, одни бесконечные слова, один словесный “религиозный блуд” <...>. Проповедь, которая должна была мир перевернуть, свелась к узкому сектантству, к бесконечному и бесплодному упражнению в религиозных словах»[14].

Именно это заявление Иванова-Разумника вызвало широкий резонанс в кругу Мережковских. Первой на критический выпад ответила З. Гиппиус в апрельском номере «Русской мысли» «постскриптумом» к обзору «журнальной беллетристики». Предварив свою реплику словами, что она не собирается «полемизировать с г. Ивановым-Разумником», Гиппиус тем не менее сочла необходимым обратить внимание на пасквильный «тон» его статьи. Подразумевая цитируемые критиком слова о «религиозном блуде», она охарактеризовала их как «распространение заведомо ложных слухов»: «Г. Иванов-Разумник *знает*, что этого не было. И не могло быть, потому что г. Карташев, председатель, естественно ушел бы

[14] Заветы. 1913. № 2, февраль. Отд. II. С. 108. Республикуя статью в сборнике «Заветное» (Пб., 1922), автор сделает небольшую правку: назовет имя председателя — А. Карташев и в сноске добавит: «Впоследствии председатель тщетно пробовал отречься от этих слов: “сторонние свидетели” привели в печати и гораздо худшие его слова — о “словесном онанизме” на заседаниях этого общества». Источник этих слов проясняется из статьи С. Патрашкина «Помолчим, братья...». Ср.: «За последнее время в газетах и журналах некоторые схимники в американских ботинках из религиозно-философского общества ведут оживленную перебранку. <...> В том заседании общества, с какого началась перебранка, я был напуган огненным гневом проф<ессора> А. В. Карташева. Быть может, мне, как г. Иванову-Разумнику, изменяет память, но я помню, помню, что А. В. Карташев “словесным онанизмом” назвал иные разговоры в обществе. И прибавил, что его ужас берет, и он готов “разогнать аудиторию”. Я даже ждал, что он скажет нам: “Пошли вон!” — возьмет палку и начнет выгонять “торгующих из храма”. Но Д. Философов прискакал, как брандмейстер на пожар, с помпой одеколона. И давай качать. Полундра! Вот в этом-то и беда, что в религиозно-философском обществе не миро проливают из драгоценного алавастра, а предлагают ниагару мудрости. Болтуны» (День. 1913. № 125, 12 мая. С. 3).

тогда от председательства; назвать свое дело “блудом” и затем продолжать его мог бы только человек больной, невменяемый»[15]. Что же касается собственно мировоззрения Иванова-Разумника, то его «невинная и всем до корня известная “имманентная” вера в человека» была аттестована как «пафос» и «общие слова», многие из которых приписывались влиянию М. М. Пришвина[16].

Иванов-Разумник ответил на эту критическую реплику в апрельском номере «Заветов» собственным «постскриптумом» — «Еще раз: “было или не было?”». Начав его зеркальным «Я не собираюсь полемизировать с г. Антоном Крайним», критик объявил о своем намерении «просто восстановить факты». З. Гиппиус была поименована в отклике «Осведомительным Бюро религиозно-философского общества», «которое отлично *знает*, что опровергаемые им факты *были*, но все-таки, по долгу службы, уныло и безнадежно твердит, что-де фактов таких не было, не было и не было...». «Г. Антон Крайний отрицает факт произнесения председателем произнесенных им слов, и заявляет: “этого не было”. Но ведь на заседании присутствовало сотни полторы человек, и я не сомневаюсь, что многие из них обратили внимание на эти слова председателя и, несомненно, подтвердят, что было то, о чем г. Антон Крайний утверждает обратное истине»[17].

Впоследствии дискуссия в основном проходила уже на страницах «Речи». «Письмом в редакцию» вступил в полемический бой Д. В. Философов: «Только на днях, вернувшись из-за границы, я познакомился со статьей г. Иванова-Разумника[18] <...>. Я не буду спорить с г-ном Ивановым-Разумником по существу. Но в качестве одного из руководителей петербургского р<елигиозно>-ф<илософского> о<бщест>ва считаю себя не вправе равнодушно относиться к искажению фактов. <...> Ложность утверждения г-на Иванова-Разумника настолько очевидна, что даже как-то совестно

[15] *Антон Крайний*. Журнальная беллетристика // Русская мысль. 1913. Кн. 4. Отд. II. С. 28—29.

[16] М. М. Пришвин некоторое время был близок к кружку Мережковских, однако уже к концу 1900-х гг. отошел от него. Ср. запись в дневнике Пришвина от 31 мая 1909 г.: «На самом деле у Мережковского я встретил новые цепи. Практически: от меня требовали простого подчинения. А у меня свобода... я хочу писать свободно. Пришлось отшатнуться. Вот почему явились Ремизов и Разумник. Вопрос: если они эстетическими путями своими, т. е. свободно, на пути призвания своего пришли к Истинному, то почему же для других этот путь исключается?...» (*Пришвин М. М.* Ранний дневник. СПб., 2007. С. 214). Ко времени описываемой полемики Пришвин входил в состав редакции журнала «Заветы», одним из руководителей которого был Иванов-Разумник.

[17] *Иванов-Разумник*. Было или не было? (О романе В. Ропшина) // Заветы. 1913. № 4, апрель. Отд. II. С. 150—151.

[18] Подразумевается статья «Клопиные шкурки».

его опровергать. <...> На “одном из последних заседаний” (вероятно, на нем и присутствовал г. Иванов-Разумник), после доклада П. С. Соловьевой “О католичестве В. С. Соловьева”[19], выступили со своим словом и представители “модернизма”, туманного мистицизма, лишенного, по мнению А. В. Карташева, реальной, конкретной связи с жизнью. А. В. Карташев обрушился на них, может быть, чрезмерно резко (вина падает на лицо, руководившее прениями[20]), но совершенно последовательно, желая оградить аудиторию от возможных недоразумений, от солидарности с туманным, косноязычным мистицизмом современных индивидуалистов, некоторые из коих находят себе приют в литературном отделе “Заветов”[21]. Предположим, что г. Иванов-Разумник пожелал бы сделать доклад в религиозно-философском обществе. Его доклад был бы охотно принят, при условии полной свободы руководителей общества в его оценке. Тот же Карташев и другие руководители общества воспользовались бы, конечно, этим своим правом и горячо высказались бы против материалистического мировоззрения г-на Иванова-Разумника, прикрытого лоскутьями модернизма, ненавистью к мещанству и т. п. украшениями. <...> P. S. <...> А. В. Карташев, к сожалению, находится в данное время за границей. Но я предполагаю, что, ознакомившись со всей этой историей, он сумеет восстановить истину»[22].

Главный «виновник» полемики А. В. Карташев, находившийся в тот момент на австро-венгерском курорте Аббации, впервые обратил внимание на развернувшуюся битву лишь в начале мая. В письме к Философову от 12 мая он сообщал: «Когда я получил Ваше и З<инаиды> Н<иколаев>ны письма от 7 мая, мое заказное к Вам с ответом Ив<анова>-Разум<ника> было уже второй день в дороге[23]. Газеты и письма из Петерб<урга> и Москвы здесь получаются на 4й день. “Речь” и “Русск<ое> Сл<ово>” я сюда выписал. Следовательно, № “Речи” от 6/V я получил 9-го. И тотчас же коротенько написал. Мне кажется, мое “письмо в ред<акцию>” соответствует тому, что Вы хотели бы от моего теперешнего заявления. Статьи И<ванова>-Раз<умника> я не читал, потому что услыхал о ней только от вас. А вы приехали как раз в последние мои ликвидационные дни, когда я писал статью Кобеко[24], и мне не было никаких сил на что-ниб<удь> другое обратить внимание. Но цитата из Ив<анова>-Р<азумника> в Вашем “письме” сразу же меня взбудоражила. Я даже рад, что не читал оригинала, потому что я мог бы оч<ень> возмутиться и впасть в резкий тон. Теперь этого не случилось. И, пожалуй, для начала к лучшему. Охотно готов объяснить и пред каким угодно третейским судом. Пришвин просто не более умен, чем К<а>б<лу>к<ов>, и ничего не понял из нашего разговора с И<вановым>-Р<азумником>. А верите, тот ему все внушил. Но как сам И<ванов>-Р<азумник> ничего не понял — это поразительно! И лишний раз доказывает истину, что без любви ничего нельзя понять. Я действительно говорил “по душам”. (Не стоило! Впредь наука.) На провокационные допросы И<ванова>-Р<азумника> я говорил о том деле, которое около нашего об<щест>ва витает, о его соблазнах и опасностях (потому что только об этом и велась речь). Но, конечно, говорили об этом *только потому*, что — предполагалось — имею на это право, как *непричастный*, иммунизованный от соблазна. Говорил с “реалистами” так ради того, чтобы, дав им ничего мне не стоящую уступку по части разноса всяких мистицизмов, тем самым ad hominem показать, что они не должны, не имеют права так легко разделываться с нами только потому, что заметили *около нас* кое-что для них уязвимое. Словом, Ив<анов>-Раз<умник> уподобился туполобому сектанту, который, увидев пьяного попа, бросил церковь. Я думал выше об И<ванове>-Р<азумнике> и поговорил с ним как с мудрым о “пьяных попах”. Но он, увы, не оправдал моих расчетов на “мудрость”. И просто, очевидно, дышал одной ослепляющей злобой»[25].

Следующим шагом в дискуссии стала публикация в «Речи», в рубрике «Письма в редакцию», открытого письма Иванова-Разумника вместе с «Ответом» Д. Философова. Иванов-Разумник расставлял здесь свои окончательные акценты: «Руководители рел<игиозно>-философского общества пытаются затушевать сущность этой тяжелой для них статьи, усиленно ополчаясь только против одной частности — приведенных мною слов председателя общества

[19] В названии указывается одна из тем, затронутых в докладе П. С. Соловьевой. Ср.: «Так и брат мой <В. С. Соловьев> думал, что вселенская церковь близко, что исполнились сроки, что надо только соединить, слить воедино все существующие вероисповедания. Поэтому его переход в католичество не был оскорбителен для православия. Это не была измена или увлечение. Здесь не было мены одного на другое, предпочтения одного другому. Это был подвиг человека, глубоко страдающего от разлуки мечты с жизнью» (РО РНБ. Ф. 732. Ед. хр. 3. Л. 7).

[20] Возможно, С. П. Каблуков.

[21] Намек на М. М. Пришвина.

[22] Речь. 1913. № 121, 6 мая. С. 3.

[23] Письма не сохранились.

[24] См.: *Карташев А. В.* К вопросу о православии Феофана Прокоповича // Сборник статей в честь Дмитрия Фомича Кобеко от сослуживцев по Императорской Публичной Библиотеке. СПб., 1913. С. 225—236. Сборник вышел 15 мая. См. также: *Философов Д.* Сборник в честь Д. Ф. Кобеко // Речь. 1913. № 142, 27 мая. С. 2.

[25] РО РНБ. Ф. 481. Ед. хр. 184. Л. 3—3 об.

г. А. Карташева. Они хотят уверить всех, что слов этих он не произносил. Я еще раз утверждаю, что слова эти *были* произнесены г. А. Карташевым, я имею основания думать, что от мысли своей он не может отречься. И если он — чего я пока не допускаю, — отказался бы от своих слов, то я оставляю за собой право напомнить г. А. Карташеву целый ряд подобных мыслей и слов его. Но сделаю это я, конечно, не в печати, ибо вообще *в печати* больше не буду возвращаться к этой "полемике"[26], которую заканчиваю настоящим письмом»[27]. В своем «Ответе» Философов также оставил все на прежних местах: «Полемика окончена, объявляет г. Иванов-Разумник. Да полемики, собственно, никакой и не было. Был неудачный, литературно-неприятный выпад журналиста против руководителя известного общественного дела; было наше восстановление истины и больше ничего. <...> А что г. Иванов-Разумник прекращает полемику — я его вполне понимаю. Такое решение верх мудрости. Ведь все равно г. Иванов-Разумник никого и никогда не убедит, что белое — черное, а черное — белое»[28].

Спустя пять дней, когда споры уже приближались к своему апогею, Карташев писал в Петербург С. П. Каблукову (на тот момент уже экс-секретарю РФО[29]): «Затеялась полемика с Ивановым-Разумником. Я отсюда немедленно черкнул письмецо в "Речь"; не знаю, напечатают ли? А потом надо будет все перечитать и, мож<ет> б<ыть>, подробно ответить»[30]. Наконец, 27 мая на страницах «Речи» было опубликовано «Письмо в редакцию» А. Карташева, подписанное: «Аббация, 21 мая». Возможно, это была «последняя редакция» того самого письма, о котором уже дважды упоминалось выше и которому, в конечном итоге, суждено было подвести черту под публичной полемикой: «Позвольте надеяться, что мне будет дано право голоса в странном споре между Р. В. Ивановым-Разумником и Д. В. Философовым, где объектом являюсь главным образом я. Только пребывание вдали от Петербурга не позволило мне вступить в этот спор своевременно. Никогда, ни в одном из заседаний религиозно-философского общества, председателем коего имею честь состоять, я не называл его деятельность блудом и развратом и назвать не мог, находясь в здравом уме и твердой памяти.

[26] См. также раздел «Полемика» в статье Иванова-Разумника «"Полемика" и "критика"» (Заветы. 1913. № 5. Отд. II. С. 138—143).

[27] Речь. 1913. 11 мая. № 126. С. 6.

[28] Там же.

[29] Показательно, что Каблуков подал заявление в Совет РФО о сложении с себя должности секретаря общества 20 января, на следующий день после заседания, вызвавшего столь ожесточенную полемику. Подробнее см.: *Ермичев А. А.* Религиозно-философское общество в Петербурге (1907—1917). С. 137.

[30] РО РНБ. Ф. 322. Ед. хр. 24. Л. 110—110 об.

Конечно, и публично, и в частной беседе я произносил и, вероятно, еще тысячу раз буду произносить такие же или, точнее сказать, лишь подобные слова, но по совершенно другому, враждебному нам адресу. Возникшее отсюда чудовищное недоразумение могло явиться только у людей, чуждых понимания религии»[31].

Признание Карташева могло означать только одно: если пресловутые определения и произносились, то адресованы они были не Религиозно-философскому обществу, а неким его «врагам». Скрытый драматизм происходящего объяснялся тем, что под «врагом» подразумевался Е. П. Иванов, человек, лично преданный Мережковским, но принесенный ими «в жертву» как «невинный предатель» — вероятно, в назидание и наказание предателям «виновным».

29 мая Иванов-Разумник поделился с женой: «А читала ты "отречение" Карташева? Вот малодушие! Печатно я ему больше ничего не отвечу, а личное письмо напишу большое. В "Заветы" ко мне приходили лица, которые, так же как и я, хорошо слышали и запомнили слова председателя. Об этом же сообщил мне и Ф. Сологуб, от лица своей супруги, Анастасии Чеботаревской»[32]. Очевидно, такое «сообщение» было передано в устной форме, поскольку обмен письмами состоялся чуть позже. За поддержкой и подтверждением Иванов-Разумник обратился к Ф. К. Сологубу 31 мая: «Еще одно частное дело. Вы знаете о том смешном и ненужном споре, который вот уже месяц ведется на страницах газет, — сказал ли председатель рел<игиозно>-фил<ософского> о<бщест>ва напечатанные мною его слова. Теперь уже и сам Карташев отрекся от них; такого малодушия я не ожидал. С последней статьей в № 5 "Заветов" заканчиваю навсегда всю эту "полемику", Карташеву уже написал личное письмо. Но все-таки мне очень ценны "воспоминания" людей, бывших на этом заседании конца января. Если не ошибаюсь, были на нем Анастасия Николаевна и Вы; я очень был бы благодарен за пару строк по поводу этих слов председателя. Никакому опубликованию эти строки, конечно, подлежать не будут, — я больше ни в какие "полемики" с рел<игиозно>-фил<ософским> о<бщест>вом вступать не буду. Заранее благодарю за какой бы ни было ответ»[33].

А. Н. Чеботаревская ответила в начале июня (письмо не датировано): «Глубокоуважаемый Разумник Васильевич, на вопрос Ваш — были ли мы свидетелями слов Карташова в Рел<игиозно>-фил<ософском> об<щест>ве, сообщаю: *я* — была свидетельницей

[31] Речь. 1913. № 142, 27 мая. С. 4.

[32] РО ИРЛИ. Ф. 79. Оп. 1. Ед. хр. 198. Л. 129.

[33] РО ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 3. Ед. хр. 296. Л. 17 об.

(Ф<едор> К<узьмич> *не* был тогда в заседании). Карташов, конечно, сказал тогда *буквально* все эти слова, но я знаю, что *не* в том смысле, какой можно было придать его словам (буквальным), принимая во внимание его всю деятельность и увлечение идеями этого об<щест>ва. Но сказано было это все крайне неосторожно и не так точно (к<а>к председателю общества публично нельзя таких "покаяний" приносить — это мож<но> "интимно" — внутри, в Совете, что ли, "между собой"). Потом даже, когда я, сойдя вниз с провожавшим меня А. Румановым, встретила у вешалки К. Арабажина и Е. Семенова, то слышала, к<а>к последние оба злорадствовали по поводу этих слов (это все, конечно, я пишу *Вам*), говоря: Ну, кажется, первый раз здесь раздались "настоящие" слова. Выходит, по-моему, значит: что Вы *несомненно* правы, но и Философов и Гиппиус вправе волноваться <(отчасти)?>, п<отому> ч<то> Карташов подразумевал, <о>чевидно, что-то другое под <с>воими словами. Мне лично очень жаль, что вся эта глупая и ненужная полемика разгорелась между людьми, которых мы *всех* уважаем, любим и знаем как почти равноценно относящихся ко многому в жизни и литературе. Ведь как много *настоящих* врагов, как много и упорно надо бороться!»[34]

Спустя полгода к исчерпавшей, казалось бы, себя дискуссии неожиданно присоединился В. В. Розанов, который к тому времени готов был предъявить собственные претензии — и не только Иванову-Разумнику[35]. Именно в ноябре 1913 года возник вопрос об исключении Розанова из Религиозно-философского общества «за выступления в черносотенной печати, несовместимые с общественной порядочностью». 14 ноября на заседании совета Общества Розанову было предложено добровольно уйти из РФО, однако он отказался. В ноябрьском номере журнала «Богословский вестник», в статье «Люди без лица в себе», Розанов высказал все, что у него накопилось к руководству РФО: «В том *насильственном переломе*, который произвели в Религиозно-философском обществе гг. Мережковский и Философов, вернувшиеся из Парижа лет пять тому назад, — после чего другие основатели этого Общества покинули его, — уже содержались implicite все теперешние тягостные собы-

[34] РО ИРЛИ. Ф. 79. Оп. 1. Ед. хр. 338. Л. 3 об.

[35] Полемика Розанова с Ивановым-Разумником была инспирирована критическим откликом Розанова «И шутя и серьезно...» (Новое время. 1911. № 12590, 31 марта. С. 5) на газетные публикации критика о Мережковском. Иванов-Разумник ответил статьей «Юродивый русской литературы (В. В. Розанов)» в сборнике «Творчество и критика» (СПб., [1911]. С. 180—211), который вышел в свет в декабре. Уязвленный «Юродивым...», Розанов ответил Иванову-Разумнику статьей «Бляха № 101» (Новое время. 1911. № 12848, 17 декабря. С. 17).

тия в Обществе. Тогда его не посещали радикалы, но и не топтал ногами никто. Теперь, по красноречивому заявлению Философова, "нас ругают подлецами"».[36] Видимо, это событие настолько потрясло философа, что даже полтора года спустя после своего исключения на общем собрании 26 января 1914 года[37] (в записи от 10 мая 1915 года для книги «Мимолетное. 1915 год») он вспоминал не столько об этом событии, сколько о конфликте Иванова-Разумника и руководства РФО: «Иванов-Разумник назвал их "мошенниками", блудословами и лицемерами, а ими основанные и *любимые* религиозно-философские собрания "плутовским клубом" болтунов и обманщиков. Чтó же сделал Философов? Он ему отвечал в "Речи", назвал почтительно его по имени и отчеству и предложил... прочесть реферат в собраниях, говоря, что они "почтут за честь выслушать"?!!?.. Чтó же это такое? Этого от начала мира не было. Невероятная русская пословица: "Плюй дураку в глаза — ему все Божия роса" — оправдалась: но над *неглупым* человеком, но — связанным. Узник. Пленник. Раб. Которого продают на базаре. Сии рабы — все, от Тургенева до Философова, между Тургеневым и Философовым»[38].

Учреждая петербургское Религиозно-философское общество, одни из его участников мечтали отгородить себя «от всякого академического духа» и превратить объединение в место «встречи *верующих* людей, а не людей религиозно-*осведомленных*, не ученых, для которых религия есть пережиток старины, любопытный только для исследователей и исследования», а «всех ищущих религиозной истины»[39]. Другие, ориентированные на так называемую «религиозную общественность», были озабочены формированием собственной организации по образу и подобию «церкви»[40]. Уже в силу раздвоения институциональных интенций РФО не могло не нести в себе самые противоречивые черты. Большинство собраний именовались «закрытыми»; их организаторы, ограничиваясь кругом «действительных членов» и специально приглашенных лиц, старались избежать случайных посетителей и нежелательного на-

[36] Цит. по: *Розанов В. В.* На фундаменте прошлого: Статьи и очерки 1913—1915 гг. М.; СПб., 2007. С. 158—159.

[37] Подробнее см.: Записки Петроградского религиозно-философского общества. Пг., 1914—1916. Вып. 4.

[38] *Розанов В. В.* Мимолетное. М., 1994. С. 115.

[39] *Розанов В. В.* Около народной души: Статьи 1906—1908 гг. М., 2003. С. 224—225.

[40] См. письма Н. А. Бердяева к З. Н. Гиппиус и Д. В. Философову 1906—1908 гг.: Письма Н. Бердяева / Публ. В. Аллоя // Минувшее: Исторический альманах. М., 1992. Вып. 9. С. 294—325.

правления дискуссий[41]. Характер взаимоотношений инициаторов сообщества и публики был, по существу, предопределен уже самим фактом идейного ригоризма его руководителей, которые отводили слушателям пассивную роль. Очевидным признаком *коммуникативного самораспада* религиозно-философского сообщества стало и исключение самого яркого «инакомыслящего» идеалистического движения — В. В. Розанова, хотя при этом само Общество, безусловно, идеологически только укрепилось. Неудивительно, что, когда три года спустя РФО тихо прекратило свою деятельность, на этот факт вообще мало кто обратил внимание.

В качестве еще одного «постскриптума» к инциденту можно добавить совсем немного. Год революции навсегда разделил Иванова-Разумника и круг Мережковских «разными сторонами баррикад». Между тем каждая из противоборствующих сторон помнила о событиях первой половины 1913 года. Отзвук слов Карташева о некоем «деле» возникает на страницах «скифского» манифеста — в части, принадлежащей перу Иванова-Разумника: «Это он (мещанин. — *В. Б.*), трезвый и плоский, заменяет непонятную ему истину “вначале бе Слово”, — другой, понятной и простой: “im Anfang war die Tat”...[42] Ибо для него не Личность, а Деяние есть самоценность, цель и высший судия»[43]. В свою очередь, письмо А. Карташева к Д. Философову от 29 декабря 1917 года свидетельствует о том, что прежние столкновения с Ивановым-Разумником отнюдь не были преданы забвению: «Пишу Вам “целование” к Новому году, дорогой Дмитрий Владимирович. Это великий и страшный год суда Б<ожия> над нашей тысячелетней государственностью, год еще тягчайших разочарований, испытания духа народного, но и покаяния и восстановления рассыпанной храмины. Надо очень и очень помолясь переступать порог этого года. И немного “совлечься” нашего самомнения в знании путей к воскресению и подумать более о “скрижалях сердца плотяных”, чем о “скрижалях каменных”[44] разных “Заветов”, по букве которых мы и зашли в эти тупики»[45]. Ирония судьбы заключалась в том, что спустя два года Иванову-Разумнику самому пришлось оказаться в роли председательствующего — уже на заседаниях Петроградской Вольной философской ассоциации. Спустя тридцать лет после означенного инцидента, в письме к А. М. Ремизову от 21 октября 1942 года, Иванов-Разумник вспомнит об общем прошлом и о председателе Религиозно-философского общества вполне примирительно: «И где теперь А. В. Карташев? Разметало всех нас, подлинно, как листья по ветру»[46]. И хотя каждая из сторон в своих суждениях касалась некоего «мы», понимание общности оказалось у них диаметрально противоположным.

[41] О сугубо «корпоративном» характере заседаний РФО см.: *Розанов В. В.* Около народной души. С. 405.

[42] Подразумевается реплика Фауста «В Деянии начало бытия» (*Гете.* Фауст. / Пер. Н. Холодковского. Пг., 1914. Т. 1. С. 39).

[43] Цит. по: *Белоус В.* Вольфила [Петроградская Вольная Философская Ассоциация]: 1919—1924. М., 2005. Кн. 1: Предыстория. Заседания. С. 24—25.

[44] Ср.: «Вы показываете собою, что вы — письмо Христово, через служение наше написанное не чернилами, но Духом Бога живого, не на скрижалях каменных, но на платяных скрижалях сердца» (2 Кор. 3, 3).

[45] РО РНБ. Ф. 481. Ед. хр. 184. Л. 10.

[46] Письма Р. В. Иванова-Разумника к А. М. Ремизову (1908—1944 гг.) / Публ. Е. Обатниной, В. Г. Белоуса и Ж. Шерона; Вступ. заметка и коммент. Е. Обатниной и В. Г. Белоуса // Иванов-Разумник: Личность. Творчество. Роль в культуре. СПб., 1998. Вып. 2. С. 110.

Аркадий Блюмбаум (Санкт-Петербург)

АПОЛЛОН И ЛЯГУШКА[1]

Красавец вместе и урод...
А. Блок «Возмездие»

Общеизвестной является занимавшая творцов русского символизма идеологическая, мифологическая etc. полярность, двойственность, почти провербиальная антитетичность, спроецированная на структуру личности. В литературных текстах, философской эссеистике, критических статьях и самоописаниях символистов легко отыскиваются мотивы антагонистического двойничества, так сказать внутреннего «спора факультетов» (как, например, в пьесе Блока «Незнакомка»), сложно аранжированного конфликта природы и духа, «божественного» и «звериного», «идеального» и «телесного» и т. п. — составлявшего ту персонологическую конструкцию, которая так интриговала отцов русского «нового искусства», например, в романистике Достоевского с ее двоящимися героями.

Едва ли не рекордсменом подобной «разорванности» — по крайней мере, одним из основных ее открывателей, конструкторов и аналитиков в культуре начала века — являлся Андрей Белый. Так, читателю его прославленного opus magnum, романа «Петербург», несомненно памятна характеристика, данная автором одному из центральных героев, сенаторскому сыну, неудачливому террористу и философу-неокантианцу Николаю Аполлоновичу Аблеухову. В первой главе «Петербурга» Белым вводятся анонимные реплики, описывающие впечатления от внешнего облика молодого интеллектуала и аристократа:

> — «Красавец», — постоянно слышалось вокруг Николая Аполлоновича...
> — «Античная маска...»
> — «Аполлон Бельведерский».

[1] Мне хотелось бы поблагодарить Михаила Безродного, Ренату фон Майдель, Ольгу Русинову и Илону Светликову за помощь в работе.

> — «Красавец...»
> Встречные дамы, по всей вероятности, так говорили о нем.
> — «Эта бледность лица...»
> — «Этот мраморный профиль...»
> — «Божественно....»
> Встречные дамы по всей вероятности так говорили друг другу.
> Но если бы Николай Аполлонович с дамами пожелал вступить в разговор, про себя сказали бы дамы:
> — «Уродище...».[2]

Несколько далее, во второй главе романа, рассказывая про неудачную любовную историю кокетливой и светской Софьи Петровны Лихутиной и Аблеухова-младшего, Белый снова вводит указание на двойственность героя, причем «уродливость» Николая Аполлоновича закрепляется второй маской персонажа:

> <...> Софью Петровну Лихутину мучительно поразил стройный шафер, красавец, цвет его неземных, темно-синих, огромных глаз, белость мраморного лица и божественность волос белольняных <...>. <...> Скоро Софья Петровна заметила <...> что лицо Николая Аполлоновича, богоподобное, строгое, превратилося в маску: ужимочки, бесцельные потирания иногда потных рук, наконец, неприятное лягушачье выражение улыбки, проистекавшее от несходившей с лица игры всевозможнейших типов, заслонили навек то лицо от нее (с. 64—65).

Двойственность Аблеухова подчеркнута автором, отчетливо указавшим на то, что «разорванность» персонажа станет одной из основных линий сюжета:

> Скоро мы, без сомнения, докажем читателю существующую разделенность на две самостоятельные величины: богоподобный лед — и просто лягушачья слякоть. <...> ... не было единого Аблеухова: был номер первый, богоподобный, и номер второй, лягушонок (с. 65 —66).

Семантика роковой двойственности, «кощунственного смешения», внутреннего раскола Николая Аблеухова на «первый» и «второй» номера выстраивается Белым вокруг недвусмысленных полюсов, «параллельности», аналитичности взаимоотношений между

[2] *Белый Андрей*. Петербург: Роман в восьми главах с прологом и эпилогом. Л., 1981. С. 47. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, с указанием страниц.

статуарным «богоподобным существом», «идеей» — и «естественными отправлениями организма» (с. 479); напряженными философскими штудиями героя, возносящими его над миром обыденности в области чистого, кантианского, безличного сознания, — и его эмпирической, бытовой, телесной мизерабельностью и чувственной, «лягушачьей слякотью»; «богоподобным льдом» — и жалкой плотью. Как известно, подобная конструкция сближает «окалечившегося мыслью» сына и отца, сенатора Аполлона Аполлоновича Аблеухова, воплощение леонтьевско-победоносцевского «государственного льда»; его «каменное», «скульптурное» сознание также нацелено исключительно на постижение «всеобщего» и утверждение геометрического имперского порядка, которому лишь параллельно сугубо эмпирическое, частнозначимое существование терзаемого семейными неурядицами и болезнями, телесно непредставительного старика[3].

Уже отмечалась соотнесенность холода «чистого» сознания, отчужденного от «живой» жизни, с холодом аблеуховского локуса романа, сенаторской квартиры[4]:

> Холодно было великолепье гостиной от полного отсутствия ковриков: блистали паркеты; если бы солнце на миг осветило их, то глаза бы невольно зажмурились. Холодно было гостеприимство гостиной. Но сенатором Аблеуховым оно возводилось в принцип. Оно запечатлевалось: в хозяине, в статуях, в слугах, даже в тигровом темном бульдоге, проживающем где-то близ кухни: в этом доме конфузились все, уступая место паркету, картинам и статуям, улыбаясь, конфузясь и глотая слова: угождали и кланялись, и кидались друг к другу — на гулких этих паркетах; и ломали холодные пальцы в порыве бесплодных угодливостей[5] (с. 17).

[3] Это сочетание, «смешение» физической незначительности со статуарной, величественно-государственной, аполлинической скульптурностью связано с отсылками к «Каменному гостю», который вкупе с референциями к «Медному всаднику» составил интертекстуальный субстрат «скульптурного мифа» Белого, см.: *Мельникова Е. Г., Безродный М. В., Паперный В. М.* Медный всадник в контексте скульптурной символики романа Андрея Белого «Петербург» // Уч. зап. Тартус. гос. ун. 1985. Вып. 680 (Блоковский сборник VI).

[4] *Пустыгина Н. Г.* «Петербург» Андрея Белого как роман о революции 1905 года: (К проблеме «революция сознания») // Там же. 1988. Вып. 813. (Блоковский сборник VIII). С. 153.

[5] Мотивика «живого», «уступающего место» классическим статуям и картинам (причем принадлежащим именно к неоклассицизму), отчуждения неподвижного «образа», *репрезентации* от «живой» жизни находит свое естественное продолжение в опубликованной в 1917 г. брошюре Белого «Революция и культура», где революция приобретает облик «текучей лавы», «подземного удара», разбивающего «формы», а искусство — скульптуры, «формы Аполлоновой статуи». «Лава» революции, характеризующаяся дионисийской «чрезмерностью» (*Белый А.* Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 451), противопоставлена аполлиническим мере и «гармонии» изваяния, застывшей, скульптурной «формы». Так и не разрешенный в «Петербурге» конфликт между «скульптурой понятий» (*Белый Андрей*. Восток или Запад // Эпоха. М., 1918. Кн. 1. С. 176 —177), «образом» и «формой», с одной стороны (в этот ряд входит как чистая «формальность» неокантианского мышления, подвергшегося острой критике Белого в момент работы над романом (*Белый Андрей*. Круговое движение. (Сорок две арабески) // Труды и дни. 1912. № 4—5), так и государственность, понимавшаяся им как аполлинический «образ», выстроенный в качестве защиты от хаоса, см.: *Белый А.* Критика. Эстетика. Теория символизма. С. 50) и «текучей», «незастывающей» жизнью — с другой, Белый пытается разрешить в тексте 1917 г., соединить, синтетически связать оба начала («неподвижная статуя ожила в *становлении*» — Там же. С. 454). Отмечу попутно, что устойчивый у Белого мотив революции, понятой как символический «природный» катаклизм, как землетрясение, встречается и в романе, где именно «трус» угрожает «каменному» миру империи: «... прыжок над историей — будет; великое будет волнение; рассечется земля; самые горы обрушатся от великого т р у с а (разрядка автора. — *А. Б.*); а родные равнины от т р у с а изойдут повсюду горбом. На горбах окажется Нижний, Владимир и Углич. Петербург же опустится» (99). Ср. также в лекции Белого «Социал-демократия и религия»: «Одни хотят идеального государства. Другие — идеальной церкви. <...> Одни стремятся разрушить окаменелые формы жизни всемирным землетрясением, другие — всемирным огнем» (*Белый Андрей*. Социал-демократия и религия // Перевал. 1907. № 5. С. 26). Гибель Петербурга от апокалиптического землетрясения или извержения вулкана была бы смелым обновлением «петербургского мифа», на которое Белый тем не менее не пошел, не развернув процитированный фрагмент. Бóльшим литературным радикалом оказался Александр Грин, опубликовавший в 1914 г. рассказ «Земля и вода», в котором имперская столица гибнет от традиционного наводнения и... землетрясения. Не в качестве ли маргинального рефлекса неразвернутого мотивного ряда следует истолковывать висящую в квартире Аблеуховых «бледнотонную живопись», подражавшую «фрескам Помпеи» (87)? Отмечу также, что мотивика разрушения, в том числе «разрушения каменных форм» (каменной кариатиды, статуй Летнего сада), репрезентируется Белым и традиционным «зубом времени» («железным зубом времени») (51, 142). Об истории и семантике данного мотива см.: *Panofsky E.* Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. New York; Hagerstown; San Francisco; London, 1972. P. 74, 82 —83.

При этом холод аблеуховского жилища отчетливо противопоставлен избыточному *теплу* квартиры Лихутиных; жизнь Аблеуховых, зацикленных на абстрактной, холодной, самодостаточной «мозговой игре», антитетически соотнесена с умственной ограниченностью Сергея Сергеевича и плотскостью Софьи Петровны, с их приватностью и «эмпиричностью» (в этом смысле неслучайно отождествление «дома — каменной громады» с «сенаторской голо-

вой»[6], жилого пространства Аблеухова-старшего и его «громадного» «каменного» мышления[7]:

> Все шесть крохотных комнатушек отоплялись паровым отоплением, отчего в квартирке задушивал вас влажный оранжерейный жар; стекла окон потели; и потел посетитель Софьи Петровны; вечно потели — и прислуга, и муж; сама Софья Петровна Лихутина покрывалась испариной, будто теплой росой японская хризантема. Ну, откуда же в этой тепличке завестись перспективе? (с. 60—61).

Проанализировавшая описание лихутинского жилья Т. В. Цивьян отметила мотив «отсутствующей перспективы» и связала его с избыточной вещностью лихутинского быта, как бы блокирующей возможность высокой, метафизической точки зрения, закрытой для приземленных обитателей квартиры[8], чему необходимо противопоставить абстрактность и беспредметность аблеуховского сознания, его *перспективизм* («...мимолетные взоры он бросал на роскошную перспективу из комнат» — с. 72). К этому следует добавить, что мотив тесноты («комнатки были — малые комнатки», «крохотные комнатушки») партикулярного, обывательского обиталища Софьи Петровны следует соотнести с неуютной просторностью казенной сенаторской квартиры. Ср. мотивы холода[9] и простора аблеуховского жилища чуть далее, где Белый, поясняя, казалось бы, сугубо бытовую связь между «высоким положением» «носителя бриллиантовых знаков» и огромностью его аппартаментов, более четко выстраивает смысловую систему организующих текст пространственных антитез: «Аполлон Аполлонович не любил своей просторной квартиры <...> мебель в белых чехлах предстояла взорам снежными холмами <...>. Стены — снег, а не стены <...>.

> Аполлон Аполлонович с большей охотой перебрался бы из своего огромного помещения в помещение более скромное; <...> а он, Аполлон Аполлонович Аблеухов, должен был отказаться навек от пленительной тесноты: высота поста его к тому вынуждала; так был вынужден Аполлон Аполлонович праздно томиться в холодной квартире на набережной (с. 87 —88)[10].

Относительная смысловая ясность пары «лягушка —Аполлон» тем не менее не снимает вопроса об истоках беловской образности, уже становившихся предметом отдельных наблюдений (см., например, комментарии к «Петербургу» С. С. Гречишкина, Л. К. Долгополова и А. В. Лаврова, в которых мотив «лягушки» возводится к прозе Эдгара По (с. 655)). В своей диссертации, посвященной египетским мотивам в творчестве Андрея Белого, Эвелис Шмидт, отметив двойственность Аблеухова-младшего как «Bruch zwischen

[6] Мотивика «мозговой игры», которой предаются умствующие, «головные» герои романа, объясняет, почему Аполлон Аполлонович является «*главой* Учреждения», ср.: «Аполлон Аполлонович убегает от жизни в “главу” <...> но “глава” эта — желтый дом Аримана: разросшийся череп» (*Белый А.* Восток или Запад. С. 201). В финале романа Белый в образе Сфинкса сводит вместе мотивы каменного изваяния, подточенного временем, и мертвой «головной» современной культуры: «...вся культура, — как эта трухлявая голова (Сфинкса. — *А. Б.*): все умерло; ничего не осталось» (418), ср. также мотив «каменного трупа» в «Африканском дневнике»: «В египетском плене мы точим под бьющим бичем неживые массивы культурою возродимого пирамидного трупа» (*Белый Андрей.* Африканский дневник // Российский архив. М., 1991. Вып. 1. С. 431).

[7] О соотнесенности в романе пространства и сознания см. также: *Пустыгина Н.Г.* «Петербург Андрея Белого как роман о революции 1905 года. С. 150.

[8] *Цивьян Т. В.* Семиотические путешествия. СПб., 2001. С. 140 —141.

[9] Мотив холода, сопровождающий образ сенатора, может помимо всего прочего мотивироваться и отчетливо проартикулированной Белым идентификацией Аблеухова-старшего с Сатурном, который в астрологической традиции неизменно характеризуется именно холодом, см.: *Klibansky R., Panofsky E., Saxl F.* Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art. London, 1964. Part II. Ch. 1.

[10] С аблеуховским полюсом «холода» в «Петербурге» Н. Г. Пустыгина связала и «категорию льда», отделяющую от мира людей террориста Дудкина, еще одного героя романа, испытывающего внутренний раскол между «льдом в сердце» и частным, приватным существованием, между легендарным Неуловимым и несчастным Александром Ивановичем (*Пустыгина Н. Г.* «Петербург» Андрея Белого как роман о революции 1905 года... С. 153; см. также: *Иванов-Разумник*. Вершины. Александр Блок. Андрей Белый. Пб.,1923. С. 135 —136). С мотивным рядом, актуализирующим семантику «холода» в линиях умствующих героев «Петербурга», Аблеуховых и Дудкина, ср. «лед метафизических исканий» в уже цитировавшейся парижской лекции Белого «Социал-демократия и религия» (*Белый А.* Социал-демократия и религия. С. 26), а также в «Эмблематике смысла»: «Мы оказываемся в неизбежности броситься в хаос жизни, если не хотим замерзнуть на ледяных кручах познания» (*Белый Андрей.* Символизм. München, 1969. С. 111). Соотнесенность линии Дудкина с аблеуховской мотивной серией подчеркнута и мотивами скульптурности и придания формы (см. примеч. 5) в реплике героя, в которой он поясняет цели своей революционной деятельности, свой политический «артистизм»: «... я — артист. Из неоформленной глины общества хорошо лепить в вечность замечательный бюст» (85). Ср. также отвращение Дудкина перед «бесформенностью», что подчеркивается и его причудливыми речевыми ассоциациями: «“... р-ы-ы-ы-ба, то есть нечто с холодною кровью... И опять таки м-ы-ы-ло: нечто склизкое; г л ы б ы — бесформенное <...>...” Незнакомец мой прервал свою речь: Липпанченко сидел перед ним бесформенной г л ы б о ю; и д ы м от его папиросы осклизло обмыливал атмосферу: сидел Липпанченко в облаке; незнакомец мой на него посмотрел и подумал “тьфу, гадость — татарщина”... Перед ним сидело просто какое-то “Ы”» (с. 42 —43).

Wissenschaft und Leben, Geist und Natur»[11], вполне обоснованно связала мотивы, через которые подан персонаж «Петербурга», «смешение» (Mischung), организующее образ героя, с целым рядом небеллетристических текстов писателя — в частности, со статьями «Химеры» и «Сфинкс», опубликованными в «Весах» в 1905 году, а также с путевым очерком «Египет», напечатанным во время работы Белого над романом[12]. Так, в «Химерах» Белый вводит полюса «звериного» и «божественного» как начала «природной необходимости» и «свободы»[13], а в эссе «Сфинкс», посвященном антиномии «бытия» и «долженствования», изображает жутковатый исток чело-

[11] *Schmidt E.* Ägypten und ägyptische Mythologie — Bilder der Transition im Werk Andrej Belyjs. München, 1986. S. 405.

[12] См.: Ibid. S. 404 —415. Контекстуальное описание смысла в данном случае представляется гораздо более продуктивным, чем довольно умозрительная попытка Магнуса Юнггрена истолковать образ «лягушки» через семантизацию грамматических форм, через апелляцию к, так сказать, «грамматике поэзии» (*Ljunggren M.* The Dream of Rebirth. A Study of Andrej Belyj's Novel *Peterburg*. Stockholm, 1982. P. 40).

[13] «Я, как истинный человек, — самоцель. Как самоцель, я божественен. Но законы природной необходимости придают мне черты зверя. Смешение зверя и бога, то есть природной необходимости и свободного определения себя, как еще не достигнутой цели, — такое смешение двух правильных способов восприятия себя в отношении к миру — оно чудовищно; если чудовищно, то и преступно, кощунственно. Всякое чудовище есть смешение зверского с божественным» (*Белый Андрей*. Химеры // Весы. 1905. № 6. С. 15; см. также: *Мельникова-Григорьева Е. Г.* Принцип «пограничности» в «Симфониях» Андрея Белого // Уч. зап. Тартус. гос. ун-а. 1985. Вып. 645. С. 106). Данный конфликт, осознававшийся несомненно в качестве автобиографического (см.: *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность. М., 1995. С. 183; см. также письмо Белого М. К. Морозовой середины июня 1908 года: *Белый Андрей*. «Ваш рыцарь»: Письма к М. К. Морозовой. 1901—1928. М., 2006. С. 103—104), волновал Белого и позже, например, в антифутуристическом трактате «Жезл Аарона»: «Современный философ молчит иссушенным сознанием, проклятым, как сухая смоковница; и от этого запорожные корни сознания в нем демоничны: козлины; сочетание корней и ветвей в нем смесительно, противоестественно, пошло; в нем смешение чувственной жизни с абстрактной — чудовищно: он — сатир» (*Белый Андрей*. Жезл Аарона (О слове в поэзии) // Скифы. СПб., 1917. Сб. 1. С. 172). Становится он и предметом критических проекций писателя, в частности, в анализе творчества Блока. В речи, произнесенной на вечере памяти поэта, состоявшемся 26 сентября 1921 г. в Политехническом музее, Белый отмечал: «Какая-то часть сознания Блока сбежала с горы, другая же часть осталась на горе, но потеряла какую-то конкретность, и с этого момента действительно в лирике Блока, в его мужских персонажах начинается раздвоение, я бы сказал образно: одна часть бежит в мглу мутной жизни и, прикоснувшись ко всем благам, начинает конкретизировать их, а другая половина сознания теряет духовную конкретность и становится абстрактной. <...> Абстракция и чувственность — вот на что разрывается кон-

вечества — доисторических рептилий[14], вылезающих из воды на сушу земноводных «гадин». Рептильная образность «гадин» наделяется автором семантикой «гаденького наследства прошлого», постыдной «фамильной» тайны, страшной и одновременно комически-отвратительной животной наследственности, преследующей человека. В ряд «гадин» Белый включает и апокалиптического «зверя из бездны», легко переводя зоологическую, эволюционную образность в религиозно-философский, а также, дополняя образ «больших гадин» «малыми», «маленькими гадостями, затаенными в глубинах сознанья»[15], — в психологический план. Эвелис Шмидт выделила лейтмотивный ряд, связывающий «Сфинкс» и «Петербург», отметив игру с корнем «гад» и соотнеся «гадин» статьи с целой россыпью «гадин», «гаденького» и «гадостей», которыми награждаются в романе облик и поведение Аблеухова-младшего[16], «гадкого лягушонка»[17], чье сознание переполнено «чудовищами» и «гадостями» по отношению к отцу и Софье Петровне[18]. Тематика

кретность мистики Блока» (*Белый Андрей*. О Блоке: Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. М., 1997. С. 509—510). Описанный конфликт был и темой бесед с А. Р. Минцловой: «И — да: человека она не ценила: "Будь ангелом" — говорила она; если ж в ангеле ты оборвешься, — ну: падай — до зверя! События времени уничтожают "середку на половинку"; уже нет "человека" в недавнем значении слова; уже гуманизм превзойден; переживаем огромнейший кризис "гуманистической" эры, распавшейся в "ангелическую" эпоху, иль — в "бестиальную"» (*Белый Андрей*. Начало века. Т. 3, гл. 9 — ОР РНБ. Ф. 60. Ед. хр. 13. Л. 99).

[14] Разворачивая мотивику животной ипостаси Николая Аполлоновича, Белый дополняет «лягушку» именно рептильной образностью: «...наклонял низко профиль с неприятным оскалом разорвавшегося рта, напоминая трагическую античную маску, несочетавшуюся с быстрой вертлявостью *ящера* (курсив мой. — *А. Б.*) в одно несогласное целое» (253).

[15] *Белый Андрей*. Сфинкс // Весы. 1905. № 9 —10. С. 40.

[16] *Schmidt E.* Ägypten und ägyptische Mythologie. S. 407 —409.

[17] Уже в «Сфинксе» Белым намечено соотнесение «лягушачьего» мотива с Петербургом, в частности с петербургскими текстами Гоголя. В одной из главок статьи Белый описывает творчество Гоголя как движение между полюсами величественного и комического, Мефистофеля и канцеляриста, прибегая к сказочно-рептильной образности: «Змей Горыныч, если взглянуть на него простыми глазами (не символическими), или даже теми же глазами, но с иной позиции, рассыпался маленькими лягушатами. Мефистофель оказывается канцеляристом на богатых именинах» (*Белый Андрей*. Сфинкс. С. 41). И далее: «Начал Гоголь с ведунства, но потом затосковал и засмеялся одновременно. Обольстительность тайн рассыпалась смешными лягушатами. Звездная ночь Украины сменилась серым небом Петербурга. И потянулась вереница обывателей: это все были чиновники или канцеляристы с посеревшими лицами» (Там же. С. 44).

[18] Следует также отметить, что восходящие к «Сфинксу» ассоциации бытия, отделенного от «долженствования» и «сознания», с обитателями вод про-

эволюции / инволюции, регресса к «зверю со всем его гаденьким скарбом», столь отчетливо проартикулированная в статье «Сфинкс» — представленная в «Петербурге» целым веером взаимосвязанных друг с другом и исключительно важных мотивов ненависти к семье и «роду»[19], роковой «наследственности», «предков», «вырождения» («выродка», «отродья», «разложения крови») и т. п. и отнюдь не случайно разворачивающаяся на фоне сюжета об *аристократическом* семействе [20], традиционном для повествования о вырождении, — как кажется, позволяет ответить на вопрос о культурных истоках той образности, той полярности, которой характеризуется главный персонаж беловского романа, а также уточнить семантику пары «лягушка —Аполлон».

Характеризуя своего персонажа через смешение «божественного» и «звериного», Белый подчеркивает статичность, «профильность» Аполлоновой маски и избыточную подвижность, мимичность «лягушонка» («ужимочки, бесцельные потирания иногда потных рук, наконец, неприятное лягушачье выражение улыбки, проистекавшее от несходившей с лица игры всевозможнейших типов»). Изучавший историю культурного освоения природных феноменов М. Б. Ямпольский убедительно показал, что в XVIII веке происходит процесс кристаллизации исключительно важного для европейской культуры противопоставления идеальной, неподвижной, бесстрастной, статуарной красоты и «низкой» бестиальности, наделенной страстями и чрезмерной мимикой[21]. Причем кодифицируется данная конструкция (безусловно актуальная, как отмечает

никают в «Петербург» не только через рептильную образность. Неслучайно *полуосознанная* мысль, промелькнувшая у сенаторского сына, сопоставляется с рыбой: «...в Николае Аполлоновиче Аблеухове, *будто рыба, скользнувшая по поверхности вод*, — прошла дикая мысль <...>. Вся та мысленная галиматья пробежала в душе в одну десятую долю секунды» (217).

[19] В «Мастерстве Гоголя» эта тема предстанет антиномией «рода» и «личности», при помощи которой Белый будет описывать идейную эволюцию Гоголя.

[20] Ср. сочетание мотивов родовитого дворянства и бестиальности в «Сфинксе» (с. 29). С мотивами ненависти к роду и наследственности следует соотнести и мотив автопорождения из «некрасовской» редакции романа, напрямую связываемый с высокой, аполлинически-кантианской ипостасью Николая Аполлоновича: «Взойдя к себе самому, то есть открыв в центре себя лучезарное и всепронизывающее око, Николай Аполлонович рассудил совершенно отчетливо, что родился он в мир от этого ока при помощи двенадцати категорий, — не от родителя вовсе; то же бренное порождение, которое жило доселе и в порыве бесплодных угодливостей трепетало пред строгим родителем, было просто какою-то материальною дрянью» (с. 471).

[21] *Ямпольский М. Б.* Зоофизиогномика в системе культуры // Уч. зап. Тартус. гос. ун-та. 1989. Вып. 855. (Труды по знаковым системам, 23).

[22] В частности, в мультипликации, см.: *Ямпольский М.* Язык —тело —случай. М., 2004. С. 145 —151. Ср. также сделанный режиссером Абрамом Роомом

исследователь, и для культуры XX века[22]) в физиогномической традиции[23], точнее, в зоофизиогномике.

Как известно, одним из ключевых эпизодов в длительной истории зоофизиогномики стала работа голландского врача П. Кампера, построившего своеобразную эволюционную модель и опиравшегося на идею так называемого «лицевого угла», то есть угла между «горизонталью и линией, проведенной ото лба к верхней губе»[24]. В качестве двух крайних полюсов эволюционной шкалы Кампера выступали предельная бестиальность обезьяны с ее лицевым углом в 42 градуса и воплощавший идеал классического, винкельмановского совершенства профиль Аполлона — со 100 градусами. Соответственно увеличение лицевого угла означало движение по эволюционной шкале вверх — к совершенству, разуму и отсутствию низких страстей. Как отмечает известный французский искусствовед Юргис Балтрушайтис в своем очерке истории зоофизиогномики[25], схема и метод Кампера были подхвачены швейцарским физиогномистом И. К. Лафатером, настаивавшим, впрочем, на своей интеллектуальной независимости, а кроме того полагавшим, что его

по сценарию Юрия Олеши художественный фильм «Строгий юноша» (1936). Здесь, в частности, положительным героям-комсомольцам, отчетливо соотнесенным с античной скульптурой, противопоставлен сугубо отрицательный персонаж, спроецированный на собаку. Это противопоставление прекрасной статуарности и низкой бестиальности подчеркнуто также тем, что герой-собака (сыгранный Максимом Штраухом) оказывается единственным персонажем с подчеркнутой мимичностью. Традиция противопоставления прекрасной «монументальности» и отвратительной бестиальности была понятна и осознана и в культуре XX века, см., например, книгу известного советского искусствоведа Иеремии Иоффе «Новый стиль», где эта традиция перенесена на классовый конфликт (*Иоффе И.* Новый стиль. М.; Л., 1932. С. 79 —87) (Иоффе ссылается на физиогномические разыскания Лебрена и Гете).

[23] К которой, кстати, открыто апеллирует Белый в своем романе. Так, первое появление Дудкина и описание его внешности подано через мотив невписываемости странного лица героя в физиогномические таксономии: «...и наверно б физиономист, невзначай встретив на улице ту фигуру, остановился бы изумленный; и потом меж делами вспоминал бы то виденное лицо; особенность сего выражения заключалась лишь в трудности подвести то лицо под любую из существующих категорий — ни в чем более» (25). Мотив экстраординарности персонажа, реализованный через выпадение героя из физиогномических рубрик, не является изобретением Белого; о вызове, брошенном литературой XIX столетия физиогномическим классификациям, см.: *Богданов К. А.* Врачи, пациенты, читатели: Патографические тексты русской культуры XVIII—XIX веков. М., 2005. С. 196; исследователь ссылается на повесть Лескова «Овцебык», герой которой представлен не укладывающимся в систему рубрик, предложенных френологией.

[24] См.: *Ямпольский М. Б.* Зоофизиогномика в системе культуры. С. 72.

[25] См.: *Baltrušaitis J.* Abberations: Essai sur la légende des formes. Paris, 1983. P. 42 —44.

эволюционная шкала — по сравнению с камперовской — выигрывает в точности. Среди прочих новшеств Лафатер «предложил свою собственную шкалу лицевого угла, которую он назвал “линией анимальности” (la ligne d’animalité)»[26], пойдя при этом в сторону заострения лицевого угла на низшей ступени эволюции. Двадцать четыре эволюционные стадии, выделенные Лафатером благодаря линии анимальности, приводили в качестве высшей точки эволюционной шкалы к идеальному профилю *Аполлона*, а в качестве низшего, исходного момента лафатеровской шкалы «постепенного очеловечивания» выступала *лягушка* (ил. 1—2), являвшаяся в системе швейцарского физиогномиста воплощением природы «наиболее низкой и животной» («la plus ignoble et la plus bestiale»)[27]. Причем, описывая стадии перехода от лягушки к Аполлону, от чистой бестиальности к антропологическому совершенству, Лафатер дополняет характеристики полюсов своей эволюционной шкалы, соотнося высшую точку с гением, подобным *кантовскому*[28].

Как пишет Балтрушайтис, схемы, выстроенные Кампером и Лафатером, были подхвачены культурой XIX столетия, при этом весьма восприимчивыми к этим системам оказались художники-карикатуристы, активно перерабатывавшие конструкции, предложенные зоофизиогномикой. Именно в сфере карикатуры эволюционная модель Лафатера была подвергнута реверсированию, словно предвосхищавшему трактат Мореля о дегенерации (1857). Так, в частности, Балтрушайтис отметил гравюру прославленного французского карикатуриста Ж.-Ж. Гранвиля «Apollon descend vers la grenouille» (1844)[29], в которой эволюционная шкала Лафатера обращена вспять, эволюция трансформирована в инволюцию, в своего рода движение в сторону вырождения и регресса[30] (ил. 3).

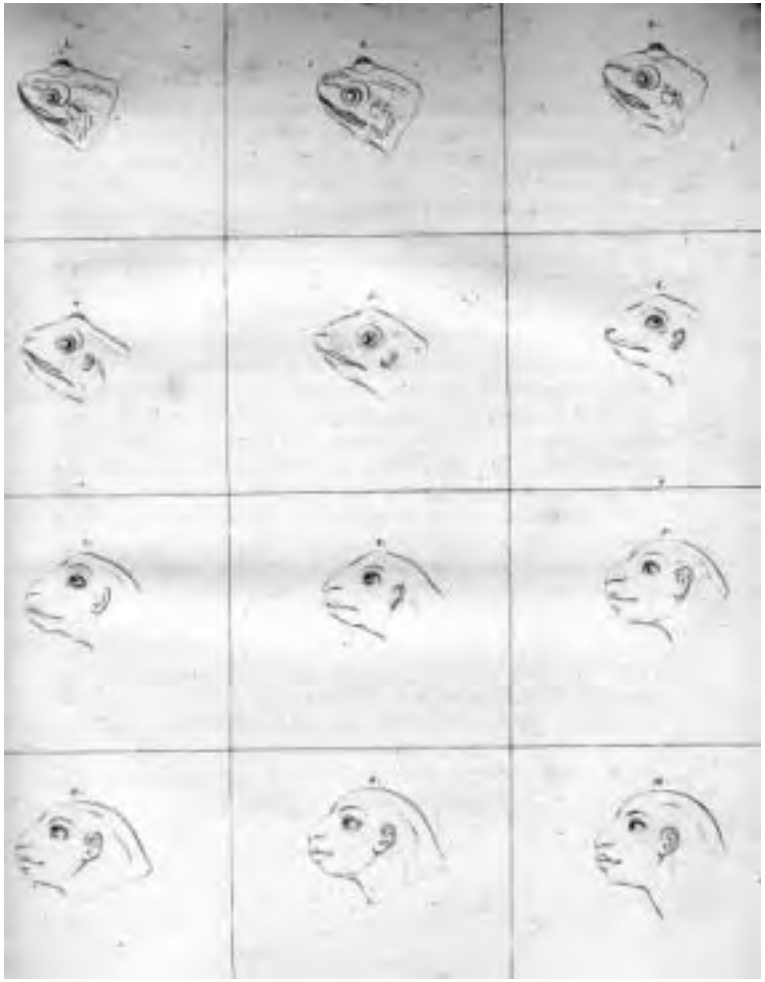
[26] *Baltrušaitis J.* Abberations. P. 44.

[27] Ibid.

[28] «On a sait des essais sans nombre pour marquer les différens degrès qui descendent de l’espèce humaine à l’espèce animale, la transition de la laideur la plus brute à la beaute la plus idéale, d’une méchanceté satanique à la bonte la plus divine, celle de l’animalité d’une grenouille ou d’un singe, aux premieres nuances de raison humaine dans un Samoyède, à de ses faibles lueurs, au génie transcendant des Kant à des Newton» (*Lavater J. G.* Essai sur la physiognomie, destiné à faire connoitre l’homme et à le faire aimer. La Haye: I. van Cleef, 1803. IV. P. 319)

[29] *Baltrušaitis J.* Abberations: Essai sur la legende des formes. P. 50; *Ямпольский М. Б.* Зоофизиогномика в системе культуры. С. 72.

[30] В одной из своих статей о карикатуре («Quelques caricaturistes francais») Бодлер упоминает не только изображение, содержащее постепенное превращение Аполлона в «жабу» (crapaud), но и построенную на аналогичном принципе картинку, на которой место Аполлона занимает другое воплощение совершенства — Христос (*Baudelaire Ch.* Ecrits esthétiques. Paris: U.G.E. 10/18, 1986. P. 215).



Данный контекст, как кажется, указывает на то, что использование Белым лафатеровской пары[31] следует связывать не только с

[31] Немаловажной проблемой остаются, конечно, источники сведений Белого о физиогномике. Помимо университетских контактов студента-естественника Бугаева, едва ли не наиболее вероятным информантом Белого представляется Эмилий Метнер, безусловно хорошо осведомленный в этой области знаний прежде всего благодаря своим гетеанским штудиям (как известно, общение и сотрудничество с Лафатером является важной страницей биографии Гете). Если брать круг близких Белому людей, то именно у Метнера находим упоминания Лафатера. Так, в письме Эллису 1909 г. он писал по поводу личных впечатлений от лекций Штейнера: «Штейнера я слушал в Берлине зимой. Он мне очень, очень не понравился, и гетеанство его, хотя и [страстное], но поверхностное и еретическое. Человек он сильный, но философски наивный с уклоном в популярный некритический монизм. Это какой-то теософский пастор, выкрикивающий [глубокие] пошлости. Гете, наверное, не захотел бы знакомиться с ним, раз он в зрелые годы свои отвернулся от Лафатера» (РО РГБ. Ф. 25. Карт. 20. Ед. хр. 5. Л. 5 об.; любезно указано Михаилом Безродным). Подобная оценка, однако, не помешала Метнеру в книге о Гете посвятить целый раздел физиогномической интерпретации изображений веймарского аполлинийца и процитировать Лафатера, причем именно зоофизиогномический фрагмент (о «львином» и «волчьем» в Гете см.: *Метнер Э.* Размышления о Гете. М., 1914. Т. 1: Разбор взглядов Р. Штейнера в связи с вопросами критицизма, символизма и оккультизма. С. 411; о самопроекции Метнера-Вольфинга на «волка»-Гете см.: *Ljunggren M.* The Russian Mephisto. A Study of the Life and Work of Emilii Medtner. Stockholm, 1994. P. 79). Как известно, книга Метнера, формально направленная против Штейнера, была попыткой «вразумления» увлекшегося антропософией Белого. Отсюда и целый ряд фрагментов, которые, вне всякого сомнения, писались с учетом бесед с Белым и его текстов. Неслучайно, что именно мучительная психологическая разорванность Белого, как кажется, стала предметом поучений Метнера: «Человек — от начала богоподобен. Все дело — в поддержании и вычерчивании богоподобия, которое чаще всего стирается, никогда не исчезая, однако, до конца. Но если бледнеет богоподобие от возобладания элементов слишком человеческих и искаженно-звериных, то становится оно ярче не через прыжок с одного полюса к другому, не через нетерпеливое устремление “зверя” к “богу”, а только путем укрепления человечности. <...> Невольная потеря себя в звериности и произвольное усилие взлететь оттуда прямо к божескому, вот путь слишком человеческий; от экстаза, испытанного в одной полярности, жажда экстаза в другой. <...> Гете был более полярен, нежели это когда-либо снилось всем современным эстетам полярных «устремлений». Вот почему он и “устремлялся” не к полюсам, а *от* (курсив Э. Метнера. — *А. Б.*) полюсов и старался “выявлять” не звериное и божеское, а человеческое. Поэтому он и достигал того, что суждения его были почти всегда и божественными и человеческими» (*Метнер Э.* Размышления о Гете. Т. 1. С. 288 —290). Не исключено, что волновавший Белого и смущавший (а позднее раздражавший) Метнера конфликт затрагивался в их разговорах, в одном из которых и всплыла лафатеровская схема. Возможно, что именно в качестве отзвука писаний и бесед Белого и о Белом 1900—1910-х гг., в которых возникала именно эта проблематика, следует истолковывать поздней-

желанием автора подчеркнуть «разорванность», антитетичность характера Аблеухова-младшего через традиционные репрезентанты крайностей, но и с *эволюционным* характером данной конструкции, легко вписавшейся в линию героя-»выродка», который одержим, терзаем «страхами и ужасами» родового «наследства»[32] и которому в процессе разворачивания романного сюжета предстоит пройти через радикальное «перерождение» «органов чувств», через своего рода «вочеловечение»[33].

шую реплику Ж. М. Брюсовой о личности писателя, произнесенную в беседе с Д. Е. Максимовым: « — Я знаю его хорошо, — сказала она, выслушав мой рассказ о Белом, — он может быть человеком...» (*Максимов Д.* Русские поэты начала века. Л., 1986. С. 376).

[32] Ср. также инволюционные мотивы в более поздней книжке Белого: *Белый Андрей.* «Одна из обителей царства теней». Л., 1924. С. 44 —49.

[33] С эволюционных мотивов, с «гадов» и «гадин» Белый начнет свой следующий роман «Котик Летаев», где образы доисторических рептилий мучают пробуждающееся сознание ребенка. Занятной параллелью образности «Петербурга» служит стихотворение «Лемурия» беловского знакомого, поэта и оккультиста Бориса Лемана (Дикса). Излагая более или менее в соответствии с учениями Блаватской и Штейнера оккультную эволюционную историю, Леман так изображает человека лемурийской эры: «Был человек тогда лишен костей, / Живя в парах горячей атмосферы, / Земли едва касался он, над ней / Скользя как нетопырь. Уродливой химеры / Имел он вид — трехглазый, без ушей, / *Со ртом лягушечьим* <...> Он был немым, и лишь единый звук / Мог издавать тоскующе-влекущий — / Призыв любви к толпе своих подруг». Дальнейший ход эволюции описывается Леманом с использованием скульптурных мотивов: «Но дивной и зовущей / Была земля та там, где дух царит — / Над жуткой формою, в тумане вод живущей. / С ней связан, *реял образ, что глядит, / Сияя красотой, сквозь Фидия творенье*, / Где с телом дух в одно отныне слит, / В земную плоть окончив нисхожденье» (цит. по: *Богомолов Н.* Русская литература начала XX века и оккультизм: Исследования и материалы. М., 1999. С. 367) (на текст Лемана мое внимание любезно обратила Илона Светликова). Влияние оккультных эволюционных представлений на творчество Белого могло бы стать предметом отдельного исследования; ср., например, позднее высказывание Белого о «Котике Летаеве»: «Так переживался мною конкретно период древнейших культур в становлении самосознающего “Я”; об этом точнейше я передал в “Котике Летаеве”; “Котик Летаев” берет фазу преодоления древнего ужаса, может быть Лемурии, — в игру» (*Белый Андрей.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 419).

Николай Богомолов (Москва)

ИЗ ЗАМЕТОК О РУССКОМ МОДЕРНИЗМЕ

1. КЛОЧОК ВОСПОМИНАНИЙ О ГУМИЛЕВЕ

Георгий Адамович был человеком весьма много пишущим, и далеко не все его публикации, особенно газетные, попадают в поле зрения историков литературы, хотя среди них есть весьма любопытные.

Одна из таких публикаций вошла в цикл его небольших заметок «Отклики», которые он под общеизвестным псевдонимом «Сизиф» печатал в «Последних новостях» (1927, № 2444, 1 декабря)[1]:

> Смерть Пшибышевского мало кого взволновала. Едва ли найдется другой писатель, который бы так явно и несомненно «пережил свою славу». А слава была громкая, хоть и не во все страны проникшая. У нас лет двадцать тому назад без улыбки говорили: «Ницше, Ибсен, Пшибышевский»... И это казалось вполне законным. Но, например, во Франции Пшибышевского никто не знал и не знает. Переводов его не существует.
>
> На днях в одной из вечерних парижских газет появилось письмо, автор которого рассказывает, что он в 1908 году перевел на французский язык «Снег» и «Homo Sapiens» и что с тех пор он тщетно ищет издателя. Найдет ли теперь? Сомневаюсь. И, право, бывают случаи, когда хочется сказать: «Лучше никогда, чем поздно». Слишком поздно.
>
> Покойный Гумилев терпеть не мог Пшибышевского. Он говорил, что если бы ему назвать двух самых любимых авторов, он задумался бы, но двух самых ненавистных назвал бы сразу: Стриндберг и Пшибышевский.

[1] Данная публикация не отмечена в новейшей библиографии: Георгий Адамович об иностранной литературе: Материалы к библиографии / Сост. О. А. Коростелев // Русские писатели в Париже: Взгляд на французскую литературу 1920—1940. М., 2007.

> — Это сплошной бред... у них всегда сорок градусов жару...
>
> По отношению к Стриндбергу, впрочем, его ненависть смешана была с удивлением и даже с почтением.

Подлинная ненависть должна быть связана с хорошим знанием ненавидимого. О Пшибышевском Гумилев писал дважды, и оба раза в августе—сентябре 1908 года. О знании свидетельствует фрагмент рецензии на «Пламенный круг» Федора Сологуба: «В “Homo Sapiens” Пшибышевского мельком говорится о человеке, во взгляде которого чудились надломленные крылья большой белой птицы. Несколько лет тому назад это казалось идеалом судьбы человека. Могучий взлет, беспощадное падение, а потом безмолвие отчаяния. Но Сологуб не пошел по этому пути» [2]. Рецензия на «Часы» Ремизова позволяет нам понять причины отвержения: «...для Ремизова нет прошлого. Его творчество возводит свой род не дальше Андрея Белого и Пшибышевского. Подобно последнему, он подходит к душевным переживаниям не со строгим художественным методом, а растерянно, как фотограф, которому поручено сфотографировать бурю. Он нагромождает подробность на подробность, с каждой страницей теряет руководящую нить и совершенно забывает правила перспективы, так что иногда не на шутку кажется, что вся суть романа в каком-то старике (обломке Карамазова-отца), голова которого “набита тараканьими яйцами”. Зачем? Не знаю и не хочу догадываться. Эти карманные “символы”, больше похожие на ребусы из детских журналов, начинают серьезно надоедать» [3].

Единственное проходное упоминание об А. Стриндберге в критике Гумилева [4] также относится к раннему времени (1907) и связывает его творчество с аллегорическим art nouveau.

Из этого становится понятным, что в зафиксированной Адамовичем оценке Гумилев исходил из своего общего отношения не только конкретно к этим авторам, но и к тем тенденциям в литературе, которые они (по мнению Гумилева, конечно, — далеко не все согласятся с таким резким мнением о Стриндберге) весьма определенно выразили.

2. О ФИНАЛЕ «МЕЛКОГО БЕСА»

Недавняя замечательная публикация «Мелкого беса» Ф. Сологуба, осуществленная М. М. Павловой, ценна не только тем, что подводит итоги многих лет исследования этого романа, но и спо-

[2] *Гумилев Н.* Соч.: В 3 т. М., 1991. Т. 3. С. 36.

[3] Там же. С. 171.

[4] Там же. С. 210.

собствует разнообразным поискам в том же самом направлении, в котором сделано уже столько шагов. И одно из приоткрытых, но не до конца пройденных направлений — соотношение творчества Сологуба с романами Достоевского.

Самое обыденное сознание фиксирует эту связь с несомненностью, однако перевод общих слов и выводов в практические наблюдения еще не произошел. Даже такой знаток Достоевского, как А. С. Долинин (Искоз) в статье о Сологубе, сопоставляя того с Достоевским, предпочитал самые общие рассуждения об идеологических схождениях и расхождениях между двумя авторами [5]. А между тем эти схождения не только даны намеками, но и бывают очень определенны, текстуально воплощены. Одним из таких определенных мест является финал «Мелкого беса». Напомним последние фразы романа:

> Передонов безумными глазами смотрел на труп, слушал шепоты за дверью... Тупая *тоска* томила его. Мыслей не было.
> Наконец осмелились, *вошли*, — Передонов *сидел* понуро и *бормотал* что-то *несвязное и бессмысленное*.[6]

Этот фрагмент до полной отчетливости повторяет финал «Идиота»:

> — Стой, слышишь? — быстро перебил вдруг Рогожин <...>.
> — Нет! — так же быстро и испуганно выговорил князь, смотря на Рогожина.
> — Ходит! Слышишь? В зале... <...>
> — Слышу, — твердо прошептал князь. <...>
> Князь сел на стул и стал со страхом смотреть на него. <...> Князь смотрел и ждал <...>. Рогожин изредка и вдруг начинал иногда *бормотать*, громко, резко и *бессвязно* <...>. Какое-то совсем новое ощущение *томило* его сердце бесконечною *тоской*. <...>
> Когда <...> отворилась дверь и *вошли* люди, то они застали убийцу в полном беспамятстве и горячке. Князь *сидел* подле него неподвижно <...>. Но он уже ничего не понимал, о чем его спрашивали, и не узнавал вошедших и окруживших его людей...[7]

Мало того, нож, которым Передонов зарезал Володина,— садовый нож, как и тот, которым Рогожин зарезал Настасью Филипповну. Читаем у Сологуба: «На другой день Передонов с утра приготовил нож, небольшой садовый, в кожаных ножнах, — и бережно носил его в кармане» [8], а у Достоевского такому типу ножа отведено значительное место:

> Говоря, князь в рассеянности опять было захватил в руки со стола тот же ножик, и опять Рогожин его вынул у него из рук и бросил на стол. Это был довольно простой формы ножик, с оленьим черенком, нескладной, с лезвием вершка в три с половиной, соответственной ширины.
> Видя, что князь обращает особенное внимание на то, что у него два раза вырывают из рук этот нож, Рогожин с злобною досадой схватил его, заложил в книгу и швырнул книгу на другой стол.
> — Ты листы, что ли, им разрезаешь? — спросил князь, но как-то рассеянно, все еще как бы под давлением сильной задумчивости
> — Да, листы.
> — Это ведь садовый нож?
> — Да, садовый. Разве садовым нельзя разрезать листы?
> — Да он... совсем новый.
> — Ну что ж, что новый? Разве я не могу сейчас купить новый нож? — в каком-то исступлении вскричал наконец Рогожин, раздражавшийся с каждым словом.[9]

Вряд ли стоит доказывать, что текстуальные переклички между финалами двух романов обнажают то сходство, которое подспудно чувствуется.

3. «ФОРЕЛЬ РАЗБИВАЕТ ЛЕД» — ПЕРВОЕ ВСТУПЛЕНИЕ

Напомним текст:

> Ручей стал лаком до льда:
> Зимнее небо учит.
> Леденцовые цепи
> Ломко бренчат, как лютня.
> Ударь, форель, проворней!
> Тебе надоело ведь
> Солнце аквамарином
> И птиц скороходом — тень.

[5] См.: *Долинин А. С.* Достоевский и другие: Статьи и исследования о русской классической литературе. Л., 1989. С. 419—450.

[6] *Сологуб Ф.* Мелкий бес. СПб., 2004. С. 244.

[7] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 8. С. 506—507. Курсивом выделены совпадения с текстом Сологуба.

[8] *Сологуб Ф.* Мелкий бес. С. 242.

[9] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Т. 8. С. 180—181.

Чем круче сжимаешься —
Звук резче, возврат дружбы.
На льду стоит крестьянин.
Форель разбивает лед.[10]

Во время обсуждения «Форели...» на лос-анджелесской конференции в октябре 2007 года П. В. Дмитриев высказал предположение, что этим вступлением можно объяснить всю остальную структуру цикла, о котором уже столько написано[11]. Вряд ли с таким предположением можно безоговорочно согласиться, но и уделить этому тексту более значительное внимание, чем это было сделано ранее, пожалуй, имеет смысл.

Прежде всего, это относится к соотношению строк вступления с текстом всего цикла. Их ровно 12, как «ударов» в цикле и как месяцев в году, причем синтаксические связи по большей части соответствуют временам года в соотношении с годом календарным: первые две строки — зима, следующие три — весна, следующие три — лето, потом три — осень, и последняя строка — снова зима, причем завершающее строку слово «лед» соединяет ее с первой. Может показаться, что из этого правила есть исключения — точки после четвертой и десятой строк, — однако и в том и в другом они «преодолеваются» тем, что членение происходит внутри групп по 2 или 3 строки, не разрушая отграниченности этих групп друг от друга. При этом следует отметить, что внешняя привязка к временам года вовсе не соответствует приметам этих времен: действие всего вступления привязано только к зиме, тогда как в цикле — соответствует (зима в первых двух ударах, март в третьем, май в пятом, лето в седьмом и восьмом, зима в двенадцатом).

Второе, что следует отметить, — образная соотнесенность вступления и цикла, что кажется теоретически вполне естественным, но в то же время недостаточно, по нашему мнению, отрефлексировано. Отчасти это связано с некоторой загадочностью строк 6—8. Очень похоже на то, что они восходят к давнему мнению Кузмина, высказанному в связи с «Песнями Билитис» Пьера Луиса. В письме к Г. В. Чичерину от 22 февраля 1897 года он, нелестно отозвавшись об этой книге, писал: «Мне больше всего нравятся купающиеся дети, и проходящие верблюды, и затем картинка зимы,

[10] *Кузмин М.* Стихотворения. СПб., 2000. С. 531. Цитируем с поправкой, предложенной в: *Богомолов Н. А.* От Пушкина до Кибирова. М., 2004. С. 216.

[11] И в этом совпал с Г. Шмаковым, уже давно написавшим: «В “Первом вступлении” заключены темы и смысл “Форели”» (*Шмаков Г.* Михаил Кузмин и Рихард Вагнер // Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin / Ed. by John E. Malmstad. Wien, 1989. S. 35 [Wiener slawistischer Almanach. Sonderband 24]).

когда он смотрит сквозь куски льду на бледное небо, — это тонко и поэтично...»[12] «Неведомый купальщик» — герой седьмого удара, а взгляд из-подо льда на небо — как раз картинка, изображенная седьмой и восьмой строками: синее солнце и тени быстро несущихся птиц[13]. Но шестая строка совсем не случайно говорит: «Тебе (т. е. форели. — *Н. Б.*) надоело ведь». Разбить лед — значит освободиться от иллюзии, от искажающей суть предметов преграды, что в конце концов происходит с персонажами всего интересующего нас цикла.

Но вместе с тем мы довольно отчетливо наблюдаем в этом цикле то, что можно было бы назвать неопределенностью различных уровней. Прежде всего — это уровень элементарного осмысления представленного стихом, как в первой строке: «Ручей стал лаком до льда». Слово «лаком» может быть осмыслено здесь и как творительный падеж существительного «лак»[14], и как краткое причастие, выступающее именной частью составного сказуемого[15], то есть строку можно интерпретировать если не «седмиобразно», то по крайней мере двумя способами: «Ручей превратился в лак еще до того, как покрылся льдом» и «Ручей начал жаждать льда».

Во вторую очередь — это не вполне ясные отнесения действий к тому или иному агенту. «Чем круче сжимаешься» — к кому это относится? По логике вещей — к форели, но тогда не вполне понятно следствие этой строки (подчеркнутое знаком тире): «Звук резче, возврат дружбы». Оно становится более или менее очевидным только при обращении к тексту последнего удара:

[12] Цит. по: *Кузмин М.* Стихотворения. СПб., 2000. С. 704. Отметим, что в автографе «Форели», записанном в альбоме А. Д. Радловой, читается не «солнце аквамарином», а «небо — аквамарином», что еще более сближает текст цикла и письма (см.: *Тимофеев А. Г.* Материалы М. А. Кузмина в Рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1990 год. СПб., 1993. С. 25).

[13] Второй образ (без упоминания письма Кузмина) так же прочитан Г. Шмаковым (*Шмаков Г.* Михаил Кузмин и Рихард Вагнер. С. 35).

[14] Именно так читала строку И. Паперно, соотнося ее со строками из «Евгения Онегина»: «Опрятней модного паркета / Блистает речка, льдом одета» (см. ее статью: Двойничество и любовный треугольник: Поэтический миф Кузмина и его пушкинская проекция // Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin. S. 72).

[15] Это наблюдение (вообще говоря, довольно очевидное) впервые, насколько мы знаем, было озвучено П. В. Дмитриевым во время конференции в Лос-Анджелесе. В качестве сугубо необязательного подтекста из «Евгения Онегина» напомним «не скованный зимой» ручей из сна Татьяны, над которым, однако, расположены «две жердочки, склеены льдиной», то есть перед нами как раз то состояние воды, которое зафиксировано Кузминым при данном чтении: между свободой и оледенением.

Слышно, на часах в передней
Не спеша двенадцать бьет...
То моя форель последний
Разбивает звонко лед.

Вкупе с «возвратом дружбы» из трех последних ударов уподобление часов с их сжатой пружиной, бьющих в новогоднюю ночь, форели становится вполне прозрачным.

Сюда же можно отнести и несоответствие картин: в одиннадцатой строке лед крепок, раз на нем стоит крестьянин[16], но в следующей он оборачивается в высшей степени непрочным, поскольку может быть разбит ударами форели.

Но, пожалуй, в наибольшей степени двойственность проявляется в структуре стиха «Первого вступления». Кажется несомненным, что перед нами трехиктный дольник. Так определил его и крупнейший знаток русского стиха М. Л. Гаспаров[17]. Однако этот дольник весьма своеобразен.

Во-первых, в нем велик процент строк, укладывающихся в классические силлабо-тонические размеры: трехстопный ямб (ст. 1, 5 и 11), двустопный анапест (ст. 3) и двустопный амфибрахий (ст. 9), то есть 5 стихов из 12. Во-вторых, стих 9 не укладывается в ритмику дольника: без насилия над природой стиха невозможно отыскать третий икт в словах: «Чем круче сжимаешься». В-третьих, выпадает из классической схемы трехиктного дольника стих 10, где интервал между вторым и третьим ударением[18] равен нулю безударных слогов[19].

Однако существует возможность непротиворечивого определения стиховой природы интересующего нас текста: абсолютно все его стихи состоят из семи слогов. Но можно ли назвать его написанным в силлабической системе стихосложения? Конечно, нет. Прежде всего, потому, что к 1929 году такой системы не существовало, а память о старой силлабике практически улетучилась. Даже в современной поэзии, где время от времени возникают дискуссии о возможности использования ее как активного фермента современного стихосложения[20], в словах и авторов, и исследователей звучит неуверенность[21] в этих возможностях.

Типологически стихотворение Кузмина более всего напоминает переводы А. Д. Кантемира из Анакреонта, в значительной своей части также выполненные нерифмованным семисложником с нерегулярным чередованием клаузул (мужских, женских и дактилических), однако пока у нас нет оснований говорить о какой-либо генетической связи между особенностями стиха Кузмина и Кантемира.

Все сказанное выше заставляет нас говорить о том, что задающее тон циклу первое вступление к нему основано на рассчитанной неопределенности лексики, образности, стиха, что отчасти, вероятно, и объясняет сложность восприятия всего цикла, начиная от его жанровой природы (цикл или поэма?) и вплоть до попыток определить границы возможного для Кузмина интертекстуального толкования «Форели».

[16] В качестве источника для объяснения довольно неожиданного появления фигуры крестьянина И. Паперно предлагала картину Наумова «Дуэль Пушкина с Дантесом» (*Паперно И.* Двойничество и любовный треугольник. С. 82). Но в свете констатированных автором перекличек с «Евгением Онегиным» это вполне может быть знаменитый крестьянин, который, «торжествуя, На дровнях обновляет путь» (гл. 5, II).

[17] Ссылаемся на составленный им метрический справочник поэзии Кузмина, подготовленный для печатного издания «Конкорданса к стихотворениям М. Кузмина» А. В. Гик (пока издан только первый том). Компьютерный вариант справочника был предоставлен нам покойным М. Л. Гаспаровым.

[18] Мы имеем в виду, что два подряд ударения в начале стиха представляют собой своеобразный «спондей».

[19] См. определение Гаспарова: «...стих с тремя метрическим сильными местами и со слабыми интервалами между ними, объем которых колеблется от 1 до 2 слогов...» (*Гаспаров М. Л.* Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974. С. 223).

[20] См., например: *Полищук Д.* Страннику городскому: Семисложники // Библиотека журнала «Новый мир»: http://magazines.russ.ru/novyi_mir/redkol/pol/str.html; *Славецкий В.* Обратная перспектива // Новый мир. 1998. № 9.

[21] См. хотя бы дискуссию (характерно, что как раз относительно семисложников) с показательным названием: А может быть, дольники? // Литературная учеба. 1995. № 1.

Юлия Галанина (Санкт-Петербург)

К ИСТОРИИ ПЕТЕРБУРГСКОГО «ДОМА ИНТЕРМЕДИЙ»

(по неизданной переписке А. А. Голубева и Е. М. Мунт)

В обширной переписке Андрея Андреевича Голубева (1881—1961) и его жены, актрисы Екатерины Михайловны Мунт (1875—1954), свояченицы В. Э. Мейерхольда, хранящейся в домашнем архиве наследников актеров, выделяются несколько писем, связанных с историей петербургского «Дома интермедий» (1910—1911).

А. А. Голубев был сыном крупного чиновника Министерства финансов, большого и искреннего почитателя искусств Андрея Кинтильяновича Голубева[1]. Окончив петербургские драматические курсы Е. П. Рапгофа[2] по классу Я. С. Тинского[3], А. А. Голубев начал свою актерскую деятельность с выступлений в провинции: в 1905—1906 годах — в Саратове и летом 1906-го — в Екатеринодаре. В 1906—1907 годах он служил в театре В. Ф. Коммиссаржевской на Офицерской, где режиссером был В. Э. Мейерхольд, с которым молодой актер вскоре оказался связанным не только тесными творческими, но и родственными отношениями (в 1909 году А. А. Голубев венчался с Е. М. Мунт, сестрой жены Мейерхольда — Ольги Михайловны). Актер участвовал в поездках Коммиссаржевской по провинции в 1906 и 1907 годах, в гастрольной поездке Мейерхольда по южным и западным городам в 1908 году. В 1908—1909 годах — служил в Баку. В сезон 1909/1910 года — актер императорского Александринского театра.

В дальнейшем играл на сценах провинциальных и петербургских театров[4]. Продолжая сотрудничать с Мейерхольдом, он принимал участие в ряде возглавляемых режиссером театральных предприятий: летом 1912 года — в териокском Товариществе артистов, художников, писателей и музыкантов, весной 1914 года принимал участие в «Блоковских спектаклях» в зале Тенишевского училища[5]. После 1917 года был привлечен к работе по организации и руководству театральным делом и кинематографическими учреждениями в Петрограде[6].

Жена А. А. Голубева Екатерина Михайловна, по сцене Мунт, театральную деятельность начала в юности с участия в пензенском любительском кружке, где выступала вместе с В. Э. Мейерхольдом, в 1898 году одновременно с ним окончила Музыкально-драматическое училище Московского Филармонического общества по классу В. И. Немировича-Данченко, была актрисой Московского Художественного театра со времени его основания, покинув МХТ в 1902 году вместе с Мейерхольдом. Она служила в возглавляемом Мейерхольдом Товариществе новой драмы в Херсоне и Тифлисе. В 1905 году вместе с Мейерхольдом Е. М. Мунт вошла в труппу Театра-Студии при Художественном театре, была одним из участников создававшегося на «Башне» Вяч. Иванова театра «Факелы». После того как В. Ф. Коммиссаржевская пригласила Мейерхольда в свой театр на Офицерской, Е. М. Мунт также вступила в труппу

[1] Андрей Кинтильянович Голубев (1850—1924) — в 1910 г. действительный статский советник, чиновник особых поручений Министерства финансов, член совета Государственного банка, исполнял обязанности управляющего банка. Страстный поклонник поэзии Н. А. Некрасова, автор одной из первых книг о Н. А. Некрасове. После 1917 г. сотрудничал в Наркомате просвещения. См.: *Полевая М. И.* Дома Голубевых. СПб., 1997. С. 37—38.

[2] Музыкально-драматические курсы Е. П. Рапгофа, основанные в 1882 г., славились высоким уровнем преподавания. В наши дни их продолжателем является Санкт-Петербургский музыкальный колледж им. Н. А. Римского-Корсакова.

[3] Яков Сергеевич Тинский (1862—1922) — актер, антрепренер и театральный педагог. Кроме театральных курсов А. А. Голубев в 1913 г. закончил юридический факультет Казанского университета; в 1913—1915 гг. прослушал курс в Санкт-Петербургском археологическом институте и получил звание действительного члена института.

[4] В сезон 1908/1909 г. А. А. Голубев и Е. М. Мунт входили в труппу А. Н. Кручинина в Баку, летом 1911 г. Голубев служил в Майкопе, в 1911/1912 г. — в Киеве, в 1912/1913 г. — в петербургском театре В. Лин, в 1913/1914 г. — в Общедоступном театре П. Гайдебурова, сезон 1916/1917 г. — в Малом театре (под псевдонимом Глебов), в 1917/1918 г. — в Передвижном театре П. Гайдебурова, в 1922/1923 г. — в Большом драматическом театре.

[5] Мейерхольд называл Голубева «актером с интересными данными» (Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1978. С. 140). Театральные критики отмечали у актера присутствие «чувства меры» (Кубанская жизнь (Екатеринодар). 1906. 23 апреля) и свойственную ему спокойную сдержанность и мягкость (Молодая жизнь. 1907. 2 января).

[6] В 1918 г. А. А. Голубев был привлечен к деятельности Театрального отдела Наркомпроса, назначен управляющим делами, затем заместителем заведующего. С. 1921 г. занимал руководящие посты в Кинокомитете Ленинграда, с 1925 г. — председатель Ленинградского отделения Всесоюзного театрального общества, с 1932 г. — директор Ленинградского Дома ветеранов сцены.

этого театра, которую покинула вместе с режиссером-новатором. В дальнейшем несколько лет служила в провинции[7].

Служба в разных антрепризах постоянно разлучала А. А. Голубева и Е. М. Мунт. Покинув театр В. Ф. Коммиссаржевской, Е. М. Мунт уехала в провинцию. А. А. Голубев, ставший в 1909 году актером императорского Александринского театра, некоторое время оставался в Петербурге, затем, с 1911 года, началось и его скитание по провинциальным сценам. Обреченные на вынужденную разлуку друг с другом, А. А. Голубев и Е. М. Мунт вели многолетнюю и почти ежедневную двухстороннюю переписку, охватывающую 1900—1940-е годы. В их отношениях выработался особый стиль общения, связанный с совместной работой в театре Коммиссаржевской, с воспоминаниями о «снежной зиме» 1906/1907 года — некая стилизованная изысканность отношений, постоянные обращения друг к другу «Милый Принц», «Милая Принцесса».

В переписке актеров рассказы о быте и реалиях русского провинциального театра, о крупных художественных событиях своего времени постоянно перемежаются сообщениями бытового характера, размышлениями об их взаимоотношениях друг с другом. Наиболее важными среди этих писем следует признать материалы, связанные с именем В. Э. Мейерхольда. В переписке А. А. Голубева и Е. М. Мунт имя режиссера, как правило, упоминается лишь в связи с бытовыми подробностями внутрисемейных отношений, с сообщениями о переездах, болезнях и пр. Общая тональность этих упоминаний — сочувствие Мейерхольдам, испытывающим постоянную нехватку денег в семье. Из комплекса писем, связанных с Мейерхольдом, ценными являются документы, относящиеся к сотрудничеству А. А. Голубева в возглавляемом Мейерхольдом петербургском театре «Дом интермедий».

К осени 1910 года, ко времени открытия театра, прослужив сезон 1909/1910 года в Александринском театре, А. А. Голубев расстался с казенной сценой. Служба в императорском театре не принесла ему удовлетворения. Сыгранные актером роли были незначительны[8], отзывы прессы о его выступлениях практически отсутствуют[9]. Неудовлетворенность вызывала и репертуарная политика театра, строившаяся на подборе пьес для премьеров театра. Несмотря на возможность остаться в театре по окончании первого сезона[10], он решает покинуть казенную сцену. Для него, увлеченного Мейерхольдом на путь исканий, было невозможным служить в театре, застывшем в косности, где существование актеров — «это жирная спячка без единого слова о театре»[11], где «ценят только лакеев»[12], где «режиссеры не дают дышать»[13], где для него нет интересных ролей.

Несмотря на то что Голубев не продлил контракт с Конторой императорских театров, действующий до мая 1910 года, формальности по его увольнению не были соблюдены до конца, и перед началом следующего сезона, 16 августа, получив повестку на репетицию «Дон Жуана», в постановке которого предполагалось его участие, он писал Е. М. Мунт, просившей разузнать о возможности ее вступления в императорскую труппу: «Относительно Вашего пребывания в Петербурге — очень подозрительно. Сегодня я видел

[7] Е. М. Мунт весной 1910 г. выступала в Пензе, затем в антрепризе Д. И. Басманова в Смоленске (июль—сентябрь), в Екатеринославе (сентябрь—декабрь) и Полтаве (с конца декабря); в апреле—июне 1911 г. — в Екатеринодаре в антрепризе Н. Н. Синельникова, затем с июля 1911 г. — снова в антрепризе Басманова в Смоленске и в Одессе (зимний сезон). Весной 1913 г. участвовала в гастрольной поездке с П. В. Самойловым (Полтава, Харьков, Москва). В 1913—1914 гг. служила в Полтаве. В 1916—1917 гг. Е. М. Мунт вместе с А. А. Голубевым выступала на сцене петроградского Малого (Суворинского) театра. После революции играла в разных ленинградских театрах, перейдя на амплуа характерной актрисы. С 1922 по 1948 г.— в ленинградском ТЮЗе. В 1932 г. получила звание заслуженной артистки РСФСР.

[8] В Александринском театре в течение сезона Голубевым были сыграны роли: Ахилл в «Ифигении-жертве» Еврипида, фон Шпан в «Звезде» Г. Бара, Курчаев в пьесе А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты», Щеголев в «Обывателях» В. Рышкова, Бен-Иохаи в пьесе К. Гуцкова «Уриэль Акоста», Ганелуп в «Шуте Тантрисе» Э. Хардта.

[9] Впервые выступив на сцене Александринского театра в роли Ахилла в трагедии «Ифигения-жертва», А. А. Голубев был оценен критикой как «недурное приобретение для Александринской сцены», однако указывалось, что в этой роли актер не смог передать образа юного героя и свойственной ему «стыдливой застенчивости» (*Ар-н К.* [*Арабажин К. И.*]. Михайловский театр: «Ифигения в Авлиде» Эврипида и «Эриннии» Леконта де Лиля // Биржевые ведомости. 1909. № 11330, 25 сентября. Веч. вып. С. 5. См. также: [*Б. п.*] Михайловский театр // Петербургская газета. 1909. № 262, 24 сентября. С. 5).

[10] В архиве Голубева имеется датированное 6 мая 1910 г. письмо делопроизводителя Конторы императорских театров с предложением пожаловать в Контору «для подписания контракта».

[11] Из письма А. А. Голубева Е. М. Мунт от 22 августа 1910 г.

[12] Из письма Е. М. Мунт А. А. Голубеву от 8 мая 1910 г. Актриса писала мужу 11 мая 1910 г. по поводу его взаимоотношений с руководством Александринского театра: «А это везде так: все тащут своих с разными расчетами. И это правильно, хоть и чересчур цинично выразился Крупенский, что не расчет прибавлять Вам, как не расчет режиссерам было давать Вам роли и Котляревскому выдвигать Вас! Вот Владимиров — другое дело. Ведь за ним Давыдов, то это расчет».

[13] Из письма Е. М. Мунт А. А. Голубеву от 25 августа 1910 г. См. также письмо А. А. Голубева жене от 18 августа 1910 г.: «Главный ужас, что мне не дают ролей. Все играет Владимиров и Давыдова-Рунич (из молодых). Котляревский властвует вовсю, изъял спектакли в Мих<айловском> театре из ведения даже директора, и никого не признает; выбирает пьесы для Пушкаревой».

Вс<еволода> Эм<ильевича>, намекал ему всячески, но он или шутит, или делается официальным формалистом. Он мне звонил сегодня утром, чтобы я официально заявил, что я ушел из Александринки, а то он не знает, как передать мою роль в “Дон Жуане”. Не все ли равно? Сегодня была репетиция; все режиссеры меня встретили возгласами “да вот он, а говорят, ушел”. — Подожду 20-го, приедет Крупенский [14]— заявлю тогда».

Осенью 1910 г. Голубев со всей страстью погружается в новое затеянное Мейерхольдом дело — «Дом интермедий». Первые упоминания будущего театра относятся к концу лета 1910 года. 29 августа Е. М. Мунт писала из Смоленска А. А. Голубеву: «Что это, по-видимому, Пронин затевает? Какой это театр “Гротэск”[15]?

Чиж[16] писал одной актрисе и, кажется, спрашивал ее для Всеволода — где я? Чудит Всеволод, не мог разве узнать это проще!»

2 октября Е. М. Мунт, отвечая мужу на его несохранившееся письмо, писала о его разрыве с императорским театром: «Относительно Александринки, конечно, грустно такое подлое отношение, но я все же рада, что Вы не будете ходить туда. Вы так расстраиваетесь, что я рада, что прекратится это издевательство. Может быть, будет интересен тот театр, где участвует Всеволод? Уж, конечно, интереснее Александринки». 6 октября в письме к мужу она снова упоминала новый театр: «Что Пронины, напишите подробнее».

Открывшийся 12 октября 1910 года «Дом интермедий»[17] стал продолжателем созданного Мейерхольдом в 1908 году театра «Лукоморье»[18]. Директором-распорядителем театра был Б. Пронин[19].

[14] Александр Дмитриевич Крупенский (1875—1939) — управляющий петербургской Конторой императорских театров в 1907—1914 гг.

[15] Речь идет об одном из замыслов, предшествовавших открытию «Дома интермедий». Размышления Мейерхольда о проблеме театрального «гротеска» отразились в его программной статье 1912 г. «Балаган» (см.: *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968. Ч. 1: 1891—1917. С. 224—229).

[16] Прозвище Владимира Афанасьевича Подгорного (1887—1944) — драматического актера, связанного с Е. М. Мунт сотрудничеством в Театре-Студии МХТ (1905) и в Драматическом театре В. Ф. Коммиссаржевской.

[17] См. основные работы, посвященные «Дому интермедий»: *Зноско-Боровский Е.* Русский театр начала XX века. Прага, 1925. С. 302—304, 311—314; *Волков Н.* Мейерхольд. М.; Л., 1929. Т. 2: 1908—1917. С. 125—132, 155—158; *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 129—130, 140—141; *Тихвинская Л.* Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России: 1908—1917. М., 2005. С. 88—112 (Живая история: Повседневная жизнь человечества; *Высотская О.* Мои воспоминания // Театр. 1994. № 4. С. 82—83.

[18] О театре «Лукоморье» см.: Мейерхольд и другие: Документы и материалы. М., 2000. С. 251—290.

[19] Борис Константинович Пронин (1875—1946) — актер и режиссер, основатель кабаре «Летучая мышь», возникшего при МХТ, позднее организатор кабаре «Бродячая собака» и «Приют комедиантов».

Художественное руководство осуществлял В. Э. Мейерхольд, выступавший под псевдонимом «Доктор Дапертутто» из-за запрета актерам и режиссерам казенных театров выступать под своим именем вне императорской сцены. Директором «Дома интермедий», финансировавшим постановки, был М. М. Томашевский[20]. Первоначально газетами анонсировалось участие в «Доме интермедий»,

[20] Михаил Михайлович Бонч-Томашевский (1883 —?) — актер, режиссер, театральный и кинодеятель. В интервью, посвященном предстоящему открытию «Дома интермедий», Мейерхольд рассказывал, что план нового театрального дела «разработан М. М. Бонч-Томашевским, богатым человеком, очень предприимчивым, долго жившим за границей, в Мюнхене. Томашевский очаровал меня своей идеей, и я с радостью согласился быть консультантом в развитии плана» ([*Б. п.*] Дом интермедий // Биржевые ведомости. 1910. № 11920, 16 сентября. Веч. вып. С. 6). См. его характеристику в дневнике М. Кузмина: «Антрепренер наш не особенно вкусный, страшно вчерашний день, но принимается серьезно за дело, будто предполагая, что что-нибудь может выйти» (*Кузмин М.* Дневник 1908—1915 / Предисл., подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб., 2005. С. 228). П. П. Потемкин в 1926 г. вспоминал историю создания «Дома интермедий», в которой важную роль играл М. М. Бонч-Томашевский: «К осени 1910 года никаких новых интересных театров в Петербурге не осталось. <...>

И вдруг, как молния из ясного неба, появился Борис Пронин, тот самый, который потом родил обессмертившую его “Бродячую Собаку”.

Явился он в долгополом своем английском сером пальто с бобровой шапкой в руках, растрепанный и растерзанный, в мастерскую покойного Н. Н. Сапунова и заявил, что будет театр.

— Я его привел.

— Кого? Театр?

— Мецената! Понимаешь? Московский миллионер! Старообрядец! Знаменитая лавка! Я уже нанял помещение. Вот он.

И он представил нам, мне, М. Кузмину и Сапунову, смазливого молодого человека художественной наружности, за которым на минутку отлучился на лестницу, чтобы ввести его, Бонч-Томашевский!

И так родился и стал театр “Дом интермедий”.

<...> Борис Пронин умел действовать зажигающе, ошеломляюще даже и на знавших его склонность к преувеличениям. Он разъяснил не только нам, но и Мейерхольду, что Бонч-Томашевский женат на Мухиной, а “Мухины” — фирма, известная на всю Москву. Мейерхольд поверил. <...>

Зал был переделан, сцена была вынесена вперед, впервые в России сделан был просцениум с несколькими ступенями, и вместо рядов стульев расставлены были столики. Театр со столиками. То, что не удалось в “Лукоморье”, должно было осуществиться здесь.

Мейерхольд зажегся. На редкость удачный подбор труппы (в этот год был урожай на таланты в театральных школах) и энтузиазм Сапунова подогревали. И Мейерхольд поставил, может быть, лучший свой спектакль. К тому же он, как и мы, верил, что деньги у Бонча-Томашевского есть — на авансы хватило» (*Потемкин П.* «Доктор Дапертутто»: (Из театральных воспоминаний) // Последние новости (Париж). 1926. № 1908, 13 июня. С. 3).

как и в «Лукоморье», большой группы крупных писателей, художников и музыкантов[21]. В реальности активное участие в создании театра принимали М. А. Кузмин[22], П. П. Потемкин[23], Н. Н. Сапунов[24] и С. Ю. Судейкин[25]. К моменту открытия «Дома интермедий» в его труппу входили: П. А. Альбов[26], А. Ф. Гейнц[27], К. Э. Гибшман[28], А. А. Корвин[29], Е. И. Тиме[30], Е. А. Хованская[31], В. А. Шпис фон Эшенбруг[32] и др. Первая показанная театром программа (первый «цикл») включала пролог М. Кузмина «Исправленный чу-

[21] Сообщалось об участии А. Т. Аверченко, Б. И. Анисфельда, С. А. Ауслендера, Андрея Белого, Ю. Д. Беляева, А. А. Блока, В. Я. Брюсова, В. Г. Каратыгина, Ф. Ф. Коммиссаржевского, М. А. Кузмина, С. К. Маковского, П. П. Потемкина, А. М. Ремизова, Н. Н. Сапунова, С. Ю. Судейкина, А. Н. Толстого и др. (Биржевые ведомости. 1910. № 11958, 8 октября. Веч. вып. С. 5).

[22] М. А. Кузмин был автором шедших в «Доме интермедий» пролога «Исправленный чудак», пасторали «Голландка Лиза», кроме того, он написал стихи к комедии Е. А. Зноско-Боровского «Обращенный принц», музыку к «Исправленному чудаку» и к комедии И. А. Крылова «Бешеная семья». В дивертисменте второго «цикла» спектаклей театра Б. Казароза исполняла «Детские песни» Кузмина. В третьем — готовилась к постановке его пьеса «Принц с мызы». См. упоминания «Дома интермедий» в дневнике М. А. Кузмина: *Кузмин М.* Дневник 1908—1915. С. 215—259.

[23] Петр Петрович Потемкин (1886—1926) — поэт, драматург, участник журнала «Сатирикон». О «Доме интермедий» писал в 1916 г. в статье «Камерный театр: “Покрывало Пьеретты”» (Русское слово. 1916. № 231, 7 октября. С. 4). В 1920 г. эмигрировал. С 1924 г. — сотрудник парижской газеты «Последние новости», где незадолго до смерти опубликовал воспоминания о «Доме интермедий».

[24] Н. Н. Сапунов оформил все постановки первого «цикла» театра.

[25] Сотрудничество С. Ю. Судейкина в «Доме интермедий» началось со спектакля второго «цикла», когда художник создал декорации и костюмы к постановке «Обращенного принца» (см.: *Коган Д.* Сергей Юрьевич Судейкин: 1884—1946. М., 1974. С. 78—79).

[26] Петр Александрович Альбов (?) — драматический актер. В 1904—1907 гг. учился на Драматических курсах императорского Санкт-Петербургского театрального училища.

[27] Анна Федоровна Гейнц (1885?—1927) — драматическая актриса и актриса театров миниатюр.

[28] Константин Эдуардович Гибшман (фон Гибшман, 1884—1942? 1944?) — драматический актер и актер театров-кабаре.

[29] Ада (Адда) Адамовна Корвин (наст. фам. Юшкевич, ? —1919) — драматическая актриса и танцовщица.

[30] Елизавета Ивановна Тиме (1884—1968) — драматическая актриса.

[31] Евгения Алексеевна Хованская (1887—1977) — актриса театров миниатюр.

[32] Василий (Вилли) Августович Шпис фон Эшенбруг (псевд. В. Шаэ, 1872—1919) — музыкант, композитор, заведующий музыкальной частью «Дома интермедий», позднее — участник кабаре «Кривое зеркало», «Бродячая собака», «Привал комедиантов» и др.

дак»[33], пантомиму А. Шницлера «Шарф Коломбины»[34], пастораль М. Кузмина «Голландка Лиза»[35], «негритянскую трагедию» К. Гибшмана и П. Потемкина «Блэк энд Уайт»[36] и дивертисмент[37].

[33] Пролог «Исправленный чудак», текст и музыка М. А. Кузмина, художник Н. Н. Сапунов, инсценировка М. М. Бонча-Томашевского. См. воспоминания Потемкина: «В начале спектакля шел пролог, написанный М. Кузминым. Я уже забыл его содержание. В общем, он сводился к тому, что какой-то чудак англичанин или вообще чудак, сидевший среди публики, покупал у заезжего фокусника, демонстрировавшего своих кукол-автоматов, куклу Коломбины, которая потом оживала для того, чтобы играть пантомиму. Помню только последний куплет, певшийся актерами.

Все проходит мимо, мимо,
И сегодня, как вчера...
Жизнь ведь только пантомима
Но всегда лишь Шницлера!»

(*Потемкин П.* «Доктор Дапертутто»: (Из театральных воспоминаний)).

[34] «Шарф Коломбины» («Der Schleier der Pierette») — пантомима А. Шницлера на музыку Э. Донаньи. В «Доме интермедий» она шла в инсценировке В. Э. Мейерхольда. Танцевальные номера в пантомиме, по свидетельству Мейерхольда, были поставлены первоначально А. Больмом для Е. Хованской, после ввода А. Гейнц — С. М. Надеждиным и В. И. Пресняковым (*Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1: 1891—1917. С. 233). Позднее, 18 апреля 1916 г., в петроградском кабаре «Привал комедиантов» Мейерхольдом была показана вторая сценическая редакция «Шарфа Коломбины» (худ. С. Ю. Судейкин). Потемкин вспоминал мейерхольдовскую постановку в «Доме интермедий»: «Впервые в России поставил он настоящую пантомиму — не балет, а настоящую пантомиму с драматическими актерами. “Шарф Коломбины” называлась она и была сделана из “Покрывала Пьеретты” Шницлера с музыкой Донаньи. Я говорю, сделана, потому что ничего общего с позднейшим спектаклем Таирова, поставившим “Покрывало Пьеретты” по подлинному, не имела. Растянутая музыка Донаньи была на редкость удачно сведена, уменьшено количество действующих лиц, изменена эпоха, всей вещи вместо характера слащавого Бидермейера, был придан характер Комедиа дель Арте. Замечательно играл Пьеро — Альбов, сделала себе имя ролью Коломбины — Е. Хованская, превосходен был Арлекин-Голубев и незабываем в роли дирижера свадебного оркестра — Гибшман. Совершенно изумительны были декорации и костюмы, сделанные Н. Н. Сапуновым. Немногим, правда, удалось увидеть этот спектакль, но видевшие его помнят и до сих пор» (*Потемкин П.* «Доктор Дапертутто»: (Из театральных воспоминаний)).

[35] «Голландка Лиза», «пастораль в 1 действии с танцами и пением», М. А. Кузмина, художники А. А. Арапов и Н. Н. Сапунов, инсценировка автора. Первая публикация: Северные цветы: Альманах пятый книгоиздательства «Скорпион». М., 1911. С. 43—55. См. также: *Кузмин М.* Театр: В 4 т. (в 2 кн.) / Сост. А. Тимофеева; Под ред. В. Маркова и Ж. Шерона. Oakland, Calif., [1994, Vol. 1]. P. 156—164.

[36] «Блэк энд Уайт, или Негритянская трагедия, соч. К. Гибшмана и П. Потемкина» (см.: Московский наблюдатель. 1992. № 9. С. 56—57).

[37] В дивертисменте, согласно программам, участвовали В. Ю. Бальди, Н. П. Васильковский, К. Э. Гибшман, О. Э. Озаровская, Пуркуапа (Ю. Э. Оза-

В историю русского театра этот спектакль вошел прежде всего постановкой пантомимы «Шарф Коломбины», как один из первых опытов «театрального гротеска», зревшего в творческих замыслах Мейерхольда[38] и Сапунова[39]. В пантомиме сквозь незамысловатый сюжет о ветреной и непостоянной в своей любви Коломбине просвечивала мистическая тема Рока[40].

13 октября 1910 года в письме к Е. Мунт Голубев сообщал: «Я вступил[41] в открытый вчера театр “Дом Интермедий” на Галерной улице[42]. Писать все, что можно было бы написать об этом, немыслимо, но, т<ак> к<ак> Вам, вероятно, все-таки интересно знать, то

ровский) и др. С ноября 1910 г. стали анонсироваться «сольные выступления»: пластические танцы Ады Корвин «Les démons s’amusant» на музыку В. И. Ребикова, «Кобольд» Э. Грига, прелюд и мазурка Шопена, песни Б. Казарозы («южно-американские шансонетки», испанские песни и «Детские песни» М. Кузмина), итальянские и французские песни в исполнении В. Ю. Бальди и номер Гибшмана «Амалия» (см.: Обозрение театров. 1910. № 1221, 3 ноября. С. 7; Петербургский листок. 1910. № 301, 2 ноября. С. 5; см. также: Петербургская газета. 1910. № 300, 1 ноября. С. 1). В печати также упоминались выступления О. Преображенской и В. Сладкопевцева (*Базилевский В.* Петербургские этюды // Рампа и жизнь. 1910. № 46. С. 758).

[38] См.: *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. С. 143.

[39] По свидетельству В. Н. Соловьева, при постановке «Шарфа Коломбины», где оформление строилось Н. Н. Сапуновым на придании стилистике итальянской комедии масок «особого, русского толкования», впервые был продемонстрирован прием «дурацкой рожи» как символа мещанства, несущего гибель искусству. Художник стремился «перенести силой своего искусства мир фантастический в реальные рамки нашего существования. Сапунов нашел трагическое и значительное там, где большинство видело только смешное и забавное. Через свое понимание “рожи” он подошел к потустороннему миру, пытаясь приподнять завесу, отделяющую его от нас» (*Соловьев В. Н.* Воспоминания о Сапунове // Аполлон. 1916. № 1. С. 17, 19).

[40] Бонч-Томашевский писал о пантомиме: «...на фоне смешного так страшно было неизбежное. <...> Я понимаю, что значит для комедии масок внешняя, казалось бы пустая и смешная форма, за которой скрывает свой лик Вечность. Я понимаю, как можно хохотать и вместе с тем чувствовать всю бездну ужаса, весь мрак отчаяния...» (*Бонч-Томашевский М.* Пантомима А. Шницлера в «Свободном театре» // Маски. 1913—1914. № 2. С. 52).

[41] Первоначально среди участников «Дома интермедий» Голубев, не порвавший еще окончательно связей с императорским театром, выступал под именем «Фон-Таубе» или «Таубе» (нем. Taube — голубь) (см., например, печатные программы «Дома интермедий» в газете «Театр и спорт» за 15—22 октября 1910 г.).

[42] Театр размещался в бывшем особняке С. П. фон Дервиза, перешедшем к этому времени к Н. Н. Шебеко. Театрально-концертный зал начал действовать в 1908 г. В конце декабря 1909 г. здесь был открыт созданный З. Холмской театр «Сказка» с романтико-фантастическим репертуаром.

пишу главное. Устроили его некие Томашевские[43]: он — проживавший в Мюнхене харьковец, она — московская купчиха; он глуповат немного, она довольно симпатичная. Деньги — ее. Несимпатичная сторона театра — Кузмин и Сапунов[44]. Ставят вещи — Мейерхольд и сам Томашевский[45]. Мотив, побудивший меня принять их предложение, — это постановки пантомим. Я все-таки люблю больше всего музыку[46]; интересно попадать точно в ритм и затем развивать пластику. Встретили меня очень радушно, и после нескольких репетиций почему-то все “влюбились” в меня[47]. Это самое верное слово, какое я могу придумать. Я увлекся пантомимой. Играю Арлекина[48] в “Шарфе Коломбины”. И, так как это меня увлекло, то с первой же репетиции я начал играть как следует, чему помогло злое мое настроение. Всеволод сказал мне комплимент относительно моих успехов в “жесте”, а после первого спектакля очень хвалили меня Бенуа[49] и Билибин[50] и (о ужас!) Камен-

[43] В программах «Дома интермедий» М. Томашевский значится также как автор инсценировки пролога М. Кузмина «Исправленный чудак», исполнитель роли Директора в прологе и одного из друзей Пьеро в «Шарфе Коломбины». После ухода из театра он пытался продолжить свою деятельность как организатор «интимного драматического балагана» (Рампа и жизнь. 1910. № 51, 19 декабря. С. 834), «трагического балагана» (Санкт-Петербургские ведомости. 1910. № 291, 29 декабря. С. 6), выступал режиссером постановки «Хоромные действа», устраиваемой обществом художников «Союз молодежи» (см.: Петербургская газета. 1911. № 21, 22 января. С. 6). Его жена — Анастасия Ивановна Бонч-Томашевская, очевидно, принадлежала к знаменитым московским хлеботорговцам 1890—1910-х гг. Мухиным («Мухины Николай, Владимир и Федор братья» и «Мухина Дмитрия сыновья»).

[44] В дальнейшем Н. Сапунов не принимал участия в оформлении второго «цикла» «Дома интермедий» (хотя первоначально сообщалось, что он готовит декорации к постановке «Обращенного принца» — см.: Театр и спорт. 1910. № 64, 4 ноября. С. 13). Постепенно Н. Сапунов и М. Кузмин от участия в этом театре отошли.

[45] М. М. Бонч-Томашевский готовил к постановке «Пролог» С. Ауслендера, интермедию М. Сервантеса «Ревнивый старик» и музыкальную драму Г. фон Гофмансталя на музыку Л. Делиба «Белый веер» (см.: Там же. 1910. № 52, 23 октября. С. 17).

[46] А. А. Голубев занимался музыкой, играл на скрипке и в юности выступал на домашних концертах.

[47] См. также: *Кузмин М.* Дневник 1908—1915. С. 249, 251.

[48] Актер впервые исполнил роль Арлекина в мейерхольдовской постановке пьесы А. Блока «Балаганчик» в 1906 г., в этой же роли он выступил и в 1914 г. в «Блоковских спектаклях» Мейерхольда в зале Тенишевского училища.

[49] О «Доме интермедий» А. Н. Бенуа писал в следующих статьях: *Бенуа А.* 1) Художественные письма: Балет в Александринке // Мейерхольд в русской театральной критике: 1892—1918. СПб., 1997. С. 206; 2) Художественные письма: «Русский кабарэ» // Речь. 1910. № 339, 10 декабря. С. 2.

[50] Иван Яковлевич Билибин (1876—1942) — график и театральный художник, принимал участие в создании театра «Лукоморье».

ский[51]! Окончательного согласия на участие в этом театре я еще не давал, но, вероятно, буду играть до его закрытия, тем более что все очень просят, в особенности Томашевские. Участвующие почти все симпатичные: Альбов[52], выпуска Миши Бецкого[53], Хованская (опасная личность) выпуска весеннего[54], Гибшман[55], Потемкин[56] (он тоже, оказывается, ничего), Адда Корвин[57], Хейнц[58] (очень изящно танцует). Задумано все ничего, но, как всегда, Вс<еволод>

[51] Непонятно, идет ли речь о Василии Васильевиче Каменском (1884—1861) — поэте и драматурге, связанном в 1903 г. с Товариществом новой драмы, или о скандально знаменитом «певце плоти» прозаике и драматурге Анатолии Павловиче Каменском (1876—1941).

[52] В «Доме интермедий» Альбов исполнил роли Пьеро в прологе и в пантомиме «Шарф Коломбины», танцора Петра в пасторали «Голландка Лиза» и белокожего Джона в «Блэк энд Уайт». Во втором «цикле» постановок исполнял роли Пинтуччи в «Обращенном принце» и Проныры в «Бешеной семье».

[53] Михаил Алексеевич Бецкий (наст. фамилия Кобецкий, 1883—1937) — драматический актер. В 1902—1905 гг. — на Драматических курсах императорского Санкт-Петербургского театрального училища, в 1906—1907 гг. одновременно с Голубевым и Мунт был актером Драматического театра В. Ф. Коммиссаржевской.

[54] Е. А. Хованская, окончившая в 1910 г. Санкт-Петербургское театральное училище, играла Коломбину в прологе и в «Шарфе Коломбины» (с декабря 1910 г. — в очередь с А. Ф. Гейнц), Молли в «Блэк энд Уайт», во втором «цикле» — Эльвиру в «Обращенном принце» и служанку Изведу в «Бешеной семье».

[55] К. Гибшман был автором (совместно с П. Потемкиным) пьесы «Блэк энд Уайт», исполнителем ролей Коппелиуса в «Исправленном чудаке», тапера в «Шарфе Коломбины», помощника режиссера (переводчика) в «Блэк энд Уайт», в «Обращенном принце» — Бенедиктиссимуса и воина, инсценирующего многолюдную битву, Сумбура в «Бешеной семье». Также выступал в дивертисменте первого «цикла» — номер «Амалия» и в «сольных номерах» второго — «Шарлотта». А. Бенуа назвал его единственным кабаретным актером театра (*Бенуа А.* Художественные письма:«Русский кабарэ»), рецензент газеты «Театр и спорт» писал о Гибшмане: «...он сорвался со старых итальянских афиш. Актер удивительно разнообразный, комик чистой непосредственности, для которого нет ролей — больших и малых. Такой актер соединяет рампу и партер. Это большое искусство, и даже не искусство — откровение» (*Старый Воробей.* Между столиками (В «Доме интермедий») // Театр и спорт. 1910. № 62, 2 ноября. С. 9).

[56] Потемкин в «Доме интермедий» был также автором исполняемых Гибшманом стихотворений «Амалия» и «Шарлотта», выступал он и как актер, в роли «главного негра» Джека в «Блэк енд Уайт».

[57] А. А. Корвин выступала в дивертисменте первого «цикла».

[58] А. Ф. Гейнц была исполнительницей ролей Коломбины и подруги Коломбины в «Шарфе Коломбины», во втором «цикле» — Хуаниты в «Обращенном принце» и Кати в «Бешеной семье».

Эм<ильевич> — компромисничает[59], обижается, если ему что-нибудь говоришь, Сапунов заботится только о своих выгодах, и все ссорятся. Вс<еволод> Эм<ильевич> не любит Пронина[60], мне его очень жаль, ведь первая инициатива его, и Томашевские его знакомые. Сапунов не пускает Судейкина, кот<орый>, по-моему, гораздо изящнее и интереснее, а Кузмин не желает никого из “Сатирикона”[61] и ставит свои глупейшие и бездарные вещи. А главное, вместо всего тонкого и изысканного, как хотели, является все грубое, балаганное, словом, Сапунов повторяет, только хуже, “Бала-

[59] Ср., например, пародийную «визитную карточку» Мейерхольда, напечатанную в бульварном «Петербургском листке»:

Для счастья и успехов ряда
Слепой судьбы не нужен вольт,
С начальством только ладить надо,
Вот в чем все дело... Мейерхольд»

(*Нико-Ники.* Листки из альбома свистунов: Визитные карточки на героев дня // Петербургский листок. 1910. № 289, 21 октября. С. 4).

[60] Расхождения Мейерхольда с Прониным возникали время от времени и сменялись периодами сотрудничества. См. о Пронине письмо Мейерхольда С. К. Маковскому от 18 июня 1909 г.: «Я его знаю очень хорошо и очень не рекомендую. Человек совершенно *неработоспособный.* Типичный продукт актерско-студенческой богемы. Очень мил и забавен на пикниках, за крюшоном в отдельном кабинете, за глюндвейном в мастерской художника, в путешествии, в дамском обществе, где много цветов, где causerie опьяняет, как вино... *В делах,* в серьезных делах, *невыносим.* Поток слов! Задерживающий центр атрофирован. Раб минутного настроения.

Вне дел я его любил. Он подкупал меня каким-то обаянием: лицо, прическа, галстук со вкусом... Пытался вывести его “в люди”. Ничего не вышло. Год пробыл у Коммиссаржевской “помощником режиссера” — *делать* ничего *не мог.* Пробыл год у Станиславского (тоже помощником режиссера) — опаздывал на спектакли, — должен был уйти. Я привлек его к совместной работе в домашнюю мою сценическую школу. Пока говорит — все идет как по маслу, как наступает момент *реализации* слов и *проектов* — Пронина нет. И потом, какая-то *мания создавать проекты* [Сноска Мейерхольда: И их не осуществлять]. Это — болезнь.

Кончилось тем мое старание вывести его в люди, что в один прекрасный день я должен был признать участие его в делах даже *вредным* всякому делу. Он почувствовал это и отблагодарил: “перешел” к Евреинову, и те идеи, какие возникали в *интимных* исканиях в моей “Студии”, он стал развивать Евреинову, последний стал их проводить в жизнь» (*Мейерхольд В. Э.* Переписка 1896—1939. М., 1976. С. 126).

[61] В анонсе спектаклей «Дома интермедий» первоначально среди сотрудников театра значились участники журнала «Сатирикон» — А. Т. Аверченко, П. П. Потемкин и художник Ре-Ми (Н. В. Ремизов, наст. фам. Васильев). В дальнейшем в постанвках театра А. Т. Аверченко не участвовал, художник Н. В. Ремизов был автором марки для программ театра.

ганчик”[62]. Жаль, нет Блока[63], он, м<ожет> б<ыть>, что-ниб<удь> и написал. Зрительный зал, вместо стульев, наполнен столиками, и публика сидит и пьет напитки. Программа делится на две части — до 12 ч<асов> ночи и после — до 3-х. До 12-ти идут “представления”, и в это время ничего, требующего ножей и вилок, спрашивать нельзя, а потом начинается дивертисмент и в антрактах музыка. 12-го и вчера играли мы: 1) “Пролог” Кузмина, 2) “Шарф Коломбины” (3 действия), соч. Шницлера, муз. Донаньи (пантомима), 3) “Пастораль” Кузмина (отвратительно)[64] и 4) “Блэк энд Уайт”[65], чудная вещица Гибшмана и Потемкина, комическая, негритянская вещица. Все говорят по-английски, а сам Гибшман сидит впереди и переводит, причем только самые понятные вещи, вроде “смеются”, “сморкается”. Играют очень хорошо и Альбов и Хованская. Поют настоящие негритянские куплеты, а все осталь-

[62] Н. Н. Сапунов оформил постановку лирической драмы А. Блока «Балаганчик» в театре В. Ф. Коммиссаржевской (1906). А. Блок, безусловно, был значимой фигурой для устроителей «Дома интермедий». Именно Блоку посвятил В. Э. Мейерхольд свою первую постановку «Шарфа Коломбины» (см.: *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы. Ч: 1. 1891—1917. С. 233).

[63] Лето и осень 1910 г. А. А. Блок провел в своем подмосковном имении Шахматово, в Петербург он вернулся лишь 5 ноября 1910 г.

[64] По отзыву близкого Кузмину обозревателя журнала «Аполлон» С. Ауслендера, пастораль была «изящна» (*Ауслендер С.* Петербургские театры // Аполлон. 1910. № 12. С. 27), критики других изданий называли ее «милой безделушкой, не оставляющей решительно никакого впечатления» (*Г.* Дом интермедий // Санкт-Петербургские ведомости. 1910. № 230, 14 октября. С. 6), писали, что она «бесцветна, мало художественна и попросту скучна» (*Н-н.* Дом интермедий // Обозрение театров. 1910. № 1201, 14 октября. С. 12), «слабовата и “никчемна”» (*С-в В.* [*Ставрикаев В.*]. Дом интермедий // Отклики художественной жизни. 1910. № 2, 21 октября. Стлб. 54).

[65] П. Потемкин вспоминал: «...мы с Гибшманом ставили свое детище “Блэк энд Уайт”. Говорю наше, а не мое, потому что роль переводчика почти вся сделана Гибшманом. Но как бездарно и трафаретно ставили мы ее! И как нам стало это ясно, когда пришел к нам на репетицию Мейерхольд и сразу отменил все наши мизансцены и планировки и показал, как надо ставить. Вещь сразу стала вдвое лучше. Но как странно вспоминать теперь, что вещь эта, прошедшая потом по всей России и ставившаяся во всех театрах миниатюр с неизменным успехом, пугала своей непривычностью и новизной даже самого “новатора” доктора Дапертутто. Немало пришлось мне приложить труда, чтобы убедить своих друзей заправил театра в том, что вещь эта будет весела на сцене. Написанная якобы на английском языке, набором ничего не значащих звукоподражаний и вошедших в русский обиход английских терминов, она была абсолютно нечитаемой и только на репетициях выяснилось, что она забавна и смешна» (*Потемкин П.* «Доктор Дапертутто»: (Из театральных воспоминаний)).

ное — набор английских слов; напр<имер>, объяснение в любви, а слова: скэтинк-ринк[66], эсдерс схефальс[67] и т. д.».

Двумя неделями позже, 31 октября 1910 года, Голубев продолжал рассказ о «Доме интермедий»: «Я сейчас живу так, что ни одной минуты не могу спокойно прожить; времени для себя нет, а пользоваться ночным временем нет сил, так как прихожу домой не ранее 4-х час<ов>. <...> Я всегда попадаю в самые невообразимые обстоятельства. Наш директор оказался в лучшем случае Хлестаковым, всем все наврал, всех обманул и все так запутал, что никто не знает, как выйти из всей этой истории. Денег у него не оказалось вовсе. Он открыл *театр в Петерб<урге>* с 3.000 рублями (!) в кармане, а всех уверял, что у него 40 000[68]. Я служу с 1-го окт<ября>, играю *каждый день* с 12-го и в результате мог бы не получить ни копейки. Публика относится к театру прекрасно, и можно было бы устроить все очень интересно. Нас всех так это взорвало, что мы решили выбросить этого самого Директора вон и продолжать самим, составив теплый кружок лиц, любящих это дело[69]. Деньги нам

[66] См.: *Петровская Е.* «Абсолютно нечитаемая...» // Московский наблюдатель. 1992. № 9. С. 56.

[67] Такого выражения в опубликованном тексте нет, возможно, оно употреблялось в одной из ранних редакций пьесы.

[68] П. Потемкин писал: «...видно, не суждено было родиться в Петербурге хорошему театру. Начались зловещие признаки неплатежа денег. Смета была составлена так, что самые высокие сборы не могли оправдать расходов. Кто-то должен был доплачивать. Мы думали, что эту обязанность возьмет на себя Бонч-Томашевский (ведь говорил же Борис Пронин, что Мухина миллионерша), но Бонч-Томашевский не захотел этого по той простой причине, что у него и отродясь не было денег. Он великолепно сумел воспользоваться рекламой Пронина и ухитрился под имя Мухиной все почти устроить в кредит либо на залоги буфетчиков, вешальщиков и т.п., а когда пришлось платить первое же жалование актерам — денег не оказалось. Мейерхольд заявил об уходе. Труппа — все молодежь, готовая на всякие жертвы, согласилась перейти на товарищество, работая на марках. Она умоляла Мейерхольда не уходить — Мейерхольд был непреклонен. Его очень мало трогало положение труппы, оставшейся без заработка среди сезона. Ему стало некогда — он занялся “Орфеем” для Мариинского театра. “Дом Интермедий” начал агонизировать...» (*Потемкин П.* «Доктор Дапертутто»: (Из театральных воспоминаний)).

[69] См. письмо «труппы “Дома интермедий”» в редакцию газеты «Речь», в котором указывалось, что впредь «управлением “Дома интермедий” будет заведовать “Товарищество актеров, поэтов, художников и музыкантов” “Дома интермедий”» (Речь. 1910. № 321, 22 ноября. С. 4; см. также: *Кузмин М.* Дневник 1908—1915. С. 683). Лишь 21 декабря 1910 г. было опубликовано открытое письмо А. Томашевской, в котором она писала, что В. Э. Мейерхольд, как и прочие организаторы спектаклей, с самого начала был осведомлен о том, что новый театр был начат «с небольшими средствами», и именно режиссер посоветовал ей «переход в товарищество». Однако «выработанные условия това-

дают “пайщики” и “меценаты”[70]. Но, имея дело с жуликом, надо было вести всю интригу очень тонко, надо было входить в различные соглашения со многими людьми, надо было добиться признания у директора, что у него нет денег, надо было самим получать кассу, ездить к градоначальнику и т. д. Каждую ночь (единственное свободное время у большинства, и в особенности у Вс<еволода> Эм<ильевича>) происходили собрания, которые начинались часа в 2 ночи. На меня свалилась масса работы. Все почему-то хотели выбирать меня всюду, и я теперь стал сам почти директор, что меня тяготит ужасно, так как все пользуются моей “корректностью” и деликатностью. Все это при ежедневной игре и дальности расстояний — невыносимо. Если я не умру к Рождеству — это будет прямо удивительно. Я бы все это бросил моментально, но мне нравится пантомима, впереди очень интересная роль в новой пьесе Зноско-Боровского[71] “Обращенный принц”[72], меня все так любят, что мне неловко и тягостно, а Всеволод Эмильевич говорит комплимент за комплиментом по поводу “ритмичности” моего тела. Я дошел до того, что танцую (?!!) на сцене, и когда заменил экспромтом Потемкина, протанцевав за него негритянский танец[73], то услышал аплодисменты, чего раньше в этой пьесе никогда не было. Может быть, во мне погиб тоже балетчик (!).

рищества, по предложению Мейерхольда, были приняты на честное слово. Это честное слово через несколько дней было нарушено». Попытки меценантши «апеллировать непосредственно к труппе» встретили сопротивление Мейерхольда, который также отказался «выяснить весь инцидент в присутствии незаинтересованного лица» (*Томашевская А.* Письмо в редакцию // Биржевые ведомости. 1910. № 12985, 21 декабря. Веч. вып. С. 7. См.: *Кузмин М.* Дневник 1908—1915. С. 683).

[70] Потемкин вспоминал: «Кто-то нашел другого мецената. Этот меценат <...> Евг. А. Зноско-Боровский не был женат на миллионерше. Страстный поклонник театра, он попытался спасти его, придя в него в качестве администратора и автора, со своей пьесой и со своими не очень большими капиталами» (*Потемкин П.* «Доктор Дапертутто»: (Из театральных воспоминаний)).

[71] Евгений Александрович Зноско-Боровский (1884—1954) — секретарь редакции журнала «Аполлон» (см. его воспоминания о «Доме интермедий» в книге: *Зноско-Боровский Е. А.* Русский театр начала XX века).

[72] Комедия Е. А. Зноско-Боровского «Обращенный принц, или Amor omnia vincit» вошла во второй «цикл» «Дома интермедий», показанный 3 декабря. Текст см.: *Зноско-Боровский Е.* Обращенный принц. Комедия в трех действиях. Стихи М. Кузмина // Любовь к трем апельсинам. 1914. № 3. С. 17—70.

[73] Согласно составленному Голубевым списку сыгранных ролей, хранящемуся в его архиве у наследников, актер участвовал в спектаклях «Блэк энд Уайт» — 21, 22 и 26 октября, 2 ноября, 18, 26, 27, 28, 29 декабря 1910 г., 18 и 19 января 1911 г.

Надеюсь, что скоро все войдет в колею и я буду занят только как актер, и тогда кончится этот безумный образ жизни, и буду я сидеть у себя в комнате и слушать и бояться тишины жизни, и дрожать при мысли о грядущем...

Сейчас получил Вашу телеграмму: милая, простите, я знаю, что я мог бы хоть несколько слов написать Вам, но у меня все часы и дни слились в один кошмар, и я, изнемогая от усталости и невозможности хоть немного выспаться, не делал этого, не писал Вам».

9 ноября Е. М. Мунт писала мужу: «Милый Принц, я ужасно рада, что Вы нашли театр, который Вам нравится», упомянув: «Сегодня получила от Оли письмо. Пишет и про театр, как Вас хвалят[74]».

Тем временем готовился второй «цикл» «Дома интермедий», который предполагалось показать 8 ноября[75].

Однако 5 ноября, после 25-го представления первой программы, «Дом интермедий» прекратил свои спектакли. П. Потемкин в

[74] По отзыву П. Потемкина Голубев-Арлекин в «Шарфе Коломбины» «был превосходен» (*Потемкин П.* «Доктор Дапертутто»: (Из театральных воспоминаний)). В рецензиях отмечалось, что в пантомиме «Шарф Коломбины» «выделились» Голубев-Арлекин и исполнители ролей Коломбины и Пьеро, которые «стильно ведут свою молчаливую и красноречивую игру» (*Solus* [*Арабажин К. И.*]. Дом интермедий // Биржевые ведомости. 1910. № 11966, 13 октября. Веч. вып. С. 5), упоминался «Арлекин, в вакхическом танце кружащий всех, кто попадает в сферу его влияния» (*Старый Воробей*. Между столиками (В «Доме интермедий») С. 9).

[75] Театр и спорт. 1910. № 63, 3 ноября. С. 14. Первоначально репетировались «Пролог» С. Ауслендера, интермедия М. Сервантеса «Ревнивый старик», музыкальная драма Гофмансталя «Белый веер», пантомима К. Мендеса «Лебедь» и пьеса Е. Зноско-Боровского «Эльвира» (позднее переименованная в «Обращенного принца») (см.: Там же. № 45, 16 октября. С. 15—16; № 52, 23 октября. С. 17). 20 октября сообщалось: «Режиссер “Дома интермедий” Доктор Дапертутто написал новую пьесу, которая в ближайшем будущем войдет в репертуар». В этой заметке наряду с прологом Ауслендера был упомянут пролог А. Толстого и сообщалось, что приступили к репетициям пьесы А. Франса «Муж, у которого немая жена» (совр. название: «Комедия о взявшем в жены немую») и планируют «поставить несколько небольших опереток — Оффенбаха, Делиба и т. п. Часть их войдет в состав спектакля, в “цикл”, другие — в дивертисмент. В последнем случае они будут ставиться без декораций, “на ширмах”» (Там же. № 49, 20 октября. С. 19). 23 октября в готовящейся программе упоминалась также оперетта Оффенбаха «Электромагнетический урок пения» (Там же. № 52, 23 октября. С. 17). В начале ноября в новый цикл предполагалось также включить комическую оперу И. А. Крылова «Бешеная семья» и оперетту Лекока «Цирюльник из Трувиля» (Там же. № 62, 2 ноября. С. 16), пьесу М. Кузмина «Принц с мызы», оперетту Делиба «Шесть девиц для замужества» и «Ждите меня под вязом» Реньяра (см.: Там же. 1910. № 68, 8 ноября. С. 16; Речь. 1910. № 309, 10 ноября. С. 7).

воспоминаниях писал, что театр «закрылся дико. Компания огорченных актеров после спектакля поужинала за столиками зрительного зала и, поссорившись с буфетчиком из-за счета, устроила побоище стенка на стенку с буфетчиком, поварами и лакеями. Пострадала мебель, пострадали актеры и буфетчик. К счастью для театра (нет худа без добра) — все это случилось накануне смерти Толстого. На другой день по случаю траура все театры были закрыты. Под общее закрытье закрылся и “Дом Интермедий“. Закрылся, правда, на этот раз еще не совсем»[76].

13 ноября 1910 года А. А. Голубев сообщал жене в Екатеринослав о прекращении спектаклей «Дома интермедий»: «Сейчас начало ночи, второй час, и мне как-то странно, что я дома, до того я веду невозможный образ жизни; и это ужасно, не вижу возможности выбиться из того водоворота, в который я попал. Театр наш закрыт, но вера в его возрождение живет, и упрямство, желание открыть его во что бы то ни стало — крепнут. Нет денег, а их надо много. Мы идем на всевозможные выдумки. Пронин посылает домой, в Чернигов, телеграмму содержания отчаянного, начинающуюся фразой — “теперь или никогда!”. Ему переводят 1000 рублей. Я подписываю два векселя каким-то двум дамам по 500 рублей, еще 1000 р<ублей>. Набираем Кузмину 100 р<ублей> и отправляем в Москву, доставать деньги и устраивать экстренно несколько гастролей нашего театра[77]. Завтра подсылаю писателя Зноско-Боровского к Льву Голубеву[78] (они оба лицеисты и дружны) за субсидией.

[76] *Потемкин П.* «Доктор Дапертутто»: (Из театральных воспоминаний). Сведений о причинах прекращения спектаклей «Дома интермедий» в периодике не обнаружено, за исключением одной публикации в «Петербургской газете»: «По слухам, одно временно прекратившееся театральное предприятие закончилось грандиозным побоищем, на манер известного сестрорецкого скандала, с участием официантов.

Больше всех пострадал известный поэт-декадент.

Говорят о предстоящем процессе, в котором замешаны некоторые режиссеры-новаторы» ([*Б. п.*] Театральное эхо. Финал декадентской затеи // Петербургская газета. 1910. № 312, 13 ноября. С. 4). В связи с закрытием «Дома интермедий» М. Кузмин отмечал в дневнике: «Скандал в “Интермедии” я так хорошо помню, что скучно писать» (*Кузмин М.* Дневник 1908—1915. С. 245).

[77] См.: Там же. С. 245—246. В печати сообщалось о предстоящих выступлениях «Дома интермедий» в Великий пост в Москве в театре Незлобина (Театр и спорт. 1911. № 127, 11 января. С. 15; № 136, 20 января. С. 14; [*Б. п.*]. Хроника // Обозрение театров. 1911. № 1283, 7 января. С. 14).

[78] Лев Викторович Голубев — сын Виктора Федоровича Голубева (1842—1903), инженера, предпринимателя и мецената, двоюродного брата отца А. А. Голубева. По завещанию В. Ф. Голубева его сыновья Лев и Виктор осуществляли поддержку и перечисляли денежные средства на содержание больниц, санаториев, училищ, институтов, музеев, редакций журналов.

Упрашиваю папу написать Солодовникову[79] в Москву, м<ожет> б<ыть>, одолжит 1000. Рассчитываем набрать тысяч 5, 6 и продолжать во что бы то ни стало. На меня напало странное состояние. Мозги не работают совершенно, и вместе с тем все в театре надеются и ждут чего-то только от меня. Мне приходится выполнять вещи невероятные! И вести переговоры с жуликами Томашевскими, и доставать деньги, и участвовать в Художественной Комиссии, и играть, и вести в данный момент всю административную работу. И все это на фоне ужасного душевного состояния. Я стал совершенно бессердечен, нервы натянулись страшно, а иногда я плачу без всякой причины. И все жду, что что-то случится и все кончится...»

Е. М. Мунт, внимательно следившая за положением дел в «Доме интермедий», стремилась поддержать мужа. 20 ноября она писала ему: «Если бы у меня были деньги, я дала бы на Ваш театр. Меня так радует, что Вы полюбили и привязались к нему и что Вас считают там таким нужным. Отчего же нужно так много денег? <...> Едете ли Вы в Москву? Напишите мне сейчас же, если Ваш театр возродится. Значит, Пронин там?» 21 ноября снова: «Ужасно рада, что возрождается Ваш театр. <...> Откуда же Вы достали денег для театра в конце концов? Наверное, Лев Голубев опять не дал, конечно?»

«Дом интермедий» был снова открыт 3 декабря 1910 года и показал свою новую программу[80], в которую входили: комедия Е. Зноско-Боровского «Обращенный принц, или Amor omnia vincit» (стихи М. Кузмина)[81], сольные номера[82] и комедия И. А. Крылова «Бешеная семья»[83].

[79] Вероятно, имеется в виду Петр Гаврилович Солодовников, старший сын и душеприказчик знаменитого мецената Гаврилы Гавриловича Солодовникова (ум. 1901), оставившего многомиллионное состояние, завещанное на благотворительные цели.

[80] По свидетельству П. Потемкина, «капиталов» Е. А. Зноско-Боровского «тем не менее хватило на аванс Мейерхольду и на постановку его пьесы — “Очарованный или Разочарованный (забыл эпитет) Принц”. Мейерхольд опять загорелся, опять дал изумительную постановку...» (*Потемкин П.* «Доктор Дапертутто»: (Из театральных воспоминаний)).

[81] Комедия «Обращенный принц» шла в инсценировке Доктора Дапертутто с вставными музыкальными номерами А. К. Глазунова и Л. Делиба. Художник С. Ю. Судейкин. Постановка танцев: Эльвиры — А. В. Ширяев, Анжелики — В. И. Пресняков.

[82] Во вторую часть программы кроме выступлений Гибшмана и Казарозы входили песни из репертуара «Летучей мыши» в исполнении Николаева (Н. В. Петрова) и Восточный танец в исполнении Гринева. Танцы ставили А. В. Ширяев и В. И. Пресняков.

[83] «Бешеная семья» — комедия в 3-х действиях И. А. Крылова (1793), музыка М. Кузмина, декорации А. Арапова (2-й акт) и Н. Крымова (1-й и 3-й акты), костюмы А. Арапова.

Во втором «цикле» заметным событием стала комедия Е. Зноско-Боровского «Обращенный принц». Как и в «Шарфе Коломбины», в этой пьесе «контуры сюжета, по-сказочному реальные, вдруг истончались, истаивали, сквозь них проступали очертания притчи, исполненной метафорической многозначности»[84]. Одновременно в этой постановке Мейерхольд широко и щедро использовал приемы народного балагана с его шутовским разоблачением театральных приемов и вовлечением зрителей в игру.

Постановка была растянута и длилась более двух часов. По свидетельству «Петербургской газеты», положение спас исполнитель главной роли А. А. Голубев, о котором сообщалось: «Всю пьесу “вынес” на своих плечах г. Голубев (принц). Это, безусловно, умный и даровитый артист, который все время сдерживал общий тон пьесы, готовый опуститься слишком низко»[85].

Тем временем конфликт среди устроителей театра разгорался. 7 декабря 1910 года М. Кузмин отправил Мейерхольду письмо, где писал о положении дел в театре: «...я ни минуты не могу быть в той атмосфере, которая создалась в “Доме Интермедий”. Конечно, формально и фактически можно заставить все исполнить, но приезжать как в чужой и всецело враждебный лагерь, скрываться, как покойный Бонч по конторам, не смея носа высунуть без косых взглядов, иметь каждое предложение, каждое указание встреченным явным ропотом, присутствовать при таком позоре, как вчерашнее представление “Беш<еной> семьи” с совершенно пьяным, бушующим Гибшманом, иметь, покуда мы скрывались и обживались, уже *всю* поголовно труппу распропагандированною закулисными демагогами, которые не теряли ни дня, ни часа, ни минуты; обращаться с людьми как с хамами или приходить не здороваясь, не разговаривая, и только командовать ропщущим актером — *невозможно*, и кому это нужно? Знать, что что́ бы тонкого, острого, забавного, трогательного ни придумал, — все будет встречено бунтом только потому, что это исходит от нас, — я психологически и физически *не могу*, я серьезно говорю. Конечно, актеры — как дети,

[84] *Тихвинская Л.* Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России: 1908—1917. С.106.

[85] [*Б. п.*] Дом интермедий // Петербургская газета. 1910. № 334, 5 декабря. С. 11. По характеристике С. Ауслендера, Голубев-принц — то «очаровательный романтический герой, то злая сатира на всех говорящих нежные и пылкие слова, клянущихся в вечной верности, готовых на подвиги любовников» (*Ауслендер С.* Дом интермедий // Русская художественная летопись. 1911. № 1. С. 7). В других отзывах упоминалось, что «принц — Голубев — интересен» (*Регинин Вас.* В Доме интермедий // Биржевые ведомости. 1910. № 12057, 4 декабря. Веч. вып. С. 5), «Минутами хорош был принц г. Голубев, хотя в общем впечатление от игры его бледное» (*Леонид З.* Дом интермедий // Петербургский листок. 1910. № 334. 5 декабря. С. 3).

скажут им одно — они радуются, скажут другое — ропщут, но беда в том, что, покуда мы ждали, те-то не спали. Их немного: Шпис, Потемкин, Хованская, Пронин, (Пельцер[86]), отчасти Голубев. Но их слова теперь повторяют *все, все* поголовно»[87].

Отношения с Томашевскими к этому времени были доведены до крайности[88]. 21 декабря в открытом письме в редакцию газеты «Биржевые ведомости» А. Томашевская вызвала Мейерхольда на третейский суд[89]. Днем позже газета напечатала ответное письмо В. Э. Мейерхольда с отказом от третейского суда, выдержанное в довольно резком и бесцеремонном тоне[90].

Сложная ситуация в театре отразилась на перераспределении ролей. С 17 декабря Голубев выступал в прологе «Исправленный чудак» (роль г-на Ника), а месяц спустя, с 17 по 20 января, в том же прологе выходил на сцену в роли Директора «Дома интермедий».

Параллельно спектаклям велась подготовка третьего «цикла»[91].

[86] Сергей Михайлович Пельцер — заведующий бутафорией театра.

[87] Переписка М. А. Кузмина и В. Э. Мейерхольда 1906—1933 / Публ. и примеч. П. В. Дмитриева // Минувшее: Исторический альманах. М.; СПб. 1996. Вып. 20. С. 361—362. С этим письмом была связана публикация 14 января 1911 г. открытого письма М. Кузмина и Н. Сапунова в редакцию газеты «Речь»: «В “Доме интермедий” никакого участия мы за последнее время не принимали, почему ни в каком случае не отвечаем за художественную часть того, что происходит это время в названном театре. От участия же в художественном комитете мы отказались уже давно. М. Кузмин, Н. Сапунов» (Там же. С. 364).

[88] Несмотря на то что ни одна из готовившихся Томашевским постановок не вошла в программу второго «цикла», по-видимому, в декабре сотрудничество с ним еще продолжалось: 22 декабря в анонсе рождественского репертуара «Дома интермедий» упоминалась готовящаяся постановка старинной русской пьесы «Царь Максимилиан» (Театр и спорт. 1910. № 111, 22 декабря. С. 15), позднее, в режиссуре Томашевского, она была показана на вечере лубка, устраиваемом обществом художников «Союз молодежи» (см.: Санкт-Петербургские ведомости. 1910. № 291, 29 декабря. С. 6; Театр и спорт. 1910. № 117, 30 декабря. С. 14).

[89] *Томашевская А.* Письмо в редакцию. С. 7. См.: *Кузмин М.* Дневник 1908—1915. С. 683.

[90] Приводим текст письма: «М. Г., г. Редактор!

Все в письме г-жи Томашевской (“Бирж<евые> вед<омости>” веч<ерний выпуск> № 12085) ею вымышлено.

Не буду возражать по пунктам. Главное, что я имею сказать, пишу, воспользовавшись письмом г. Томашевской как поводом довести до всеобщего сведения: 1) что бы вздорного ни писалось по моему адресу, кем бы то ни было, я даю себе слово никаких возражений не писать, 2) вызовы на третейские суды принимаю лишь от людей себе равных.

Вс. Мейерхольд» (Биржевые ведомости. Веч. вып. 1910. № 12087, 22 декабря. С. 6).

[91] В связи с подготовкой новой программы газеты писали: «Для третьего цикла намечена “Наказанная неучтивость зрителя” С. Ауслендера, “Ревнивый

Одновременно в «Доме интермедий» готовилась рождественская программа. В письме от 3 января 1911 года Е. М. Мунт спрашивала мужа о последних событиях в театре: «Были ли Вы на балу арлекинов?[92] Это было ведь 29? Как у Вас в театре? Были сборы на праздниках? Поедете в Москву? Это меня очень интересует».

старик” Сервантеса и оперетка Делиба» (Речь. 1910. № 321, 22 ноября. С. 4); «В “Доме интермедий” готовится к постановке в ближайшем времени балет-пантомима “Лебедь”. Текст пьесы — Катюль Мендеса, в переделке доктора Дапертутто, музыка Лекока. Пьеса пойдет в первый раз в двадцатых числах декабря» (Театр и спорт. 1910. № 99, 10 декабря. С. 15), 22 декабря уточнялись подробности программы готовящегося третьего цикла: «В него войдут, между прочим, пьеса Потемкина “А не опустить ли нам занавеску?” и небольшая арлекинада из современной жизни Эдмона Ростана “Два Пьеро” (“Белый ужин”)». Там же сообщалось: «К постановке в “Доме интермедий” принята новая пьеса Ф. Ф. Коммиссаржевского. Название пьесы-буффонады из французской жизни XVII века — держится в тайне» (Там же. 1910. № 111, 22 декабря. С. 15), позднее упоминалась пьеса Комиссаржевского «Фарс» (Там же. 3 января, 1911. № 121).

[92] О подготовке «вечера масок — бала арлекинов» сообщалось: «29 и 30 декабря в “Доме интермедий” (Галерная, 33) состоится инсценированный доктором Дапертутто бал-маскарад. В программу маскарада войдут: “Комедия о Доне-Яне и Доне-Педро” — вариант «Дон Жуана», ставившийся в ассамблеях Петра Великого, и “Блэк энд Уайт”, идущий беспрерывно более 30 раз и пользующийся большим успехом у публики. Кроме того, поставлен будет ряд веселых праздничных интермедий. На бале-маскараде все будут в масках. Костюмы необязательны. 31 декабря устраивается встреча Нового года, инсценированная группой известных художников, артистов и музыкантов». В программе бала рекламировались «самая маленькая и самая большая трагедии и еще что-то», все имена участников обозначались астерисками в разнообразных вариантах, и сообщалось между прочим: «В случае неудачи участвующие своих имен не называют и масок не снимают» (Там же. № 116, 29 декабря. С. 13, 37). Репортер «Петербургской газеты» так описывал вечер: «В “Доме интермедий” веселятся. При входе на лестницу из зала идет какой-то смешанный гул.

Актеры, писатели, музыканты и художники в пестрых шапках с масками на лицах встречают гостей. <...>

Несмотря на одетые маски, длинные шевелюры выдают писателей новейшей формации.

— Пора начинать!.. — басит какой-то субъект. Несколько “длинноволосых” масок забегали по рядам.

Кто-то начинает искать “Володю”. Беготня увеличивается. Наконец объявляют, что не явились артисты.

Набор исполнителей начинается из самих зрителей. Вот тут-то и начинается самое веселое.

Сцена и зрительный зал слились в одно общее. Сидишь как будто в веселой компании и делаешь, что хочешь, для общего удовольствия.

— Марья Ивановна!.. Вам выступать — раздается по залу. И “Марья Ивановна”, взобравшись на высокий стол, начинает услаждать слух зрителей ве-

14 января 1910 года Голубев писал Е. М. Мунт в Полтаву: «Милая Принцесса! Получил в один день два Ваши письма (2 и 3-е), хотел тотчас написать Вам, да не сумел, уж очень смутно как-то в душе, да и театр замотал. В воскресенье, 16-го, закрывается наш театр![93] Как все это глупо и бессмысленно! Из-за прихоти и фальшивости нескольких человек все должно рухнуть. Теперь и поездка, пожалуй, не состоится, и все исчезнет безвозвратно. А в последнее время публика стала с особым интересом относиться к театру[94]. Все-таки что-нибудь да значит, что пантомима прошла у нас 45 раз и “Обращенный принц” — 20. Недавно в театре были несколько балетных и в числе их М. М. Петипа[95], смотрели пантомиму, и после спектакля Петипа со мною познакомилась, очень хвалила и спросила, у кого я учился...»

17 января 1911 года Е. М. Мунт с полным сочувствием откликалась на письмо мужа: «Мне очень грустно, если Ваш театр действительно закроется! Неужели я его действительно не увижу? Надо непременно устроить поездку! Я убеждена в успехе! Непременно

селым пением. Артисты из публики сами устроили декорации и умело составили ряд веселых интермедий» ([*Б. п.*] Вечер масок // Петербургская газета. 1910. № 358, 30 декабря. С. 7). Подробности заключительной части вечера сообщались в «Санкт-Петербургских ведомостях»: «Закончился спектакль коронной вещью “Дома” “Блэк энд Уайт”. Затем последовали танцы, начавшиеся с оригинально задуманного вступления. Маска-смерть (символ тоски и скуки) стала среди зала. Мимо нее бешено пронесся хоровод молодежи. Смерть присмотрелась к пляшущим, сбросила страшную маску и уже в более веселом костюме вступила в ряды танцующих. Пляшите, чтобы не умереть от тоски. Для Петербурга это не лишено своеобразности» (*К-ов Г.* Дом интермедии // Санкт-Петербургские ведомости. 1910. № 293, 31 декабря. С. 7). В праздничных обзорах сообщалось, что на «вечере масок» «с огоньком исполнили “танец апашей” г-жа Гейнц и г. Голубев» (Речь. 1910. № 358, 31 декабря).

[93] 14—16 января анонсы спектаклей «Дома интермедий» печатались с аншлагом «Последние дни спектаклей» (Там же. 1911. № 13—15, 14—16 января. С. 1). Далее сообщение о прекращении спектаклей было снято, 29 января анонсировался «предпоследний спектакль» театра, 30-го — «закрытие сезона» (Там же. № 28, 29 января. С. 1; № 29, 30 января. С. 1).

[94] В печати сообщалось: «“Обращенный принц” Евгения Зноско-Боровского, идущий непрерывно в “Доме интермедий” <...> с каждым разом все более нравится публике. Все недочеты, замеченные на первых спектаклях, являлись следствием сложности постановки и выражались, главным образом, в замедленных переменах декораций. Теперь все эти недочеты устранены. Картины сменяются быстро. Стройнее и исполнение “Бешеной семьи” Крылова, которая идет теперь первой пьесой» (Театр и спорт. 19101. № 101, 12 декабря. С. 13. См. также: Речь 1910. № 341, 12 декабря. С. 6).

[95] Мария Мариусовна Петипа (1857—1930) — артистка балета, дочь балетмейстера М. И. Петипа. На русской императорской сцене с 1875-го по 1907 г., до 1912 г. продолжала эпизодически выступать на различных сценах.

сделайте это! А что же, неужели Вам придется платить много денег? Сколько? И почему, в конце концов, это рушится? Если есть успех, то это бессмысленно закрывать! Так мало прекрасного в театрах, что не следует так легко бросать уже найденное прекрасное! Что же, нет денег? Или распались главари? Это отвратительно! Верно, опять Всеволод[96]? Да он, наверное, из-за безденежья все! Может быть, в Москве можно было достать денег? Я читала, что Леванда[97] на будущий год не будет. Значит еще одним театром меньше! Ведь нужен же Петербургу изящный театр! Неужели нет? <...> Неужели никто не откроет театр в Петербурге? Это нелепо! Ведь вот укрепился Незлобин в Москве![98]

Приеду в Петербург непременно, надо возобновить знакомство с Гирс[99] и познакомиться с Мосоловым[100]. На всякий случай. Все-таки Императорский театр — вещь! И вещь солидная! Хотя, конечно, если бы можно всегда играть в таком, как интермедия! Но...

<...> Милый мой, любимый мой Принц! Не грустите очень! Что-нибудь да придумаем мы вместе! Не надо поддаваться! И фальшивых людей надо побеждать искренностью! Ужасно мне хочется посмотреть Вас. Я знаю, что это прекрасно!»

За несколько дней до окончательного закрытия «Дома интермедий» Голубев писал в Полтаву: «3 часа ночи 24/1 1911 г.

Так холодно у нас, так скрипит снег, такой морозный воздух, такой иней! Все сказочное кругом! Милая, далекая Принцесса, иней со всеми его чарами и сказками всегда принадлежит Вам! Когда я вижу деревья, украшенные им, я всегда вспоминаю Вас; Вы мне почти всегда рисуетесь среди снега, с инеем в волосах и на ресницах! Да и правда, сколько удивительного совершилось под падающим, блестящим снегом...

<...> С “Интермедией” вышло так глупо и обидно, что я без трепета говорить не могу. Она существует, а я ушел[101], обиженный

[96] Ср. запись 4 мая 1911 г. в дневнике Кузмина в связи с возобновляемым спектаклем «Дома интермедий»: «Узнаю манеру Мейерхольда все раздувать и обижаться» (Переписка М. А. Кузмина и В. Э. Мейерхольда 1906—1933. С. 366).

[97] Имеется в виду Новый драматический театр, финансировавшийся А. Я. Левантом и прославившийся постановками пьес Л. Андреева и других произведений драматургии начала XX в. как «серьезный литературный театр» (*Болхонцева С. К.* Леонид Андреев и Новый драматический театр в Петербурге // Русский театр и драматургия начала XX века: Сб. науч. трудов. Л., 1984. С. 110).

[98] Театр К. Н. Незлобина существовал в Москве в 1909—1917 гг.

[99] Гирс — дипломат, организатор ежегодных вечеров Министерства иностранных дел с участием артистов императорских театров.

[100] Генерал Мосолов был тесно связан с Министерством императорского двора и Конторой императорских театров.

[101] Последний раз Голубев выступил на сцене «Дома интермедий» 20 января (Директор в «Исправленном чудаке», Арлекин в «Шарфе Коломбины», также в одной из ролей в «Блэк энд Уайт»).

товарищами и хитроумством Мейерхольда. За мной ушло еще несколько человек[102]. Теперь там ставят для Филипповой[103] и Гейнц “Смерть Тентажиля”[104], Мейерхольд опять вернулся[105], а я сижу дома и ужасаюсь количеству седых волос у себя на голове, явившихся благодаря волнениям и заботам в “Интермедии”. Какие все нечуткие и противные. Никогда не прощу себе, что пожалел всех этих “товарищей” и не закрыл театра. А я мог это сделать одним движением руки, но пожалел, и думал, сделаю благородный <поступок?>, и вот результат! Боже мой, хоть бы уехать куда-нибудь!..

[102] В январе 1911 г. «Дом интермедий» кроме Голубева покинули: Е. Хованская, Н. Кузнецов и П. Альбов. На смену им пришли новые исполнители, в том числе художники А. Яковлев, В. Шухаев и др. В хронике сообщалось: «В “Доме интермедий” — много перемен. Появились новые исполнители в пьесах прежнего репертуара. Появились новые, очень удачно придуманные “музыкальные антракты”, в которых выступают молодые солисты — скрипач, виолончелист и пианист, с большим вкусом исполняющие в промежутках между пьесами маленькие музыкальные пьески.

Появилась даже... публика! В последнее время зал был более чем наполовину наполнен.

Готовя новый репертуар, товарищество “Дома интермедий” обновляет пока исполнителей. В “Шарфе Коломбины” теперь новая Коломбина — г-жа Гейнц, талантливая и изящная артистка, исполняющая свою роль с большим темпераментом и грацией. Новому артисту поручена и роль Арлекина.

В веселой “негритянской трагедии” “Блэк энд Уайт” — тоже перемены.

Молли играет теперь миниатюрная Казароза, и играет с таким задором, с таким юмором и веселостью, что публика получает несколько новых поводов для того, чтобы смеяться» (*Ц.* В «Доме интермедий» // Обозрение театров. 1911. № 1301, 25 января. С. 15).

[103] Екатерина Васильевна Филиппова — драматическая актриса, училась в сценическом классе МХТ, в 1905 г. участвовала в подготовке спектакля театра-студии при МХТ, актриса театра В. Ф. Коммиссаржевской в период службы в нем Мейерхольда (в «Смерти Тентажиля» играла роль сестры Тентажиля — Беланжеры).

[104] «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка была в репертуарных планах руководимого Мейерхольдом Товарищества новой драмы, готовилась Мейерхольдом к постановке летом 1905 г. в театре-студии МХТ и в планировавшемся в Петербурге в квартире на «Башне» Вяч. Иванова театре «Факелы». Впервые о подготовке постановки этой пьесы и лирической драмы А. Блока «Балаганчик» в «Доме интермедий» было объявлено 13 января 1911 г. (Театр и спорт. 1911. № 129, 13 января. С. 14; см. также: Речь. 1911. № 1298, 22 января. С. 6). Вероятно, в последующие спектакли предполагалось включить также постановку пантомимы Ф. Фрексы «Зумурун», поставленной ранее М. Рейнхардтом, с участием С. Моисси — машинописный текст сценария пантомимы со штампом «Дома интермедий» сохранился в архиве Л. Д. Блок (ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 8. Ед. хр. 111. Л. 21—46).

[105] 22 января 1911 г. Кузмин писал Мейерхольду: «Мы слышали, что ты и Женя <Е. А. Зноско-Боровский> ушли и “Интермедия” закрывается...» (Переписка М. А. Кузмина и В. Э. Мейерхольда 1906—1933. С. 364)

Вчера была свадьба Хованской с Потемк<иным>. Я был шафером у Потемкина[106].

Вечером были у Давыдова, сидели долго, спорили из-за “Интермедии”[107]. Он меня утешал, и говорил, что все свиньи. Мне было грустно. Грустно было мне, когда я играл в последний раз пантомиму, я любил ее. Мне поднесли венок и цветов, много цветов, мне стало еще грустней».

30 января 1911 года состоялся последний спектакль «Дома интермедий»[108].

Закрывшийся «Дом интермедий» в течение всего этого года несколько раз пытались реанимировать: в марте сообщалось о попытке создать «товарищество на паях» (Неволин, Гибшман, Мейерхольд) с участием сотрудников «Дома интермедий» и в его бывшем помещении[109], 4 мая состоялся спектакль уже закрывшегося театра во время гастролей Художественного театра[110], 3—6 октября в московском Литературно-Художественном кружке прошли гастроли труппы «Дома интермедий»[111].

В апреле 1911 года в связи с готовящимся показом для актеров МХТ спектаклей «Дома интермедий» Кузмин и Сапунов писали Мейерхольду: «...состав труппы очень слаб (без Альбова, Голубева, Хованской и слабо занятого Кузнецова), тут нечего показывать и повторять позорные спектакли последнего времени. <...> Нам была дорога “Интермедия” 1910 года, но восстанавлять <так!> ее 1911 года мы не видим большой желательности»[112]. 24 мая Кузмин сообщал Мейерхольду: «Перебирая бумаги, набрел на черную тетрадку записей наших собраний по Интермедии. Я так люблю Интермедию, наши планы и труды, то время и тебя, что ты понял бы мою ревность к другому “дому” и не сердился бы. А м<ожет> б<ыть>, это моя фантазия и “дом” тот же, только я не люблю новых жильцов, м<ожет> б<ыть> и лучших, на месте дорогих сердцу»[113].

[106] См. запись 22 января 1911 г. в дневнике Кузмина: «Вечером звонил Потемкин, зовя быть шафером» (*Кузмин М.* Дневник 1908—1915. С. 255).

[107] Корифею Александринского театра В. Н. Давыдову было свойственно резко критическое отношение к сценическим опытам Мейерхольда (см.: Театральное наследство. М., 1956. С. 448, 452) .

[108] См.: *Z.* Закрытие Дома интермедий // Обозрение театров. 1911. № 1308. 2 февраля. С. 12—13.

[109] *Базилевский Вас.* Этюды // Рампа и жизнь. 1911. № 13, 27 марта. С. 13.

[110] См.: Обозрение театров. 1911. № 1389, 4 мая. С. 7.

[111] См.: *Устинов В.* Дом интермедий (Гастроль) // Студия. 1911. № 3, 16 октября. С. 14; *Нч.* «Дом интермедий» // Голос Москвы. 1911. № 227, 4 октября. С. 4.

[112] Переписка М. А. Кузмина и В. Э. Мейерхольда 1906—1933. С. 365.

[113] Там же. С. 366.

Через месяц после ухода из «Дома интермедий», 15 февраля 1911 года, А. А. Голубев, оставшийся не у дел и разочаровавшийся в попытках найти интересное театральное дело, писал в Полтаву Е. М. Мунт: «Ничего не понимаю. Какое-то трагическое недоразумение со мною. <...> Ну да это все теперь меня не волнует больше. Я, пожалуй, из театра удеру совершенно, и сделаю это с легким сердцем. Будь они все прокляты! Никому это не нужно, а мне тем более. Никуда я больше не поеду, довольно. <...> Забудьте, что Ваш Принц имел какое-нибудь отношение к театру. Я теперь жалею о каждом часе, проведенном в сих учреждениях...»

20 мая 1911 Е. М. Мунт в письме мужу замечала: «Я прихожу к заключению, что если и стоит служить театру, то только в своей компании, с близкими тебе людьми. Иначе это тяжело и бессмысленно».

Обреченные судьбой на разлуку и службу в разных городах, А. А. Голубев и Е. М. Мунт принадлежали к той части русской художественной интеллигенции, неизбежной участью которой были вечные скитания, отсутствие стабильности и уверенности в будущем. Именно поэтому они могли понять всю щемящую правду названия знаменитого петербургского литературно-художественного подвала, называя себя «бродячими собаками», исхаживающими весь город в поисках места, где могли бы найти кров над головой[114]. Готовясь к выступлению в пьесе Ф. Сологуба, А. А. Голубев упоминал ее название в письме к жене от 2 декабря 1911 года: «Вот и будем “Заложниками жизни” до момента, когда суждено будет быть вместе».

Подобное понимание жизни, ощущение постоянной бездомности и неприкаянности естественно вело к участию в тех ярких художественных учреждениях начала XX века, которые возникали на грани искусства и жизни и отражали наряду с блеском творческих свершений весь хаос и катастрофичность русской жизни.

[114] Из письма Е. М. Мунт А. А. Голубеву от 12 июня 1912 г.

Стефано Гардзониo (Пиза / Флоренция)

СТАТЬЯ А. Н. КОЛПИНСКОЙ О Ю. БАЛТРУШАЙТИСЕ В ЖУРНАЛЕ «RASSEGNA CONTEMPORANEA»

В конце автобиографической справки, помещенной в знаменитой книге «Русская литература XX века. 1890—1910» под редакцией С. А. Венгерова (1914), Ю. К. Балтрушайтис привел существовавшую на то время библиографию работ о своем творчестве, и, в частности, что касалось Италии, упомянул сборник переводов «La scala terrestre», подготовленный Е. Кюн-Амендола (1880—1961)[1], и три статьи, появившиеся в итальянской периодике — в римской «Le Cronache letterarie» (1912. № 102, Marzo); болонской «La Patria» (1913. № 237, 26 agosto), и римской же «Rassegna Contemporanea» (1914. Febbraio)[2].

Что касается первых двух заметок (первая — за подписью некоего Артуро Литовского[3], «Il resto del Carlino»), то они не представляют особого интереса — это лишь общее введение в творчество великого литовского поэта. Третья статья является, напротив, очень интересным вкладом в ознакомление с поэзией Балтрушайтиса и ее толкование и заслуживает особого внимания. Не случайно эту статью цитирует Вячеслав Иванов в своем фундаментальном очерке «Юргис Балтрушайтис как лирический поэт»[4].

Насколько мне известно, проблема авторства этой статьи не интересовала исследователей. Она часто цитировалась без точных

[1] *Baltrusciaitis Jurghis*. La scala terrestre / Trad. di E. Kühn-Amendola Firenze, 1912.

[2] *Балтрушайтис Ю.* Автобиографическая справка // Русская литература XX века. 1890—1910 (1914) / Под ред. С. А. Венгерова. М., 2000. Т. 2. С. 86.

[3] *Litowsky Arturo.* I canti di un prigione: Un nuovo poeta russo Jurghis Baltrusciaitis // Cronache Letterarie. 1912. № 102. В самом заглавии статьи, «Песни пленника», содержится отсылка к вводной статье Е. Кюн-Амендола к уже упоминавшемуся сборнику Балтрушайтиса «La scala terrestre», которая начинается именно так: «Мы все пленники, но не все об этом знаем...».

[4] *Иванов Вяч.* Ю. Балтрушайтис как лирический поэт // Русская литература XX века. 1890—1910. С. 87.

библиографических указаний. В действительности, ее полное описание выглядит так: *Demetrio*. Baltrusciatis // Rassegna Contemporanea. 1914. 10 febbraio. VII, s. II, fasc. 3. P. 485—489.

Начнем с определения авторства. Уже после революции, в 1921 году, в журнале «Русская книга», издававшемся А. С. Ященко, писательница и переводчица А. Н. Колпинская-Миславская в своей автохарактеристике[5], среди прочего, сообщает:

«Вела отдел русской литературы в римском ежемесячнике “La Rassegna Contemporanea” под псевдонимом “Demetrio”»[6].

Итак, кажется, все ясно и бесспорно. Интересная статья о Балтрушайтисе принадлежит именно А. Н. Колпинской, тем более что она в эти же годы интенсивно общалась с поэтом, о чем свидетельствует история перевода Колпинской новеллы Джованни Папини, — мы знаем, что Балтрушайтис оценил этот перевод, который В. Я. Брюсов в 1912 году намеревался опубликовать в журнале «Русская мысль»[7]. Привожу полностью текст письма А. Колпинской В. Я. Брюсову от 5 сентября 1912 года:

[5] Про Анну Николаевну Колпинскую-Миславскую (1886, Киев — 1978, Москва) мне уже приходилось писать. Здесь добавим лишь, что она находилась в Италии с 1900-х гг., с 1910 г. жила во Флоренции, а затем, после самоубийства мужа, Д. Колпинского (1884—1912), переселилась, благодаря знакомству с М. Горьким, на Капри. Колпинская долгие годы находилась в живом общении с итальянской литературной и политической средой; об этом свидетелствует ее переписка с У. Дзанотти-Бианко, известным археологом, политическим деятелем и покровителем русской каприйской колонии. В 1919 г. она выпустила в издательстве «La Voce» книгу «I precursori della Rivoluzione Russa» («Предшественники русской революции») — наверное, самую интересную книгу о русской интеллигенции на итальянском языке. В те же годы она печаталась в газетах «La Russia» и «La Russia Nuova». Она также сотрудничала во флорентийском еженедельнике «Unità» и в римском ежемесячнике «La voce dei popoli». В 1922 г. она служила при советской миссии Воровского в Италии и участвовала в организации советского отдела Международной книжной ярмарки во Флоренции. Склоняясь ко все более левым убеждениям, Анна Колпинская вернулась в Советскую Россию вместе с другим сотрудником газеты, словенцем, родом из Триеста, давним другом ее мужа, Сесилем Иосифовичем Урбаном (1889—1958). Там она опубликовала антирелигиозную брошюру «Рассказ о будущем» (М.; Л., 1928) и сборник рассказов об Италии «Трамонтана» (М.; Л., 1928). В дальнейшем она работала при Учпедгизе, писала для театра и советского радио и занималась преподаванием и переводами (см.: *Гардзониo С.* Статьи по русской поэзии и культуре XX века. М., 2006. С. 252 и след.).

[6] Русская книга. 1921. № 4, апрель. С. 17.

[7] Об этом см.: *Котрелев Н. В.* Итальянские литераторы — сотрудники «Весов» // Проблемы ретроспективной библиографии и некоторые аспекты научно-исследовательской работы ВГБИЛ. М., 1978. С. 144—146. Интересно отметить, что чуть позже, в 1914 г., в журнале «Русская мысль» (№ 10. С. 120—140) появились новеллы Дж. Папини в переводе не А. Н. Колпинской, а М. М. Симонович.

«Милостивый государь!

По совету Ю. Балтрушайтиса посылаю Вам рукопись моего перевода. Это одна из новелл Папини “L’ultima visita del gentiluomo malato” из его серии “Il tragico quotidiano”. Заглавие я перевела как “Последний визит больного дворянина”. Может быть, лучше его заменить более свободным “Последнее посещение больного графа”, хотя мне оно кажется менее подходящим. Во всяком случае, если Вы, решив поместить перевод, найдете нужным сделать поправки, я буду только благодарна Вам за них.

Размеры гонорара, в случае принятия рукописи, предоставляю Вам назначить в размере, какой Вы найдете удобным. Буду очень благодарна за возможно скорый ответ.

С уважением А. Колпинская

Адрес мой: S^ra^ Kolpinski, casa Frediani, piazza Garibaldi, Forte dei Marmi (via Lucca), Italia»[8].

В той же «Rassegna Contemporanea» напечатана под псевдонимом Demetrio статья «Хроника русской литературы» («Cronaca di letteratura russa»), которая представляет собой интересную попытку дать итальянскому читателю общий обзор современной русской литературы. Здесь, после первоначального взгляда на судьбы новой русской литературы от Пушкина до Горького, приводятся характеристики нескольких новых представителей русской литературы — К. Бальмонта, В. Брюсова, А. Блока, А. Городецкого, Ю. Балтрушайтиса, Ф. Сологуба и в заключение А. Толстого, А. Ремизова, К. Зайцева и З. Гиппиус.

Автор отмечает совершенство языка и стиха Бальмонта, который, отойдя от крикливой толпы «кутящих декадентов», задумчиво остановился перед безбрежной широтой родных полей и передал в стихах доселе неслыханные оттенки настоящей поэзии; Брюсов (вместе с Анненским он назван «еретическим пророком») боролся с пушкинским началом в поисках новых путей и последовал примеру Бальмонта; тесная близость связывает поэзию Городецкого с русской природой и сказочным фольклором. Что касается Блока, то про него читаем: «И молодой Александр Блок, туман и гранит северного города, снежное небо и единственная здезда его в вышине — “Мадонна”»[9].

Особое внимание уделено Ф. Сологубу, творчество которого объявлено «лучшим цветком нашей поэзии». Сологуб, по мнению автора, никогда не восставал против отца поэзии, Пушкина, но никогда и не повторял в своих стихах уже сказанного. Отсюда его

[8] ОР ГБЛ. Ф. 386.89.61.

[9] *Demetrio*. Cronaca di letteratura russa // Rassegna Contemporanea. 1913. 10 gennaio. VI, s. II, fasc. 1. P. 123.

абсолютная оригинальность как в поэзии, так и в прозе, где он постоянно экспериментирует с новыми формами и стремится к красоте. Что касается Сологуба, то в следующей статье о Балтрушайтисе автор возвращается к нему и пишет, что только Сологуб и Балтрушайтис сумели избежать влияния «бальмонтовской звезды» и одни на протяжении всего своего творчества сохранили верность самим себе[10].

В статье Demetrio 1913 года о Балтрушайтисе упоминается лишь как о «серьезном, мелодичном, типичном северном отшельнике»[11].

Через несколько месяцев в той же «Rassegna Contemporanea» Анна Колпинская-Demetrio напечатала новую небольшую статью, полностью посвященную Сологубу[12]. В статье снова подчеркивается отказ Сологуба от бальмонтовской линии русской поэзии, его стремление к гармонии и глубине пушкинской традиции, к простоте языка и ясности стиха. Одновременно Колпинская анализирует жизненный и эстетический смысл философской позиции автора, его концепции «пламенного круга», значение его «Мелкого беса» и пьесы «Заложники жизни». Приведя многочисленные примеры из стихов поэта, Колпинская показывает всю глубину конфликта идеала и реальности, всю антиномию духовной красоты и торжествующей пошлости. Победа мелкого беса, безнадежное положение поэта-странника, призрачный мир больных детей, нигилистическое отношение к окружающему, — все эти черты делают творчество Сологуба свидетельством невозможности гармонизации идеала и действительности, что показано в анализе «Заложников жизни».

Кратко рассмотрев статью Колпинской-Demetrio о Ф. Сологубе, стоит теперь перейти к анализу ее статьи о Балтрушайтисе 1914 года. Колпинская отмечает у Балтрушайтиса характерно русские черты, интернационализм и гуманизм, о чем свидетельствуют выполненные им многочисленные переводы разных авторов, от Ибсена до Джованни Папини. Как и Сологуб, Балтрушайтис формировался вдали от влияния «бальмонтовской звезды» (*l’astro Balmontiano*) и остался верен себе и своим поэтическим принципам. То, что роднит Балтрушайтиса с Сологубом, — это, по мнению Колпинской, поэтическое одиночество и простота языка, однако если у Сологуба эта простота изысканна, то у Балтрушайтиса она

[10] *Demetrio*. Baltrusciatis // Ibid. 1914. 10 febbraio. VII, s. II, fasc. 3. P. 485.

[11] *Demetrio*. Cronaca di letteratura russa. P. 123.

[12] *Demetrio*. Sologub // Rassegna Contemporanea. 1913. 25 Novembre. VI, s. II, fasc. XXII. P. 662—666.

«настоящая, суровая, почти монашеская, мелодичная, сильная и музыкальная, как древние псалмы»[13]. В то же время мировоззренческие концепции Сологуба и Балтрушайтиса противоположны. Оба поэта чувствуют себя пленниками, но если Сологуб ненавидит землю-темницу, боится солнца и живет без надежды и без любви, то Балтрушайтис, спокойный и гармоничный, любит и всеобъемлющим чувством приемлет весь мир, всю вселенную. Это, по мнению Колпинской, явно проявляется в его первых двух поэтических книгах, и в частности в стихотворении «Поклонение земле», где он прославляет четыре стороны света. Если Бальмонт — поэт солнца, то Балтрушайтис — «поэт звезд», полагает Колпинская, в русской поэзии он — самый близкий наследник Тютчева, как Тютчев был наследником Лермонтова. Колпинская выделяет два пути в русской поэзии — «пушкинский путь» и «горный путь» (имея в виду, разумеется, название сборника Балтрушайтиса «Горная тропа»), тот самый, над которым светят звезды и по которому религиозная душа, отделяясь от земли, восходит к бесконечности. Исток этого философского пути, считает Колпинская, — в знаменитом лермонтовском стихотворении «Выхожу один я на дорогу»[14]. Оттуда весь пафос и философско-медитативная глубина поэзии Балтрушайтиса.

После статьи о Балтрушайтисе Колпинская напечатала еще статьи о Бальмонте, Бунине и об образе Петербурга у Андрея Белого и Брюсова[15]. Таким образом, перед итальянским читателем открылась панорама русской декадентской и символистской поэзии (с любопытным исключением поэзии Вячеслава Иванова). Выбор писательницей псевдонима и весь ход данного ею общего обзора русской литературы становятся более понятными, если учесть, что ранее в той же «Rassegna Contemporanea» появилась статья, посвященная Брюсову, в которой много говорилось и о Мережковском. Статья-рецензия, под названием «Lettere sulla letteratura russa. Valerio Briusof. Lo specchio delle ombre — Mosca, 1912.

[13] Именно это суждение приводит Вяч. Иванов в своей статье о Балтрушайтисе.

[14] Интересно отметить, что Колпинская по-итальянски называет знаменитое лермонтовское стихотворение *romanzo*, путая *romanzo* (роман) и *romanza* (романс). Вполне вероятно, что она писала свои тексты прямо на итальянском, о чем свидетельствуют некоторые другие мелкие стилистические неточности, и потом над ними работал редактор.

[15] *Demetrio*. 1) Cronaca di letteratura russa. Balmont // Rassegna Contemporanea. 1914. 10 maggio. VII, s. II, fasc. IX. P. 471—475; 2) Cronaca di letteratura russa. Ivan Bunin // Ibid. 1914. 25 agosto. VII, s. II, fasc. XVI. P. 687—689; 3) Cronaca di letteratura russa // Ibid. 1914. 25 novembre. VII, s. II, fasc. XXII. P. 545—550.

Ultimo volume di versi» принадлежала мужу А. Колпинской, Дмитрию Колпинскому (Demetrio Kolpinsky)[16].

Об этой статье говорилось в письме, отправленном Е. Кюн-Амендола В. Брюсову 15 апреля 1915 года:

«Кроме того, я перевела для очень хорошего итальянского журнала “Rassegna Contemporanea” критическую статью о Вас как о поэте, написанную за 3 дня до смерти самоубийцей Д. Колпинским. Статья и перевод очень понравились здесь, в Италии...»[17]

Очевидно, Анна Колпинская, принимая в качестве псевдонима имя мужа, хотела продолжить его дело. Ее обзоры русской литературы начала XX века выглядят, таким образом, как дань памяти мужу[18] и одновременно как ранняя попытка представить новую русскую литературу в Италии (гораздо более ранняя, чем критические разборы первых итальянских славистов и очерки других русских эмигрантов), а также как первое размышление о судьбах русской интеллигенции, результатом которого станет ее итальянская книга «Предшественники русской революции» («I precursori della Rivoluzione Russa», 1919).

Будучи человеком, принадлежащим к другому политическому и культурному лагерю, Колпинская представляет поэзию русского модернизма со стороны, однако оказывается внимательным и тонким читателем. Учитывая значение журнала «Rassegna Contemporanea» для итальянской культуры довоенных лет, невозможно переоценить роль, сыгранную статьями Колпинской. Что же касается восприятия творчества Балтрушайтиса в Италии, то работы Колпинской вместе с известным предисловием Е. Кюн-Амендола и сегодня могут считаться полным и всесторонним портретом великого литовского поэта.

[16] *Kolpinsky D.* Lettere sulla letteratura russa // Ibid. 1913. 25 aprile. VI, s. II, fasc. VIII. P. 395—403. Статья посвящена брюсовскому сборнику «Зеркало теней» (1912).

[17] См.: *Котрелев Н. В.* Итальянские литераторы — сотрудники «Весов». С. 145.

[18] Конечно, учитывая, что Д. Колпинский готовил книгу об эстетике и что осталось лишь несколько его записей (см.: *Kolpinsky D.* Lettere sulla letteratura russa. P. 395), можно было бы предположить, что литературные обзоры А. Н. Колпинской основывались на набросках мужа. Однако точных данных об этом нет.

ПИСЬМА Н. И. ПЕТРОВСКОЙ ИЗ РИМА (1919—1922)

Публикация Эльды Гарэтто (Милан)

В настоящую публикацию вошли два не издававшихся прежде письма писательницы и переводчицы Нины Ивановой Петровской[1], относящиеся к последнему периоду ее пребывания в Италии.

О жизни и деятельности Петровской в Италии, после ее отъезда из России в ноябре 1911 года и до переселения в Берлин в сентябре 1922 года, известно не так много. Основным источником сведений о данном времени служит переписка самой Петровской: так, письма к В. Я. Брюсову за ноябрь и декабрь 1911 года и начало 1912-го содержат конкретные сведения о ее приезде в городок Больяско, близ Нерви и Генуи, в виллу-клинику доктора Абрама Залманова[2],

[1] Нина Ивановна Петровская (1879—1928) — писательница-символистка, участница кружка «аргонавтов», жена С. А. Соколова (Кречетова), героиня «Огненного ангела» Брюсова. Сведения биобиблиографического характера см. в статье А. Лаврова в словаре «Русские писатели 1800—1917 (М., 1999. Т. 4. С. 587—588). О ней см. также: *Ходасевич В. Ф.* Конец Ренаты // Ходасевич В. Ф. Некрополь. М., 2001; предисловие к публикации «Жизнь и смерть Нины Петровской» в: Минувшее: Исторический альманах. Paris, 1989. Вып. 8. С. 7—16; *Сульпассо Б.* Италия в жизни и творчестве Нины Петровской // Россия и Италия. М., 2003. Вып. 5: Русская эмиграция Италии в XX веке. С. 121—132; Брюсов В., Петровская Н.: Переписка: 1904—1913 / Под ред. Н. Богомолова и А. Лаврова. М., 2004.

[2] Абрам Соломонович Залманов (1875—1964) — врач. В 1899 г. он был арестован как один из организаторов всероссийской студенческой забастовки, а вслед за этим исключен из университета. После освобождения, лишенный возможности продолжить образование в России, Залманов уехал в Германию, в Гейдельберг. Здесь он окончил медицинский факультет с дипломом доктора медицины. Впоследствии получил еще два диплома — русский и итальянский. В Больяско, близ Нерви, он руководил курортной лечебницей на берегу Генуэзского залива. К нему приезжали лечиться Плеханов, Роза Люксембург, Клара Цеткин. В начале Первой мировой войны Залманов оставил место директора лечебницы и вернулся в Россию.

где врач и литератор Генрих Койранский[3] пытался лечить ее от тяжелой наркотической зависимости[4].

В этих письмах, как и во всей переписке Петровской с Брюсовым, центральное место принадлежит описанию собственных переживаний и внутреннего эмоционального состояния писательницы. Несмотря на это, из них все же можно извлечь определенную информацию об обстоятельствах ее бытия в Италии: мы узнаем, например, что по дороге на Лигурийское побережье Петровская вместе с сопровождавшим ее (после драматического разрыва отношений с Брюсовым) Койранским остановились в Милане. Кроме того, нам становятся известны подробности ее жизни в клинике Залманова, его методы лечения, динамика улучшения ее здоровья. В письмах к Брюсову мы также находим редкие упоминания о людях, находившихся вместе с ней на вилле Залманова: так, дважды упоминается художница Елена Юстиняновна Григорович[5]. Из пере-

Петровская характеризует его следующим образом: «Это — талантливый “психо-терапевт”, хотя и не психиатр он <...>. С виду он лет 27—28, хотя ему 36. Совершенный итальянец лицом (хотя настоящий еврей), в обращении добрый, ласковый, почти нежный» (Брюсов В., Петровская Н.: Переписка: 1904—1913. С. 732). Впрочем, итальянская полиция считала его опасным революционером и, как показывают частные упоминания его имени в документах, хранящихся в Центральном государственном архиве (Archivio Centrale di Stato), пристально следила за ним.

[3] Генрих Арнольдович Койранский (1883—?) — врач, литератор, брат писателя Александра (1884—1968) и художника Бориса Койранских.

[4] См.: Брюсов В., Петровская Н.: Переписка: 1904—1913. С. 722—753.

[5] Елена Юстиняновна Рыбачкова (в замуж. Григорович; Варшава, 1872 — Милан, 1953) — дочь статского советника Юстинияна Наумовича Рыбачкова, в 1888 г. окончила 3-ю женскую гимназию в Варшаве. Вышла замуж за губернского секретаря (ум. в 1897). Как показывают документы, в 1905—1906 гг. она жила в Петербурге, где посещала «Башню» В. Иванова. Кроме того, она сблизилась с террористическим движением, была знакома с Б. Савинковым. В 1906 г., после попытки покушения на генерала Трепова, Григорович была арестована, однако вскоре ее выпустили на свободу. Именно этот эпизод, а также свои контакты в среде русских террористов, связанных с эсерами, она опишет после Октябрьской революции в своего рода дневнике, озаглавленном «Зарницы: Наброски из революционного движения 1905—1907 гг.» и опубликованном в издательстве Сабашниковых в 1925 г.

Дату ее приезда в Италию с точностью установить сложно, однако в 1911 г. она определенно находилась в Нерви, где посещала виллу-клинику доктора Залманова, русскую колонию в Cavi di Lavagna и Fezzano. Кроме того, она поддерживала контакты с А. В. Амфитеатровым, который заказывал ей переводы для журнала «Современник», в том числе некоторые рассказы Джованте Папини, например «Tragico quotidiano», перевод которого, впрочем, так и остался неопубликованным.

Григорович дружила с Бальмонтом и его семьей, время от времени жила с ними во Франции.

писки следует, что Петровская намеревалась переехать в Рим, но через некоторое время вернулась на Лигурийское побережье, затем планировала перебраться во Францию, Швейцарию или Мюнхен[6].

Информация об остальных годах жизни Петровской в Италии еще более скудна. Нам не удалось определить точные даты ее второго приезда в Италию, после скитаний по разным европейским городам (Париж, Мюнхен, Варшава)[7].

За годы войны писем не сохранилось, поэтому невозможно с точностью сказать, когда именно она переехала в Рим. В то же время ряд источников указывает на то, что в итальянской столице Петровская прожила довольно долго[8].

Первое сохранившееся послевоенное письмо датировано 16 сентября 1919 года и адресовано Ольге Ресневич-Синьорелли. Конкретная информация о ее деятельности в этом документе не содержится, наоборот, в нем преобладает эмоциональный тон и общее чувство надломленности, характерное для эпистолярия Петровской после ее отъезда из России. Это письмо открывает переписку писательницы с Ольгой Синьорелли[9], переводчицей и попу-

Факт ее пребывания в Италии, главным образом на побережье Лигурии, вплоть до 1915 г. хорошо документирован. Затем Григорович возвращается в Россию. В это время она занимается переводами для издательства Сабашниковых (*Аллеш Г.* Ренессанс в Италии / Пер. Е. Ю. Григорович. М., 1916; *Масперо Г.* Во времена Рамзеса и Ассурбанипала / Пер. Е. Григорович. М., 1916).

Григорович вновь посещает Италию в 1921 г., в Риме знакомится с Ольгой Синьорелли, вступает в переписку с Джованни Папини. В 1920-е гг. она подолгу живет во Франции, где по-прежнему активно общается с Бальмонтом и другими эмигрантскими писателями, в частности И. Шмелевым и Б. Зайцевым.

Максимилиан Волошин так вспоминает ее в своих мемуарах: «Дамами нашими и судьями стихов были всегда Нюша <племянница Бальмонта> и Ел. Ю. Григорович. Нюша — молчаливая, тихая, музыкальная, Е. Григорович — страстная, порывыстая, угловатая» (*Волошин М.* О Мандельштаме, Эренбурге и других. Мое последнее пребывание в Париже // Волошин М. История моей души. М., 1999. С. 355). В начале 1930-х гг. Григорович окончательно переезжает в Италию, сначала в Лигурию, затем в Милан, где она проживет до самой смерти. В течение этих двадцати лет, помимо живописи, она будет увлекаться антропософией и участвовать в интенсивных философских дискуссиях узкого круга интеллектуалов, куда входили Вячеслав Иванов, Николай Сементовский-Курило, также живший в Милане, писатель Джованни Кавиккьоли и антропософ Марко Спаини. До нас дошла ее переписка с А. В. Амфитеатровым, Дж. Папини, Ольгой Синьорелли и письма к ней от К. Бальмонта, М. Волошина и И. Шмелева.

[6] См.: Брюсов В., Петровская Н.: Переписка: 1904—1913. С. 741—754.

[7] См. письма С. А Соколова к В. Я. Брюсову от 24 ноября 1912 г. и к Андрею Белому от 25 февраля 1914 г., процитированные во вступительной статье А. В. Лаврова, см.: Там же. С. 28.

[8] Некоторые сведения о жизни Петровской в Италии во время войны можно извлечь из ее письма к В. Ф. Ходасевичу от 19 июля 1922 г. из Рима, послужившего впоследствии источником при составлении очерка «Конец Ренаты». См.: Intrecci berlinesi: Dalla corrispondenza di Nina Petrovskaja // Europa Orientalis. 1995. № 14: 2. P. 122—125 (публ. Э. Гарэтто).

[9] Письмо опубликовано в альманахе «Минувшее» (Paris, 1989. Вып. 8. С. 91—92).

«Дорогая моя,

я ждала дня беззаботного и легкого, чтобы написать Вам. Иначе не хотелось. Но день этот не приходит и не пришел. Вашу открытку прочла с печалью. Я не могу приехать, я живу в стране Невозможности. Для меня сейчас *все* невозможно, и большое, и малое, — равно. Мне кажется, что с роковой последовательностью передо мной закрываются *все* двери. Я не хочу жаловаться и Вас печалить собой, но правда остается правдой. Потому-то мне и хотелось писать Вам в день счастливый и удачный, — чтобы не удручать, чтобы не удручить напрасно. С Вами желала бы я встречаться в лучшие годы — те самые, которые, увы! — прошли. Тогда я умела гораздо нежнее любить. А в сердце, сжатом мучениями, — темно и холодно. В такие дни, какие провожу сейчас, я только живу одним утешением, что за злым феноменальным миром есть *иной*. “В блаженном успении вечный покой” — как утешает одну безнадежную душу одна бледная и холодная сологубская героиня.

Этим летом мне бесконечно близок колдун Сологуб, с его страшным восприятием мира. И солнце мне кажется, как ему, “Змеем”, золотым, жестоким, жалящим чудовищем. Я знаю, как люди доходят до бреда без повышенной температуры, без явных признаков разрушительной болезни. Душа начинает раскачиваться над последними гранями, а над безднами голова сладостно кружится, и в них непременно нужно упасть. Но такое лето! Такое лето! Может быть первое и последнее в моей жизни провожу?

Мне бы хотелось говорить с Вами только стихами, только цитатами из них, лучшими словами, какие знаю я. Мне бы хотелось бродить с Вами по каким-то неизвест<ным>, темным аллеям, и в них, может быть, заблудиться, чтобы не настало обычное утро, *мое* утро, когда прежде меня просыпается моя боль. Мне бы хотелось завернуться в складки той широкой шали, которую я видела однажды у Вас на плечах, завернуться в нее, прижавшись к Вам так нежно, как я еще умею, и, закрыв глаза, молчать около Вас. Потому что Вы единственная, потому что Вы не умеете ранить, потому что около Вас моя память возвращает мне годы и дни, мое любимое, мое незабвенное, что так странно *вдали* так же полюбили и Вы.

Милая! простите мне это письмо. И поймите: ведь мне не осталось ничего, “кроме глубокой, кроме бездонной печали”. Письмо ограничивает, *написать* о несказанном обезличивает это *несказанное*. За слова, написанные вечером, бывает стыдно утром. Потому я так сжимаюсь в письмах. “Маска” в конце концов прирастает к лицу, и снимать ее причиняет большую боль. Но с Вами, с Вами одной хочу я быть без нее, хочу смотреть на Вас большими, детскими, прежними моими глазами, хочу забыть, что я в аду, что веду между острых камней мою беззащитную подводную лодку. Ах, не могу к Вам приехать!

[На полях:] Вам, может быть, и не понять, что “мне жить в застенках судьбы”. И нет у меня сил, нет светлой ясности сказать, как А. Белый: “Увы! Застенок мой прекрасен”. Напишите мне, милая, любимая, единственная!

Ваша Н. Петровская».

ляризатором русской культуры в Италии[10]. Их знакомство, как явствует из их корреспонденции, длилось на протяжении многих лет после переселения Петровской в Берлин, в течение всего ее пребывания в немецкой столице, до отъезда в Париж.

Богатое архивное наследие Синьорелли[11] ничего не говорит о дате и обстоятельствах их знакомства. Можно, однако, предположить, что оно состоялось в Риме, в кругах русской эмиграции, вероятно, не столько в салонах или на виллах, принадлежавших русской аристократии, сколько там, где в первые послереволюционные годы собирались многочисленные беженцы и эмигранты из России, — например, в знаменитой читальне им. Гоголя, основанной в 1902 году в связи с пятидесятилетием смерти русского писателя и расположенной сначала на Via San Nicola da Tolentino, а затем в бывшей мастерской итальянского скульптора Антонио Кановы на via delle Colonnette.

Сохранившиеся архивные материалы читальни[12] свидетельствуют о важной роли этого культурного центра для всех русских, поселившихся в Риме или же временно пребывающих в итальянской столице. После большевистской революции библиотека стала центром русской эмиграции в Риме и наряду с традиционными культурными мероприятиями занималась также филантропической деятельностью, оказывая помощь беженцам[13]. Именно здесь был создан Трудовой комитет (Ufficio del Lavoro), который служил

[10] Ольга Ресневич-Синьорелли (1883—1973) — переводчица, автор творческой биографии Элеоноре Дузе (Eleonora Duse; Roma, 1938 — Москва, 1975), многочисленных статей, воспоминаний о людях театра и искусства и о русской литературе. Она сыграла значительную роль в деле распространения русской культуры и литературы в Италии первой половины XX в. О ней см.: *Garetto E.* Materiali sull'emigrazione russa // Europa Orientalis. 1991. № 10. P. 383—428.

Большинство писем Петровской к О. И. Ресневич-Синьорелли опубликовано в № 8 альманаха «Минувшее», вместе с ее воспоминаниями о символистской эпохе (с. 7—138); другая часть — в кн. автора: Una russa a Roma. Milano, 1980.

Из новонайденных документов явствует, что настоящее имя Ольги Ресневич — Мальвина Ольга (Malvina Olga), а ее отца звали Адольф Ресне (Adolph Resnais). В российском зарубежном паспорте 1903 г. она фигурирует как «российская подданная, нейбергфридская крестьянка Мальвина Ольга Адольфовна Ресневич».

[11] Архив хранится в Фонде Чини (Венеция) и частично у наследников в Риме.

[12] Архив читальни хранится в библиотеке Центральной национальной библиотеке Рима, восточное собрание, фонд библиотеки им. Гоголя.

[13] О русской библиотеке в Риме см.: *Garzonio S.* La colonia russa di Roma nella prima metà del XX secolo // Mal di Russia amor di Roma. Libri russi e slavi della Biblioteca Nazionale. Roma, 2006. P. 5—12.

центром экономической поддержки русских экспатриантов и содержал столовую и кооперативную женскую пошивочную мастерскую. При библиотеке был также организован Комитет помощи русским в Италии, игравший координационную роль среди аналогичных центров в Милане, Неаполе и Генуе.

В протоколах и других документах Комитета имя Петровской появляется относительно часто: так, из протокола собрания от 1 ноября 1920 года следует, что Комитет решил предоставить Петровской 150 лир. При этом подпись Петровской под протоколами собраний указывает на различные ее должности: представителя Комитета в октябре 1920 года и секретаря в течение первой половины 1921 года[14].

В документах читальни также фигурирует имя Анджело Синьорелли: супруги Синьорелли в эти годы всячески помогали Комитету и как врачи участвовали в работе различных гуманитарных организаций в Риме, например Красного Креста, возглавлявшегося княгиней Юсуповой[15].

Президентом Комитета в тот период был Карл Людвигович Вейдемюллер, активный деятель русской эмиграции в Италии[16]. Ему, как директору Комитета, было адресовано письмо Петровской от 2 февраля 1921 года, обнаруженное недавно в архиве Библиотеки им. Гоголя. В письме Нина Ивановна обращается к Вейдемюллеру с просьбой найти с помощью Комитета сумму денег, необходимую для снятия новой квартиры (свое прежнее жилище Петровская была вынуждена оставить). Кроме того, писательница обращается к Вейдемюллеру с просьбой ходатайствовать

[14] Точнее, в собраниях 20, 25 и 28 января, 1, 4, 8, 11 и 15 февраля и 4 марта 1921 г.

[15] Зинаида Николаевна Юсупова (1861—1939). Прибыв в Рим в 1917 г., усердно занималась русскими эмигрантами в Италии и стала их главным попечителем при римском учреждении Красного Креста и при представительстве русского Красного Креста в Риме. О ее благотворительной деятельности часто писалось в русских зарубежных газетах в 1920—1930-е гг. Она же покровительствовала римскому «Русскому магазину». Княгиня умерла в Париже. Похоронена в Риме.

[16] Вейдемюллер Карл Людвигович (1871—??) — член РСДРП меньшевиков, журналист, один из лидеров социал-демократической фракции Государственной думы, соредактор журнала «Современный мир», с 1907 г. — редактор марксистского журнала «Новая книга». Первоначально жил в Италии в русской колонии Нерви, затем стал директором Русского института в Милане. В Риме Вейдемюллер редактировал «Бюллетень Итало-российского института» и председательствовал в Комитете по воспомоществованию русским политическим эмигрантам, также руководил книжным магазином «Слово». Был женат на Анне Вере Айзенштадт.

за нее перед влиятельными членами русской колонии в Риме, в частности к И. Персиани[17] и уже упоминавшейся княгине Юсуповой.

В те же самые дни, 25 января 1921 года, Петровская пишет Ольге Синьорелли, чтобы рассказать ей об означенных трудностях и просить о новом посредничестве при обращении к той же Юсуповой или Дягилеву[18].

Эти письма, написанные в один и тот же период времени, свидетельствуют о тяжелой ситуации, в которой оказалась Петровская

[17] Персиани Иван Александрович (1872—1930) — консул России в Риме. В эмиграции работал в русском отделении Общества Красного Креста в Риме. В 1927 г. переехал в Белград.

[18] «Рим, 25/1/<1>921

Дорогая, пишу Вам в отчаянии, и это отчаяние Вам доверяю без боязни, что Вы меня осудите, потому что я Вас нежно люблю, потому что верю в Ваше отношение к “Человеку”. Мое отчаяние сейчас самое простое, житейское, не то что прежде, которое было “желание невозможного”. Если сейчас никто мне не протянет руку, как утопающему, как задавленному развалинами, но еще живому, — я больше не найду тогда способа ухватиться за жизнь.

То, что со мной случилось, — не неожиданность, а последствие существования без почвы, без любимых, без друзей. Случилось так: нас самым зверским образом итальянцы выгнали из комнаты. Это преследование длилось два года и закончилось недавно скандалом. Я себя чувствовала как “Даниил во рву со львами”, и только мудростью избавила себя от самого грубого насилия. Конечно, так наз<ываемый> “закон” на моей стороне, но жить здесь нельзя и опасно. С меня насильственно взяли подписку оставить комнату 1-го февраля.

С другой стороны, мне пришлось расстаться с кооперативом. Там мне оказалось быть невозможным. Таким образом, мы оказались 1-ого на улице и без *soldo*, чтобы жить. Чтобы выехать отсюда (куда бы то ни было), мне нужно уплатить долги в quartiere и здесь за какие-то вещи £ 300. На новом месте, до нового заработка нужно заплатить вперед и питаться. Словом, Вы видите, на меня свалился дом и задавил. А я еще жива, и для меня, по моему религиозному верованию, которое я смею иметь и хранить, жизнь — мистический дар, миссия свыше, которую я должна довести до естественного конца. Потому я борюсь до всех земных унижений, до протягивания даже руки. Дорогая, я ничего не хочу от Вас лично, но может быть, связи, знакомства помогли бы Вам сделать для меня что-нибудь. В Риме столько богатых людей. Для них несколько сот лир — цена двух жизней — ничто. И просить для других трудно, но не невозможно — это я знаю по себе, т<ак> к<ак> вечно стою с рукой для комитета. Если бы Вы обратились для меня к Кн. Юсуповой. Она обладает огромными средствами для беженцев. Я не смогу. 1-ого января она мне дала £ 200 и сказала, что это “все, что можно”. Есть Дягилев, он устраивает концерт для беженцев и комитета. К нему можно через Семенова, который знает, кто я. Но когда человек упал материально, все бесполезно, хотя бы душа его сияла райской красотой. Если я к ним обращусь, я как sono rimasta сейчас, результат будет нищенский. А Ваше слово могло бы быть магическим. Я знаю, что ко

вследствие потери квартиры и невозможности быстро разрешить возникшую проблему, — драматичный результат крайней бедности, свойственной многим русским беженцам в Италии и в других центрах эмиграции.

Из письма к Ольге Синьорелли мы узнаем, что Петровская, помимо прочего, работала в женском кооперативе при русском центре и что ее работа там оказалась недолгой.

Третье письмо, обнаруженное нами в частном архиве, также отправлено из Рима, однако точной его датировке мешает плохая сохранность документа. В письме нет упоминаний о конкретных лицах: Петровская описывает римский народный праздник, по всей вероятности карнавал, как некое адское действо и вспоминает отзыв о подобных зрелищах Андрея Белого.

После окончательного отъезда Петровской из Рима в Берлин осенью 1922 года в ее письмах к Ольге Синьорелли время от времени мелькают воспоминания об итальянских реалиях, о которых в те же годы она пишет выразительные очерки для берлинской эмигрантской газеты «Накануне».

Дополнительным свидетельством о жизни Петровской в Италии является открытка с фотографией виллы Залманова в Больяско, отправленная писательницей Ольге Синьорелли из Берлина и датированное 15 ноября 1922 года. Текст открытки гласит: «На этой вилле я бывала счастливой 8 лет назад». Изображение — вполне канонический образ Италии — подтверждает определение Петровской десятилетней давности: «мраморная лестница, пальмы, розы, кактусы, апельсины, в окнах море, море...»[19].

К небольшому эпистолярному корпусу Нины Петровской, относящемуся к послевоенному итальянскому периоду, следует добавить еще одно письмо, от 12 июня 1921 года, адресованное А. С. Ященко, редактору «Русской книги»[20].

Общее настроение римских послереволюционных писем Петровской, в которых преобладает чувство отчаяния и отчуждения от окружающей среды, служит подтверждением того тезиса, что Ита-

всякой боли можно также отнестись философски: такая-то сумма должна быть в мире. Но в Вас я верю найти нечто иное, “не от мира сего”, и в этот момент агонии Вам вверяю мою душу.

У меня не будет сил ни передать это письмо, ни зайти за ответом. Зайдет моя сестра в четверг или пятницу от 3-х — 4-х.

Целую Вас. Простите.

Н. Петровская» (*Garetto E.* Una Russa a Roma).

[19] Брюсов В., Петровская Н.: Переписка: 1904—1913. С. 723.

[20] Письмо опубликовано в кн.: *Флейшман Л., Хьюз Р., Раевская-Хьюз О.* Русский Берлин 1921—1923. Париж, 1983. С. 229—231.

лия отнюдь не оказалась для нее раем, но скорее *чистилищем*, как она сама охарактеризовала впоследствии жизнь русских беженцев в итальянской столице:

«Вспоминаются горестно годы, проведенные в Риме в какой-то неизгладимой обиде»[21].

Осенью 1922 года Петровская уехала в Берлин.

Roma. <нрзб.> <между 1920 и 1922 гг., во время карнавала>

Дорогая,
пошлю это письмо наперекор стихиям и событиям, но верю, что оно все-таки дойдет, потому что в любви и нежности есть своя магия. Вспоминаю Вас непременно, а эти дни особенно, обнимаю Вас душой. В Риме невыносимый флюид. Мне лично одинаково ненавистны сейчас все: и те, кого грабят, и те, кто грабит. Ненавистны жадные глаза, жирные пакеты, ненавистен принцип «брать», потому что единственный принцип для достижения всяких благ — это «давать». Андрей Белый был уверен, что на масляница над Москвой стоит мертвенно-синий, удушающий дым, в котором витают вампиры. В эти дни он ходил в маске и бросал в темные прихожие знакомых, полные блинного чада, белые цветы. Здесь некому бросить эту перчатку данному моменту.

Трагический карнавал в разгаре. Если бы Вы видели, как я, раздавленные на мостовой яйца, если бы хоть один раз попятились в ужасе от людей, бегущих с окороками и колбасами (это было буквально рядом в Annona<?>[22]), если бы видели не море, которое все время поет о вечном, а этот темный хаос, может быть, и Вы почувствовали бы то же желание, мое желание: сорвать с себя все одежды, что принуждает носить лицемерная цивилизация, опоясаться веревкой и босиком уйти в лес. Правда человеческая и правда Божья никогда не уживутся на земле. На земле нужно «уметь» жить, и она не принимает «блаженных». Она только умеет венчать их терновым венцом... Мне тошно, у меня кружится голова, я не сплю, обостренная нервная чувствительность заставляет per forza[23] вдыхать самые тяжкие эманации, и я смущаюсь душой. В одном не сомневаюсь: рай земной *не нужен*, ибо он не от Бога, не от Духа.

[21] В чистилище // Накануне. 1922. 27 октября.
[22] Большой склад продуктов (*ит.*).
[23] Насильно (*ит.*).

Вчера, при случайной встрече мне хотелось поцеловать Эйзенштат[24], потому что она сказала о Вас два слова так хорошо, удивительно хорошо. Это дорого мне, п<отому> что она живет в другой плоскости, а вспомнила Вас, и вдруг глаза мечтательно засинели и заглядели куда-то.

О себе мне Вам нечего рассказать. Был такой маленький поэт, друг А. Белого, он однажды прочел свои ненапечатанные стихи, из которых у меня в памяти только и осталось... «...я в пустыню иду И свечу восковую несу»[25].

Эту «свечу» *нужно* «донести» зажженной и вручить Тому, кто заставил ее нести. Потому иду, потому несу, потому не ропщу. Так мало, мало могу я сказать в этих строчках. Мне бы хотелось подойти к Вам и чтобы Вы заглянули мне в глаза и почувствовали близкой, потому что я полюбила в Вас самое дорогое Вам самой.

Обнимаю Вас нежно и крепко.
Ваша навсегда
Нина

Напишите Cassiodoro 1, int. 8, presso Angelucci.

Письмо Н. Петровской К. Л. Вейдемюллеру[26].

Roma 2/2 <1>921

Глубокоуважаемый и дорогой Карл Людвигович,

Я Вас тревожу по моему личному делу — и Вы меня, надеюсь, простите. Ваше мнение, «что неудачники сами виноваты», может быть, не так уж верно, как Вам кажется. Все в этом мире relativo...[27] Пишу Вам в момент крайнего житейского затруднения. Мне нуж-

[24] Анна Григорьевна Айзенштадт (Минск, 1878 —?) — журналистка. Училась в Киеве, Петербурге, Берлине и Цюрихе. Печаталась в журнале «Новая книга» (1907). Приехала в Италию в начале XX в. Жила в S. Ilario Ligure. С 1916 г. живет в Милане. Здесь открывает и возглавляет Экономическое отделение Французского института Университета Гренобля (Via S. Pellico, 6). Автор биографии М. М. Ковалевского: *Eisenstadt A. V.* Maxim Maximovitch Kovalevsky. Firenze, 1916. Вместе с мужем К. Л. Вейдемюллером открыла Русский институт в Милане (Foro Bonaparte, 56). С июля 1918 г. живет в Риме, где сотрудничает с эмигрантскими организациями. В начале 1920-х гг. переезжает в Берлин.
[25] Неточная цитата из стихотворения Л. Д. Семенова «Свеча», впервые опубликованного в журнале «Новый путь» (1903. Ноябрь).
[26] AR.C.35. II. 34/14
[27] Относительно (*ит.*).

но переменить комнату. Закон в этом случае, конечно, меня защитил бы, но сражаться в зоологическом саду со зверями выше всех моих сил. При помощи адвоката удалось отсрочить отъезд до 10-го февраля, что близко. Certi amici[28] мне дали адрес<а?> комнат, но не могу пойти — ибо нужно платить anticipato[29], а у меня нет ни малейшего заработка. Вчера не могла подать просьбу о пособии, т<ак> к<ак> пришлось бы конкурировать со слишком непоправимыми бедствями. Положение создается безвыходным (не будем снова говорить о неудачниках...). Может быть, Вы, Карл Людвигович, при добром желании смогли бы помочь мне? Есть на свете Персиани, я знаю, что посольство помогало Комитету[30] в случаях крайних. Быть может, Персиани ассигновал бы мне £ 300 из будущего. Ехать к нему *от себя* я считаю невозможным. Если Вам не кажется не исполн<имо?>, будьте добры, или поговорите с ним обо мне, или дайте мне какую-нибудь записку к нему.

Запомните, Карл Людвигович, что иногда целые годы падения и «неудачи» для людей, способных бороться, для людей с сознанием собственной (хотя бы и минимальной) ценности бывали лишь дорогой к новым возможностям.

Жду Вашего благосклонного ответа завтра в Библиотеке.

С приветом всем.

Преданная Вам

Нина Петровская.

[28] Друзья (*ит.*).

[29] Вперед (*ит.*).

[30] Комитет помощи русским в Италии.

РЕЧЬ ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО О КИРИЛЛЕ И МЕФОДИИ

Публикация Владимира Гитина (Кембридж, Массачусетс)

Публикуемый ниже текст Иннокентия Анненского находится в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 116), без заглавия, и представляет собой, скорее всего, речь, произнесенную на юбилейных торжествах по случаю празднования тысячелетия со дня смерти славянского просветителя св. Мефодия. Из текста ее понятно, что произнесена она была 6 сентября 1885 года (ср. начало: «Тысячу лет тому назад в этот день...») перед студентами частной гимназии Ф. Ф. Бычкова (впоследствии Я. Г. Гуревича), где Анненский, после окончания Петербургского университета, преподавал древнегреческий и латинский языки.

Этот тысячелетний юбилей широко отмечался всем славянским миром, в том числе и Россией. О масштабах и характере празднеств дает представление хроника того времени: «Во всех церквях столицы совершались всенощные служения с благословением хлебов на литии и величанием св. Кириллу и Мефодию. Вечером того же дня колокольный звон, раздававшийся во всех церквях и соборах, возвестил миру о наступлении всеславянского праздника. На четырех колокольнях Исаакиевского собора зажжены были костры, осветившие ярким пламенем всю площадь и придавшие колоссальному зданию собора фантастический вид. 6-го апреля, с самого раннего утра, на улицах столицы заметно было особое оживление. Народ толпами валил к Казанскому и Исаакиевскому соборам. <...> К 9-ти часам утра тротуары Невского проспекта и Большой Морской запружены уже были несметною толпою. В Казанском соборе собрались духовные лица, назначенные по церемониалу для участия в крестном ходе. <...> В Исаакиевском соборе <...> на молебне присутствовала вся царская семья»[1].

[1] Исторический вестник. 1885. Т. 20. С. 488.

Просматривая статьи и речи, посвященные празднованию, нетрудно выделить в них три аспекта, то сливающихся, то выступающих раздельно: религиозный, просветительский и национальный. Комбинация этих аспектов могла привести и часто приводила к эмоциям далеко не юбилейного порядка. «Тысячелетие славянского самосознания», как определилась эта праздничная дата в заглавии одной их юбилейных статей, там же, в сочетании с религиозной идеологией, имела уже несколько иной смысл: «Еще немного дней, и мы, а с нами и *весь мир православного славянства*, торжествуем один из грандиознейших моментов *нашей* истории»[2]. Разделение же славянского мира на православный и католический, продолженное уже в аспекте национальном, прямо вело к картине современных отношений между славянскими народами в рамках социально-политических, а то и просто в рамках национальной неприязни: «Поляки до вчерашнего дня стыдились исповедовать себя учениками св. Мефодия, и в то же время рьяность их без границ в устройстве мефодиевских ликований австрийского толка. Всегда неудачные политики, они своею непризнанною ролью из праздника мира и любви почти уже сделали арену для других страстей. По их программе, это будет “семейный праздник, на котором нет места ни врагам, ни фальшивым друзьям славянства”, говорил еще в октябре прошлого года “Dziennik Polski”. Под последними разумеемся мы, русские. Вот результаты недавнего обновления братства чехов и поляков — этих двух евангельских слепцов»[3].

Подробности, мотивы и причины идейных страстей, которые питали юбилейные торжества и которые ни для кого не были неожиданными, даже напротив, — все это никак не может быть предметом обсуждения во вступлении к небольшой речи Анненского и упомянуто здесь лишь затем, чтобы дать возможный фон для самой этой речи. Поскольку тогда станет очевидней, что было важным для Анненского в той картине жизни славянских просветителей, которую он развернул перед своими учениками. В картине этой нет ни малейшего намека на религиозное или национальное неудовольствие или раздражение. Задача речи — ознакомить молодых слушателей с жизнью Кирилла и Мефодия в простых и зримых образах и фактах, так, как они изложены в «житиях» братьев, и при этом дать этим фактам просветительскую и эмоционально-этическую, а часто и эстетическую окраску, подчеркнуть значение их дела для всей последующей культуры славянских народов.

[2] *Кочубинский Фл.* Тысячелетие славянского самосознания // Исторический вестник. 1885. Т. 19. С. 608. Курсив мой; ср.: «Не смущает <нас> и блестящая казовая сторона всех приготовлений в Моравии к юбилейным поминкам: особенною жизнью умудренные, наши западные братья давно искусились и преуспели в лицедейственных приемах. А мы — серые люди, ими и останемся» (с. 617).

[3] Там же. С. 608—609. Ср. также, например, текст телеграммы, полученной в день празднования юбилея на имя Славянского Благотворительного общества из Болгарии: «Мы твердо уверены, что русский царь-покровитель водворит свободу и на родине солунских братьев, где теперь слышен плач» (Там же. 1885. Т. 20. С. 489).

Следуя этой задаче, Анненский не вдается в историко-филологические подробности и аргументацию, а, напротив, не скрывая этого, следует повествованию о жизни двух братьев, изложенной в Житии Константина и в Житии Мефодия, таким образом сохраняя стиль житийной легенды как наиболее подходящий для педагогических целей. Более того, он иногда даже усугубляет этот стиль, жертвуя фактической предметностью легенды, но выигрывая в эмоциональном и риторическом плане. Так, в «Житии Константина» (гл. 17), когда речь идет о том, как он привез в Рим богослужебные книги, переведенные на славянский язык, говорится, что они были возложены на алтарь в храме Св. Марии и литургию на славянском языке пели четыре раза, в четырех римских храмах. У Анненского это звучит иначе: «Сам первосвященник возложил их на алтарь в храме Св. Марии, и римские церкви трижды огласились богослужебными гимнами славян».

Изложение биографий Кирилла и Мефодия в рамках легендарного повествования существенно для Анненского еще и потому, что в нем культурно-историческая память, воспоминание имеет поэтический характер. Вот как он вводит своих слушателей в биографическое повествование: «История сохранила нам рассказы о жизни Первоучителей. Пусть же она сегодня *разовьет перед нами свой длинный свиток* и поможет нам лучше запечатлеть в душе святой образ братьев-учителей». Выделенное мною курсивом место — цитата из пушкинского «Воспоминания»: «Воспоминание безмолвно предо мной / Свой длинный развивает свиток». Эти пушкинские слова переосмыслены здесь Анненским как приглашение к поэтическому и этическому характеру исторического воспоминания. Не надо только смотреть на это как на исключительно педагогическую эмоцию.

Помимо прямых источников (Жития), легших в основу речи Анненского, следует указать на еще один ее источник — легендарную «биографию» братьев, написанную на основании сличения различных текстов легенды В. А. Бильбасовым и вышедшую в 1871 году[4]. Несколько примеров дадут представление об этом. О смерти Кирилла у Анненского сказано так: «Пение псалмов и гимнов, тысячи горящих свечей, сотни благоухающих кадильниц,

[4] *Бильбасов В. А.* Кирилл и Мефодий. СПб., 1871. Ч. 2: Кирилл и Мефодий по западным легендам.

толпы народа сопровождали печальный кортеж по узким улицам Рима, вплоть до церкви, где прах Святителя был встречен Римским Первосвященником». У Бильбасова: «Пение псалмов и гимнов, горение свеч и благоухание кадильниц сопровождало тело Кирилла по узким улицам Рима до церкви Св. Климента, где оно было встречено самим папою...» (с. 179). У Анненского: «Сам Первосвященник возложил их на алтарь в храме Св. Марии»; у Бильбасова: « Папа возложил славянские книги на алтарь церкви Св. Марии» (с. 192). Параллели к тексту Анненского из Бильбасова приводятся в сносках к основному тексту речи, который публикуется ниже. Там же помещены и мои комментарии.

* * *

Тысячу лет тому назад в этот день, окруженный плачущими учениками, в далеком Велеграде скончался св. Мефодий, славянский Первоучитель. Два великих солунских брата этим днем завершили свой земной подвиг, но до сих пор живет их святое дело в сознании всех славян. Каждое слово в богослужении и каждая буква в книге напоминает нам апостолов славянских. История сохранила нам рассказы о жизни Первоучителей. Пусть же она сегодня разовьет перед нами свой длинный свиток и поможет нам лучше запечатлеть в душе святой образ братьев-учителей.

На берегу моря в Турции лежит древний торговый город Салоники. Греки называют его Фессалоники, славяне — Солунь. Красивым амфитеатром раскинулся он над заливом, под ярко-синим южным небом. Множество башен теснится над крышами домов, между густой кущей садов: яркие белые стены причудливо чередуются с зеленью кипарисов и мирт. Целый ряд веков прошел над городом, переделывая его по-своему. Триумфальная арка[5], остатки гипподрома говорят о суровом Риме, рядом видна христианская церковь, которую турки обратили в мечеть, выкрасив в зеленую и малиновую краску ее белые мраморные колонны. А в стороне от города, на синеве неба обрисовывается гора Олимп, с монастырем, который освящен памятью Мефодия. Тысячу лет тому назад Солунь была богатый торговый город. Широкая дорога[6] соединяла его с Римом и Константинополем. Его заселяли греки и македонские славяне, наши братья. Жил здесь в начале девятого века богатый и знатный грек Лев с женой Марией[7]. У них было двое сыновей, Константин (в монашестве позже названный Кириллом) и Мефодий. Это были разумные и кроткие дети. Константину, когда ему было семь лет, приснился вещий сон: будто привели его в богатую палату, там увидел он много прекрасных богато одетых девушек, из которых ему велели выбрать невесту. Он выбрал себе невесту и узнал, что ее звали «Мудрость»[8]. Братья учились в школе и рано полюбили книги. Забавы мало привлекали их. Однажды Константин был на соколиной охоте, это была любимая игра юноши. Вдруг налетел вихорь, и его сокола унесло куда-то далеко[9]. С тех пор он совсем оставил охоту и весь предался ученью. Он читал Григория Богослова, зачитывался им, учил наизусть страницами[10], но его смущало, что вокруг не было человека, который бы мог растолковать ему темные места[11]. Пытливый ум юноши, однако, не заглох. Бог повел своего избранника дальше. Он был призван вскоре учиться в Царьград. Здесь он мог утолить свою жажду знания.

Он прошел полный курс наук того времени: и грамматику, и арифметику с геометрией, и астрономию, и музыку, и Гомера, и науку красноречия, и философию, которой он учился у знаменитого Фотия[12]. Ум Константина развился и окреп, но характер не изменился среди новой обстановки, хотя он жил при дворе и его окружали роскошь и блеск невиданные. В то время Царьград был самым великолепным и самым богатым городом в Европе, во всем мире даже. Новый дворец императора Феофила, с его пятью церквами, весь тонул в зелени. Крыша из золоченой меди покоилась на колоннах из итальянского мрамора; стены были разноцветные и тоже мраморные, а перед портиком, в серебряном бассейне, нарядно украшенном цветами и плодами, журчал фонтан. Длинная мраморная лестница вела к трону императора, который весь горел в золоте и дорогих каменьях. Мрамор и пурпур, золото и слоновая кость, картины и мозаики, произведения арабов и Востока, дары Рима и древнего греческого искусства наполняли дворцы и дома богатых людей. Самая фантазия художников обращалась на безумную роскошь. У трона царя стояло дерево, все золотое, а в ветвях его прятались золотые птицы, которые издавали мелодические звуки. Рядом помещались два золотых льва, которые страшно ворочали головами и рычали по-львиному. Множество фабрик давало византийские шелка, сукна, ковры. Со всего мира стекались в этот дивный город произведения природы, искусства. Все манило к роскоши и неге. Царьград любил зрелища, торжества. Особенно

[5] Арка императора Галерия.

[6] Via Equatia.

[7] Мария является позднейшим добавлением, в Житиях упоминаний о ней еще нет.

[8] Житие Константина. Гл. 3.

[9] Там же.

[10] Там же.

[11] Там же.

[12] Там же. Гл. 4.

красив был город, когда ждали, что проедет император: улицы усыпали цветами, в окнах и балконах выставлялись золотые и серебряные кубки, вывешивались пурпурные ткани; духовенство встречало его в светлых парадных облачениях. Поэты и музыканты составляли хоры и пели гимны в его честь, а особые наемники славили монарха приветствиями на всех языках его обширной державы. Константин стоял близко к трону императора, вельможи любили его; его способности и познания открывали перед ним блестящую светскую будущность, но ни слава, ни роскошь не манили задумчивого юношу. Молитва, книга, тихая монастырская келья пленяли его воображение, которое оставалось спокойным перед вычурной роскошью Востока. Логофет[13] предлагал ему жениться на своей крестнице, прелестной девушке из богатой семьи; дружба императора сулила ему место стратига[14], но он отказался от брака и вместо стратига сделался скромным библиотекарем при Софийском храме — церковь и библиотека были его стихией, ему здесь легче дышалось. Но блеск, немолчный шум столицы проникал и сюда, и вот Константин бежит в монастырь. Полгода его ищут, наконец находят и снова привозят в Константинополь. Покорный воле монарха, он становится на этот раз учителем (красноречия) философии. Его слава, как оратора и богослова, растет из года в год. Двадцати четырех лет от роду он одерживает блестящую победу над старым закоренелым еретиком Аннием[15], который упорно утверждал, что кланяться иконам грешно. Но Константина влекло из шумного города. Он знал, что за блеском города, где церковь, школа и библиотека учат людей, лежит земля, где люди не знают даже истинного Бога. Дикие толпы с севера и востока теснили Византию, в самих пределах ее бывали идолопоклонники; даже среди крещеных зачастую царили грубые суеверия, невежество. Кроме того, христианству приходилось бороться с иудейской верой и с магометанством, у которых были и книги, и проповедники, и церковь. Словом, за пределами Царьграда много работы великой и трудной было для христианского философа. Арабы-мусульмане обладали в то время страшной силой. Часто грабили они греческие земли, жгли города, уводили пленных. При разрушении Аммория погибло 30 тысяч греков. Однажды они увели в плен 42 знатных грека и заставляли их насильно принять Магометов закон. Мужественные христиане не согласились, и за это им отрубили головы. Церковь причла мучеников к лику святых, а сарацины после этой неудачной попытки стали заводить с христианами споры, чья вера

[13] В IX в. так назывался крупный чиновник в византийской государственной иерархии.

[14] Наместник военно-административного округа в Византии.

[15] Сверженный патриарх-иконоборец Иоанн Грамматик.

правее. Вот к ним-то и поехал спорить о вере Константин. Сарацины были народ образованный; несмотря на презрение, которое они питали ко всем, кто не считает Магомета пророком, они сумели воспользоваться греческой наукой и в споре сражались греческим оружием. Обширная ученость помогла греческому философу в состязании. Он знал Коран лучше, чем они знали христианское учение, и разбил их доводы, одушевленный верой в Истинного Бога. Потом он вернулся в Царьград. Но опять не мог пробыть там долго. Его благочестивую, мечтательную душу тяготила шумная столичная жизнь, тем более что за наружным блеском таилась часто нравственная испорченность.

Расточительность и жажда удовольствий охватывала высшие классы столицы, грубые пороки царили в низших. Религиозному человеку трудно было видеть, как часто легкомысленно издевались над предметами веры, и вот Константин бежит снова в уединение, к природе и молению. Вскоре он встречается со своим младшим <так!> братом Мефодием, с которым давно расстался. Разошедшиеся было дороги братьев сошлись снова, и они уже не расставались, пока смерть не разлучила их. Мефодий был раньше воеводой, потом пошел в монастырь, постригся и стал монахом. Но прежняя жизнь оставила на нем след. Его ум останавливался не только на книге; его мысль работала над жизнью; он был практичнее брата и лучше понимал людские отношения[16]. Мефодий, говорит предание, был высокого роста и красивый; он умел привлекать человеческие сердца и неотразимо действовал на ум и волю слушателей; он обладал страстной и энергической натурой и, в противоположность тихому, мягкому Константину, умел быть суровым[17]. Две речи было у него, говорит его биограф: строгая и мягкая[18]. Недолго пробыли братья в монастыре. Им предстояла новая миссия: император приказал им отправиться к хозарам. Хозары, кочевой азиатский народ, издавна поселились на западном побережье Каспийского моря[19], а

[16] Ср. у Бильбасова: «Уступая брату в философском развитии своего ума, превосходя его в практическом знании жизненных отношений, Мефодий должен быть поставлен наравне с Константином по своим природным дарованиям: его ум, принявший иное направление, по силе своей не уступал уму брата...» (с. 159).

[17] Ср. у Бильбасова: «Мефодий был красив лицом, строен телом; легенды не интересуются внешностью святых своих героев, но легенды о Мефодии не могли умолчать о том, что он отличался своим внешним видом. Мефодий обладал твердым характером, страстною натурою <...>. Практическая деятельность Мефодия заставляла его иногда быть строгим...» (с. 160).

[18] Ср. у Бильбасова: «...легенды знают два рода речей Мефодия — строгую и мягкую речь...» (с. 160).

[19] Ср. у Бильбасова: «Западное побережье Каспийского моря было издревле обитаемо хазарами...» (с. 162).

оттуда разошлись со своими стадами и кибитками до Черного и Азовского моря. Вся Таврида (теперешний Крым) принадлежала им[20]. Славяне платили им дань. Хозары были идолопоклонниками, но между ними было много сарацин и евреев. Хозарский хан в половине IX в. прислал к византийскому императору Михаилу послов, говоря: «Между нами и вами старая дружба, и так как вы народ великий и царство богатое получили от Бога, то спрашиваем у вас совета и просим у вас ученого мужа; если он одержит верх над евреями и сарацинами, то мы примем вашу веру»[21]. С радостью откликнулся Константин на монарший призыв. Повели, государь, сказал он, и с радостью пойду пешком и босой[22]. Хорошо изготовился Первоучитель к своему трудному делу; в городе Корсуне по дороге он изучил еврейский язык[23]. Знание редкой славянской речи тоже должно было ему помочь: в пестрой толпе хозар было много славян. Придя в Херсонес, в море возле города открыл Константин мощи христианского мученика Климента Римского. Семь с половиною веков до того времени, при императоре Траяне, по распоряжению римской власти, еще языческой, святого бросили в море с якорем на шее. Он пострадал, потому что, когда его сослали в Херсонес, он продолжал и там ободрять верующих и проповедовать язычникам. С торжеством внес Первоучитель святые мощи в тот самый город, откуда когда-то старца неистово влекла в море грубая римская стража. Из Херсона путь миссионеров лежал необозримыми пустынными степями юго-восточной России. Дикие орды азиатских кочевников[24], ища добычи, бродили там и сям. Два раза грубые дикари нападали на братьев. Но Бог хранил своих избранников. Молитва и спокойное бесстрашие подвижников неотразимо действовало на суеверную душу варваров. Наконец братья доставились в Ставку хозарского хана. Она была на Кавказе, на берегу Терека, в гористой стране среди виноградников. Несколько дней подряд шел оживленный горячий спор, спорили даже за обедом[25]. Наконец Константин совсем разбил противников, и обрадованный хан предложил ему награду. «Ничего мне не надо, — отвечал Первоучитель, — а отпусти со мной на родину пленных греков»[26], и

[20] Ср. у Бильбасова: «...вся Таврида принадлежала им одно время...» (с. 162).

[21] Житие Константина. Гл. 8. Перевод на русский язык тоже взят у Бильбасова (с. 163), ибо слово в слово совпадает с тем, который дает Анненский.

[22] См.: Житие Константина. Гл. 8.

[23] «И когда дошел до Херсона, научился здесь еврейской речи» (Там же).

[24] Ср. у Бильбасова: «...в степях юго-восточной Руси, где кочевали и перекочевывали дикие орды азиатских выходцев» (с. 171).

[25] См.: Житие Константина. Гл. 9.

[26] Там же. Гл. 11.

через несколько дней братья отправились в обратный путь, а за ними шли толпой бывшие пленные, благословляя свободу и святых братьев. Даже по дороге не оставляли Солунские братья своих трудов. Недалеко от Херсона, в какой-то Фулле[27], жили крещеные люди, но они были заражены грубым суеверием и кланялись какому-то старому дубу, который звали Александром[28]. Первоучитель пристыдил их и в присутствии толпы, которая еще не опомнилась от изумления и ужаса, нанес 30 ударов крепкому идолу[29]. Сильное слово, которое дышало верой и правдой, одушевило окружающих: исполинское дерево срубили и сожгли.

По возвращении в Грецию Мефодий отказался от сана архиепископа, он предпочел стать игуменом в одном тихом малоазийском монастыре. Мысль о просвещении славян сильно занимала святых братьев. Евреи и мусульмане имеют письмена и книги. Из христиан — готы, сирийцы, армяне имеют азбуку. У славян ее нет. Давно чувствовал Константин потребность в просвещении славян, «а что такое просвещение без книги; ведь это все равно, что на воде писать», — сам признается он в разговоре с императором[30]. И вот является славянская азбука. Кому, как не Константину, было за нее взяться. Он знал письмена евреев и арабов; языки греческий и славянский были ему равно близки. И вот, взяв в основание начертания греческие, а где не хватает греческой азбуки, заимствуя из восточных алфавитов или сочиняя буквы, он полагает основания славянской письменности[31]. Громадный, неизмеримый шаг в раз-

[27] Возможно, что Анненский говорит о «*какой-то* Фулле» в связи с неясностью самого этого места в письменных источниках. По-видимому, имеется в виду город Фуллы в Крыму, где-то в районе Бахчисарая или Коктебеля (таким образом, правильнее было бы называть его «в каких-то Фуллах»), хотя и это тоже спорно. Ср. у Бильбасова: «в городе Фулле, недалеко от Херсона» (с. 175).

[28] И. С. Дуйчев высказал мнение, что «Александр» — это не название дерева, а, скорее, его нарицательное наименование, означающее «защитник мужчин» (см.: Сказания о начале славянской письменности. М., 1981. С 122—123).

[29] См.: Житие Константина. Гл. 12. В тексте Жития говорится о том, что Константин ударил по дереву «тридцать три раза».

[30] Там же. Гл. 14. В Житии сказано иначе: «Отвечал <Константин> Философ: “Тело мое утомлено, и я болен, но пойду туда с радостью, если есть у них буквы для их языка”. И сказал цесарь ему: “Дед мой и отец мой и иные многие искали их и не обрели, как же я могу их обрести?” Философ же сказал: “Кто может записать на воде беседу и прослыть еретиком?”». Ср. перевод на русский язык Бильбасова: «...просвещение народа без письмен его языка равносильно усилиям писать на воде» (с. 181).

[31] Азбука, которую создал Константин, впоследствии была известна как «глаголица». На основании сказанного Анненским можно предположить, что он приписывает Константину (Кириллу) создание «кириллицы», что, в общем, отражает уровень знаний того времени.

витии народа. Ведь и народ, как ребенок, в учении должен начать с буквы. До азбуки мысль бродит, неясная и неопределенная. Какие произведения могут жить без букв? Песня, сказка, пословица — младенческий лепет народа. Но религиозное учение, молитвы и проповеди, закон и наука — что стало бы с ними без букв? Здесь дорог каждый оттенок мысли, каждое слово должно здесь твердо стоять на своем месте. Но этого мало: азбука соединяет людей, говорящих одним или близкими языками, разделяй их хоть тысячи верст. Учась по одной книге, люди поймут и полюбят друг друга, будь между ними хоть моря и горы. В книге истина, мысль живет тысячелетия, обходит мир. Перевод Кирилла и Мефодия прожил уже 1000 лет и проживет еще тысячи лет, обняв такой край земли, которого бы не обошел никакой миссионер. Священное Писание передано было братьями на славянский язык в замечательный момент. В еще наивный детский ум славянина были только что брошены семена Христова учения. Сербы и хорваты недавно приняли крещение, моравские славяне также, только что крестился болгарский князь Борис; у днепровских славян только что стали появляться христиане. Итак, славяне, едва крестясь, получили возможность молиться и славить Бога на родном языке; и сердцу их стала сразу ясна и близка великая истина Христова учения; потому что путем родного слова она шла равно к ученому и неученому, старому и малому.

Трудное и святое дело перевода и распространения Священных книг, конечно, не могло совершиться сразу. Вот как оно шло. К императору Михаилу пришли из-под Карпат от Моравского князя Ростислава послы и просили его прислать в их страну учителей. Моравские славяне были уже крещены римскими священниками, и Зальцбургский епископ управлял их землей, но немецкое духовенство служило на латинском языке и, таким образом, не могло разъяснить им христианские истины. Братья Первоучители, взяв с собой азбуку и начало перевода Священных книг, отправились в далекую Моравию. Теперь дело славянского просвещения стало твердой ногой: оно имело церковный язык, имело книгу. Ростислав старался помогать святым братьям: он был князь сильный и добивался независимости для своего княжества, а немецкое духовенство тянуло страну к Каролингам. Водворившись в Велеграде[32], св. Кирилл и Мефодий прежде всего занялись подготовкой молодых морован к священнослужительству; они стали учить их славянской грамоте и закону Божию. Кроме того, братья ходили по окрестным селам, проповедью установляя и поддерживая еще не окрепшее христианство. Народ скоро стал на сторону славянских проповедников; толпы стекались в церкви, где читали и пели по-славянски. Но не так отнеслось к новой проповеди немецкое духовенство, которое страдало от греческих проповедников, потому что паства оставляла его. Начались споры, жалобы. Наконец дело дошло до Рима, и папа Николай I пригласил Солунских братьев явиться в Рим. Они поехали. Дорогой князь соседней Паннонии, тоже славянской земли, дал им 50 юношей в ученики и, по просьбе Святителей, освободил 900 пленных[33].

[32] Это скорее предположение, чем подтвержденный факт.

В Венеции они выдерживают горячий спор с триязычниками, то есть латинским духовенством, которое утверждало, что служить Богу и читать Слово Божие можно только на трех языках: еврейском, греческом и латинском.

Между тем папа Николай I, который вызвал братьев в Рим, умер[34]. Его престол занимал теперь Адриан II. Он принял с честью славянских миссионеров. Им и их ученикам был дан священный <так!> сан. Перевод богослужебных книг на славянский язык был одобрен папой. Сам Первосвященник возложил их на алтарь в храме Св. Марии[35], и римские церкви трижды огласились богослужебными гимнами славян[36]. Мощи св. Климента, принесенные братьями в дар Риму, были приняты с благоговением. Между тем для славян за первым торжеством наступили тяжелые дни. Константин тяжко занемог. Непомерные труды, длинные хождения, потрясения последних лет сломили наконец его сильную натуру. Его жизненный подвиг был слишком тяжел и велик. Чувствуя приближение смерти, он принял иноческий образ и имя Кирилла. Слезы струились по его исхудалому лицу, когда в день своей кончины он молился в последний раз за свою славянскую паству[37]: «Боже, — говорил он, — вдохни в их сердца слово Твоего учения, устрой их

[33] В Житии Константина (гл. 15) Константин оказывается в Паннонии не по дороге в Рим, но направляясь «рукоположить учеников своих». 900 же пленных он «выпросил у обоих князей, Ростислава и Коцела, князя Паннонии». Ср. в «Итальянской легенде», где сказано, что папа «предписал им и вызвал их апостольским письмом, чтобы прибыли к нему». Сведения о том, что братья сразу поехали в Рим, таким образом, не бесспорны, и Анненский или должен был сознательно быть сторонником одного из предположений (братья направлялись в Рим или Константинополь), или же просто следовать «Итальянской легенде», или упростить биографический сюжет, сообразуясь с потребностями собственного повествования, так как в конце концов они так или иначе прибывают в Рим (см.: Сказания о началах славянской письменности. С. 132—133).

[34] Папа Николай I умер 13 ноября 867 г.

[35] Санта Мариа Маджиори.

[36] В Житии Кирилла четыре раза (гл. 17).

[37] Ср. у Бильбасова: «Так молился умирающий Кирирлл <...> за свою славянскую паству» (с. 196).

сильною десницей Твоей и защити их под покровом крыл Твоих!»[38] В последний час жизни, поцеловав Мефодия, он завещал ему свое последнее желание — оно было все то же, которое он так долго носил в сердце. Он говорил: «Мы, брат, тянули с тобой одну борозду, и вот я падаю на гряде, ты же слишком любишь наш родной Олимп, но смотри не покидай из-за него наше служение — им ты скорее можешь спастися»[39]. Св. Кирилл скончался. Его похоронили в церкви того самого Святого, мощи которого он открыл около Херсона. Торжественно погребли св. Кирилла. Пение псалмов и гимнов, тысячи горящих свечей, сотни благоухающих кадильниц[40], толпы народа сопровождали печальный кортеж по узким улицам Рима, вплоть до церкви, где прах Святителя был встречен Римским Первосвященником. Был исполнен весь обряд папского погребения. Мефодий уехал из Рима с двойной печалью на душе. Он оставлял тело брата на чужбине и не мог даже исполнить просьбы старухи-матери, которая завещала им, отправляя в далекую Моравию, чтобы живой привез ей прах усопшего[41]. К пастве своей Мефодий вернулся облеченный саном архиепископа: это должно было помочь ему в той борьбе, которую он выносил теперь один на своих плечах.

Следующие 18 лет жизни Мефодий вынес много труда, бросая семена в ту борозду, которую проводили они вместе с братом. Кроме занятий с учениками и продолжения работы над переводом Священного Писания Святому Первоучителю пришлось выдерживать из года в год усиливающуюся борьбу с западным духовенством, которое не покидало своих прав на Моравию. Западные проповедники вооружили против Мефодия даже моравского князя, который забыл, что вся сила его была в славянской проповеди, и что из-за нее под его знамена собирались все другие западные славяне, и что благодаря ей он мог держаться независимо от слабых Каролингов. Князем был в это время Святополк. Это был грубый и дикий князь, жадный до наслаждений и несправедливый. Смелые обличения

[38] Житие Кирилла. Гл. 18.

[39] Житие Мефодия. Гл. 7; перевод на русский язык, скорее всего, взят из Бильбасова (с. 196).

[40] Ср.: «Святой же папа приказал, чтобы все духовные, как греческие, так и римские, явились на его погребение *с пением псалмов и гимнов, со свечами и благоуханными кадильницами* и отдали бы ему честь и погребение такую же, как папе» (Итальянская легенда: Жизнь и перенесение мощей св. Климента // Бильбасов В. А. Кирилл и Мефодий. С. 318—319. Курсив мой.).

[41] Ср.: «...когда мы изошли из нашего дома на то служение, то мать, проливая горячие слезы, умоляла нас, что если кто-либо из нас скончается ранее возвращения на родину, то брат переживший должен привезти брата умершего...» . С. 319).

Мефодия и козни его врагов довели дело до суда над св. Мефодием, и два с половиной года провел в заточении архиепископ и Первоучитель славянский. На суде он вел себя с обычным достоинством и на угрозы обвинения спокойно отвечал: «Я говорю истину перед царями и не стыжусь. Вы же можете делать со мной все, что хотите; я не лучше тех, которые приняли мученический венец за слово правды»[42]. Этим не кончились, однако, унизительные испытания Мефодия; его враги пустили в ход подложное папское послание, которым Мефодий лишался эпархии. Но Мефодий в шуме борьбы готовил довершение своего перевода Священного Писания, такое оружие, которое не в силах были бы вырвать из рук духовенства и славян никакие противники.

В трудах постепенно слабели силы Первоучителя. Но за ним стояло уже несколько ревностных учеников, готовых до последнего дыхания вести и развивать дело любимого учителя. В последней беседе с учениками за день до смерти он ободрял их и молил Бога, чтобы Он укрепил их на трудный подвиг. Я не повинен больше в вашей крови, говорил св. Мефодий, я не молчал из страха, я всегда бодрствовал на страже и теперь говорю вам: будьте осторожны, охраняйте сердца ваши и братии вашей: вы будете ходить среди козней; будьте тверды в вере![43]

Мефодий скончался 6 апреля 885 года в памяти, с молитвою на устах.

Его ученики скоро перенесли свою проповедь в Болгарию, и оттуда просвещение христианское и славянская письменность широко распространились по всему славянскому миру.

Не глохло с тех пор зерно, брошенное Первоучителями в славянскую душу. Оно разрослось в высокое ветвистое дерево. И пусть Бог хранит это дерево навеки от бурь и непогоды!

[42] Житие Мефодия. Гл. 9; перевод на русский язык, скорее всего, взят у Бильбасова (с. 202—203).

[43] Болгарская легенда. Гл. 7; перевод на русский язык, скорее всего, взят у Бильбасова (с. 210).

Алла Грачева (Санкт-Петербург)

ГЕРОЙ ФРАНЦУЗСКОГО РОМАНА И ЕГО РУССКИЙ ПРОТОТИП

(Алексей Ремизов в романе «Княжеские ночи» Ж. Кесселя)

В 1927 году известный французский писатель, потомок выходцев из России Жозеф Кессель (1898—1979) опубликовал роман «Les Nuits des Princes» («Княжеские ночи», в первом русском переводе: «Уходящие тени»[1]), основанный на впечатлениях о жизни русской парижской эмиграции.

Художественным материалом для продолжателя традиций натуралистической школы стал «срез» богемной жизни «русского Пигаля» — места сосредоточения ресторанов, кафе и увеселительных заведений, открытых и посещаемых русскими эмигрантами. В романе был представлен красочный «очерк нравов» русского ночного Парижа.

Верный заветам О. де Бальзака, Э. Сю и Э. Золя, Ж. Кессель «изучал натуру» — среду и человеческие типы, чтобы дать «достоверную картину» избранного среза русской эмиграции. Целый ряд романных героев имели в своей основе черты реальных прототипов — представителей парижского «русского Пигаля», что придавало персонажам жизнеподобный характер.

В итоге получилось произведение о русской эмиграции первой волны, созданное писателем-натуралистом, с доброжелательностью отнесшимся к предмету своего изображения. В контекст литературной истории «Княжеских ночей» Кесселя входит неожиданный яркий сюжет. В момент появления роман вызвал яростный протест со стороны одного из прототипов, которым оказался известный русский писатель Алексей Михайлович Ремизов. Развернувшаяся затем «история с Кесселем» так изображена в поздних

[1] *Кессель Ж.* Уходящие тени: Роман из жизни белой эмиграции / Пер. с фр. З. Тулуб. Киев, 1928. 286 с. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, с указанием страниц. См. также изд.: *Кессель Ж.* Княжеские ночи; *Душкин В.* Забытые / Сост. О. Г. Гончаренко, Д. С. Федотов. М., 2007.

А. Ремизов. Рис. Н. Д'Эн. 1925 г.
Иллюстрация к публикации статьи «Книжникам-и-фарисеям» в журнале«Ухват»

воспоминаниях друга Ремизова, очевидицы событий Н. В. Резниковой:

«Через знакомых в 1925 г. с Ремизовыми познакомился молодой французский писатель Жозеф Кессель, начинавший тогда блестящую литературную карьеру (он получил приз “Фемина” за свой первый роман “Экипаж”). Он был русский по происхождению и хорошо говорил по-русски. Очень отзывчивый ко всему русскому, он был очарован обстановкой Ремизовых и, главное, самим А. М. Через несколько месяцев вышел в свет роман Кесселя, навеянный “русским Монмартром”. В двадцатые годы первая волна русских эмигрантов в поисках средств к существованию стала открывать столовые, рестораны, ночные кабаре. Много русских эмигрантов находило там работу в качестве поваров, подавальщиц, метрдотелей и т. д., а те, кто имел артистические способности, выступали. Эти ночные рестораны, главным образом, были устроены на холме Монмартр, где в прошлом веке ютилась художественная богема. В двадцатых годах Монмартр стал местом средоточения ночных увеселительных заведений. Кабаре с программой русского и цыганского пения, плясок, кавказской лезгинки были в моде и пользовались успехом. Работавшие в них русские составляли особый мир, по-своему очень живописный, — русский Монмартр. Для своего

романа “Княжеские ночи” (“Les Nuites des Princes”) Жозеф Кессель взял, в виде фона, этот своеобразный мир. Среди других действующих лиц он вывел русского писателя, черты лица которого он списал с Ремизова, описав довольно точно оригинальную обстановку, в которой жил А. М., в частности игрушки, висевшие у него под потолком возле стола. Автор включил эти подробности в выдуманный роман, ничего общего с русской литературой не имевший. Получив книгу, А. М. просмотрел ее, но не разобрался в ней и поставил ее на полку. Через некоторое время друзья и знакомые Ремизовых стали, приходя к ним, выражать свое негодование: “Как мог Кессель, описывая своего героя, придать ему реальные черты известного русского писателя?” Вероятно потому, что Ремизов бесправный эмигрант и с ним все можно. В кругу знакомых Ремизовых было большое волненье. С. П. (Серафима Павловна Ремизова — жена писателя. — *А. Г.*) чувствовала себя глубоко оскорбленной за мужа и была вне себя. Некоторые из друзей, желая показать свою преданность Ремизовым, еще сильнее разжигали в ней это чувство. Положение нашей семьи было очень тяжелое: мы были связаны с семьей Кесселя дружбой двух поколений. Сам Кессель, несмотря на свой необдуманный поступок, был благороднейший человек. “Известный французский писатель приходит к русскому писателю-изгнаннику, не имеющему ни средств, ни защиты, и самовольно выносит на показ публике и самого его и его обстановку”. С. П. требовала от меня, чтобы я как-то в этом деле участвовала, — хотя знакомство с Кесселем произошло помимо меня и моей семьи. Я отказалась. А. М. написал письмо Кесселю в очень резких выражениях: “Как налетчик, французский писатель приходит к неимущему иностранцу и обворовывает его в единственном, что у него есть”. Письмо было оскорбительное, и получил его Кессель в день смерти своей жены. Это было ужасно. С. П. еще долго была в гневном состоянии; сердилась и на меня, мы некоторое время с ней не виделись. А. М. написал рассказ про человека по имени Будыльников, который пришел к нему, после чего игрушки, висевшие под потолком, исчезли. А. М. действительно снял веревочки с игрушками, и их несколько лет не было. Потом, с течением времени, постепенно игрушки вернулись и снова заняли свое место. Это была очень тяжелая история, которую я не могла забыть. Оказывается, А. М. тоже не забыл “историю с Кесселем”. Приблизительно за месяц до смерти А. М. сказал мне: “Наташа, в жизни никогда не соединяйтесь ни с кем для какого-нибудь действия: поступайте всегда только по-своему, по вашему чувству и вашей воле. Всякий раз, когда в жизни я поступал под влиянием кого-нибудь, слушая других, а не себя, я всегда горько жалел. Вы думаете, я не помню “историю с Кесселем”? Ведь письмо, которое я

написал тогда, было не мое. Я не мог так написать! .. — А. М. сделал паузу. — Но вы представить не можете, что тогда тут было! Помните, в “Тристане”[2] — сцена гнева Исольды на Брагиню?.. Ведь это списано с С. П.! Такою она могла быть в гневе”. Очевидно, эта несчастная история много стоила А. М. — через столько лет он о ней вспомнил»[3].

Для того чтобы понять, что же именно вызвало столь бурную реакцию Ремизова, обратимся к тексту романа Ж. Кесселя.

В основу сюжета «Княжеских ночей» положена мелодраматическая история судьбы русской беженки Елены Студницкой. Надо отметить явную (начиная с имени героини) связь художественной структуры романа с тургеневской традицией, когда герой и исповедуемая им идея испытывались «на рандеву» с прекрасной девушкой. Но в произведении Кесселя проверку проходила прежде всего сама «прекрасная Елена», фактически роман — история ее физической и нравственной гибели. Перипетии судьбы героини — это этапы падения, когда классическая «тургеневская девушка» превращалась сначала в вымогающую с клиентов деньги певицу ресторанного «цыганского» хора, затем в торгующую собой пьяницу и, наконец, в обитательницу тюрьмы. Реалеподобное изложение тривиальной парижской истории русской эмигрантки было дополнено романтическим осмыслением происходящего как истории «воспитания чувств». Антон Иртыш — богач из простолюдинов, воплощение традиционной для западной литературы мифологемы «русского богатыря», влюблялся в Елену и сразу же исчезал из Парижа, в котором героиня проходила свои «университеты». В финале романа сказочно разбогатевший где-то Иртыш, как deus ex machina, вновь являлся в столицу, спасал Елену из заключения, вылечивал ее от пьянства и увлекал перспективой счастливой семейной жизни в Африке.

На основную сюжетную линию романа были нанизаны вставные новеллы о трагических судьбах эмигрантов. Перед читателем представала целая галерея типов обитателей «русского Пигаля», вынужденных отказаться от прежнего образа жизни и искать новые средства к существованию. В их числе были и бывший редактор крупной русской газеты Борков, ставший журналистом-поденщиком в эмигрантской прессе; и Шувалов — ночной шофер, а когда-то доктор-либерал; и аристократы, некогда богачи, князья Ашкельяни и Ризин, подвизающиеся в парижском ресторане «Самовар» в качестве жиголо; и офицеры, работающие там же официантами,

[2] Имеется в виду повесть А. М. Ремизова «Тристан и Исольда» (1953; опубл. 1957).

[3] *Резникова Н. В.* Огненная память. Berkeley, 1980. С. 89—90.

метрдотелями и швейцарами. Все эти герои, используя название первого русского перевода романа, представали «уходящими тенями» того, чем они были на родине. В фантасмагорической атмосфере ночных заведений русского Парижа идентичными своей истинной природе оставались лишь выступающие в ресторанах цыгане, воплощающие в романе дух свободы и музыки.

Если центральной героиней романа являлась Елена Студницкая, то главным героем, с которым было связано основное развитие романной любовной интриги, был русский писатель Степан Матвеевич Морской, и в Париже не изменивший своему призванию и живущий литературным трудом.

Первое явление этого персонажа в романе показано через восприятие его детским сознанием. В парке Монсури бедные французские дети ждали писателя-сказочника, обещавшего им поведать о чудесном мире. «Из глубины аллеи приближался высокий тощий господин с длинными руками <...>. По блестящим искрам на месте его глаз мальчик понял, что он в очках. <...> Теперь можно было рассмотреть незнакомца. Какое странное лицо: круглое-круглое. Идет он без шляпы, и волосы его торчат дыбом, как у клоуна <...>. Курносый нос поднимается к самым очкам, а морщинистый лоб все время ходит ходуном. — Какой противный, — разочарованно думает малыш. Его пугают и отталкивают черты гнома на длинном нелепом теле. <...> Но как только мальчик глянул в светлые, пытливо-ласковые глаза под толстыми стеклами — ему становится хорошо-хорошо» (с. 177—178). Визуальный портрет дополнен восприятием речи персонажа: «И тихо, точно поверяя им тайну о великом сокровище, стал он рассказывать странную историю о цветах, гениях и волшебниках — словами и образами, на первый взгляд лишенными всякой связи. Но дети прекрасно понимали его. Глаза их расширялись от напряженного внимания, ужаса и радости. А главное — рассказывал он так убежденно, с такой заразительной верой, да и голос его не походил на обычные голоса. Он был гибок и певуч, как голос старого птицелова, кормившего птиц в парке, но красивее, мягче. <...> Когда юные приятели разошлись по домам, Степан Матвеевич Морской долго бродил по опустевшему парку. <...> Ему даже не предстояло заботиться о судьбе рукописи, давно проданной русскому журналу в Праге и берлинскому книгоиздательству. Волшебные образы гномов и зачарованных девочек становились товаром, он убивал их для себя, отдавая человечеству» (с. 177, 179—180).

За характеристикой внешности и голоса героя следовало описание его комнаты, также данное через ее восприятие «простым сознанием» — увиденное глазами консьержки мадам Куврар. «Морской, суеверно хранящий традиции, не переставил даже мебели. Но что пугало привратницу и производило на нее глубокое впечатление — это целая батарея бутылок с разноцветной тушью и чернилами, которыми писатель заставил стол, китайские кисточки, эстампы, палки слоновой кости, а главное — веревка, протянутая через всю комнату по диагонали на высоте человеческой головы. На этой веревке висели самые необычайные предметы: ореховая скорлупа, крышка от ящика сигар с нарисованным на ней казаком, рыбий скелет, какие-то тряпочки, автобусный рожок, золотая монета и лодочка из газетной бумаги. Все это качалось и шевелилось от малейшего дуновения. <...> И невольно, проходя по комнате, наклоняется она как можно ниже, чтобы случайно не коснуться этой таинственной зоны. И вместе с тем ей приятно чувствовать свою власть прорицательницы, когда раскладывала карты. Недаром Морской разрисовал ей всю колоду какими-то кабалистическими знаками, которых она совсем не понимает. И еще раз мадам Куврар проявляет свое красноречие, а Морской записывает в записную книжечку ее смутные прорицания. <...> Его чарует самый ритм гадалки, ее образный странный язык, странные обороты речи <...>. Он понимал, что все ее предсказания ничего не стоят. Но флюид жизни их — словесная форма, странное сочетание говорящих и нарисованных знаков — колдует его. Долго сидели они бок о бок, и над их головами странно двигались и трепетали навешенные на веревку гении и талисманы писательского очага» (с. 182—184).

Романные характеристики внешности и среды обитания героя были даны через их вúдение «чужим», «простым» наблюдателем, чтобы достичь эффекта максимальной объективности изображения. В то же время эти описания позволяли «искушенному читателю» легко узнать прототип героя — колоритную фигуру русского литературного Парижа А. М. Ремизова.

Отображенные Кесселем внешние черты героя являются «банально-ремизовскими». Они неоднократно повторяются во многих воспоминаниях, принадлежащих как друзьям, так и критически настроенным современникам писателя.

Для сравнения приведем лишь один характерный пример. Это воспоминания З. А. Шаховской о знакомстве с писателем в 1924 году (время, совпадающее с временем общения Ремизова и Кесселя):

«Ремизовы жили на 120-бис, авеню Моцарт. <...> Я нажала на кнопку звонка в не очень скоро открывшуюся мне дверь, показался маленький человечек, как-то особенно шуршащий ногами, сгорбленный и очкастый, со смешными, колдунскими вихорками, словно рожками, по обеим сторонам головы <...> и повел меня из маленькой передней в небольшую комнату. В ней не было светло, лампочка была малосильной, посреди стоял стол, не для работы, а для чая, а на веревочках, протянутых от стены к стене, висели вся-

кие необычные предметы. Рыбья кость, висевшая рядом с мохнатым чертиком, меня особенно поразила, но еще больше поразил сам хозяин, его облик, его говор, хитрые его, как бы ощупывающие глаза, рассматривающие меня через большие круглые стекла очков, и ласковая, но не без лукавства, улыбочка»[4].

Как видим, сквозь легкий камуфляж в портрете Морского узнаваем облик Ремизова. Описание квартиры литературного героя также явно ассоциируется с местом обитания русского литератора (120 bis Av. Mozart 5 Villa Flore). Но одно ли использование черт внешности и облика жилища вызвало столь гневную реакцию со стороны Ремизова?

Если вновь вернуться к тексту романа «Княжеские ночи», то становится ясно, что французский писатель наряду с изображением нравов «русского Пигаля» отвел особое место художественному исследованию *феномена творческой личности*, причем поставил перед собой задачу рассмотреть ее функционирование *в условиях «чужой культуры»*. В этом плане Кессель идет вослед и развивает дальше художественные интенции таких авторов, как Э. и Ж. Гонкуры («Актриса»), Э. Золя («Творчество»), А. Додэ («Сафо»).

Автор романа не только избрал для основы своего сюжета тургеневскую романную схему («русский человек на рандеву»), но и сумел ее остроумно обыграть. В «Княжеских ночах» «на рандеву» оказался герой-писатель — законный «наследник» заветов «великих старцев» русской литературы XIX века — И. Тургенева, Ф. Достоевского, Л. Толстого. Перед ним стояла классическая задача романного героя — спасти «падшую», воскресить душу человеческую для новой жизни.

Степан Морской — единственный избранник Елены, связавшей с любовью к нему надежду вырваться из-под власти «русского Пигаля». Вопрос о реализации чаяний героини — это художественная метафора, за которой в романе скрыта проверка на истинность моральных ценностей классической русской литературы, ставившей во главу угла «милость к падшим», сострадание к «униженным и оскорбленным».

Кессель строит образ своего героя — русского писателя — как воплощение самодостаточной творческой личности, для которой *единственной ценностью и жизненной целью является сам процесс творчества*.

«Морской не умел любить. Он слишком принадлежал сказочному миру своей души, чтобы серьезно относиться к внешней жизни. Для него весь мир был только материей и ее внешними формами. <...> Инстинктивно и равнодушно дарил Морской окружающим радость своей поэтической и наивной дружбы. Его голос птицелова и ведуна родников живой воды, казалось, открывал его душу каждому. А на самом деле внутренний, сокровенный мир его был так непроницаем, так дорог ему, что никому и ничему не уделял он в нем самого крохотного местечка. Только дети да люди, близкие к земле и ее чудесам, вроде Иртыша, могли порой ее прощупать. Так жил он всю жизнь эгоистом. Но эгоизм его был чужд чего-либо материального. Он мог снять последнее и отдать бедняку. Он казался доступным, но был замкнут, и жизнь его текла бесконечно, далеко от всего человеческого. Люди его интересовали, то страстно, то пассивно. Равнодушие и непостоянство переплетались в его душе. И все же между Морским и человечеством пролегала тайная подземная тропочка: это было его страстное увлечение женщинами. Но, утолив прилив желания, тропинка эта сразу глохла, и та, кого обнимал он с таким безумным порывом, становилась ему чужой, как и весь мир. <...> Скупец выбирает убежище, где легче скрыть сокровища. Так поступал и Морской, боясь за целость взлетов своей души» (с. 209—210).

Роль этого героя в романе деструктивна. Он вызывает в других людях надежды, пробуждает в их душах лучшие чувства, но затем сам отступает, оставляя свои невольные жертвы наедине с навеянным им «возвышающим обманом». В романе с образом Морского связана тема, которую ведут лейтмотивные слова «сказочник», «чаровник», «ведун», «колдун».

Соприкасаясь с другими героями, Морской ведет себя как некий «инженер человеческих душ», наблюдатель за проводимыми им над людьми экспериментами, представляемыми как невинные и инфантильные, а фактически жестокие «шутки».

Один из примеров подобного поведения — «шутка», сыгранная Морским в ресторане со своим старым знакомым — некогда петербургским богачом, а ныне парижским платным танцором — князем Ризиным.

«— Неужто ему дают на чай? — наивно спрашивал Морской. Елена нахмурилась. — А что вам до этого, — сухо спросила она. Но писатель не понял и с упрямством пьяного продолжал: — Это очень, очень любопытно. Ведь я бывал у него когда-то... — И прежде чем Елена поняла, что он хочет, крикнул: — Антоша, дай мне сто франков. — И протянул кредитку князю. Тот смотрел на него, пораженный. — Берите, берите. Это вам, — повторял Степан Матвеич с улыбкой ребенка, ломающего игрушку. Ризин машинально протянул руку, но пронзительный крик Людмилы остановил его. <...> Она вырвала стофранковый билет, разорвала его на мелкие кусочки и прижалась к Ризину, как бы защищая его. — Что с вами, что вам показалось? — бормотал Морской. — *Я не думал. Мне про-*

[4] *Шаховская З.* В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. С. 121—122.

сто хотелось посмотреть...(курсив мой. — *А. Г.*). Он был так расстроен, сконфужен, казался жалким, как нашаливший мальчишка, и Елена почувствовала, как падает ее возмущение. <...> Зычный голос Иртыша покрыл общий шум: — Не обижайся, князь. Он не такой, как все. Даю тебе слово, что он не думал тебя обидеть. — Но... все кончено, кончено... я понимаю, — повторял Ризин» (с. 197—198). Финалом «шутки» Морского является то, что именно его князь берет с собой как соглядатая своего самоубийства. Перед тем как застрелиться, Ризин обращается к Морскому со словами: «...страшный вы человек, Степан Матвеевич. Надо, чтоб вы это знали... Вы не можете оставить в покое уснувшую душу. Вы действуете на нее, как отмычка в темной комнате. Для меня это, впрочем, неважно... Но будьте осторожны с другими» (с. 236).

Так же «шутит» Морской и с Еленой. Решив расстаться с девушкой, герой «вдруг заговорил с нею своим чарующим голосом о родниках живой воды, о садах и золотистых пчелах, о тайне жизни и волшебницах-феях. Но внимала ему не русалка, а живая душа. <...> Елена подумала: — <...> Мы уедем в деревню. Он покажет мне деревья и травы, бабочек и насекомых. <...> Мы перестанем пить, и жизнь наша станет светлой и чистой, как его голос. Писатель подошел к ней, поцеловал ее волосы и сказал: — Прощай, моя Леночка. Я ухожу. Спи спокойно. <...> я навсегда покидаю Пигаль. <...> — Довольно! — крикнула она. — <...> Несмотря на твои невинные рожи, ты такой же дурак и подлец, как и все. <...> Ты пришел, внушил забытое стремление ко всему чистому — и уходишь. Да какой дьявол послал тебя ко мне! Мне было тихо, как в гробу. Ты не смел, не имел права... Тебя забавляет твоя власть над бедными, потерянными душами. Они покорились, заснули. А ты их будишь. Ты срываешь с них корку струпьев и оставляешь истекать кровью... Я все видела: вспомни, что ты сделал с Ризиным. А теперь — со мною. Ах ты, дьявол, дьявол» (с. 217—223).

Кессель представляет Морского как писателя-аналитика, воспринимающего мир и встреченных им людей как детали некоего сложного механизма, изучающего законы их функционирования внутри него и вероятности их возможной «поломки» для того, чтобы потом в своем воображении вновь «собрать» их как новую целостность — художественный образ и включить в создаваемое произведение. Для этого героя «русский Пигаль» является не местом, где живут и страдают его соотечественники, а зоной, куда он совершает как бы некую «экспедицию» для сбора материала. В финале романа Морской возвращается домой, к своему рабочему столу, чтобы создать новую «творимую легенду».

«Он поднял голову. Это тайные стражи его одиночества, духи его очага, жаловались на то, что он их оставил, дрожа на длинной веревке. Вот золотая монета, вот рыбий скелет и осколок снаряда в виде паука <...> имя Елены мелькнуло в его сознании и показалось вдруг таким далеким, что пришлось напрячь память, чтобы придать ему определенные формы. И тотчас настроение упало: неужели надо снова бросить этот тихий приют и вернуться туда <...> в тот странный мир, который отделен от него всею шумною громадой Парижа и который вдруг показался ему сверкающей огнями пещерой, где шевелились огненные гады и живые ядовитые цветы. Какую чудесную сказку можно написать об этом страшном ночном царстве. <...> Но для этого не надо возвращаться назад. Творческий инстинкт Морского подсказывал ему с непреложной силой, что он достаточно пробыл в Пигале, что созрели колосья души его, что бездействие погубит его перезревшую жатву. <...> Где-то далеко-далеко, на горе с пылающими склонами, какая-то тень звала его, простирая к нему руки... Но для Степана она уже не значила ничего...» (с. 259—260, 262).

Таким образом, в романе «Княжеские ночи» художественные задачи Кесселя не исчерпывались лишь натуралистически точным изображением «очерка нравов» русского ночного Парижа. Взяв срез жизни людей одной культуры (русской) в условиях их существования в границах «чужого» пространства, Кессель взялся «проверить», жизнеспособны или являются национальными мифами ценности этой культуры, в данном случае — русской литературы. Как известно, финалом русской культуры XIX века была эпоха Серебряного века. По возрасту Кессель не принадлежал к ней. Задавшись целью изобразить «на рандеву» ценности данной эпохи, он избрал прототипом своего литературного героя — воплощения этих ценностей — одну из лично ему знакомых знаковых фигур того времени, того, кто четко воспринимался как воплощение светлых и темных сторон культуры Серебряного века. Это был А. М. Ремизов.

Черты, свойственные поведению Ремизова, в частности присущее ему соединение рационализма и склонности к мистифицированию окружающих, к довольно жестоким «шуткам», в большинстве случаев или не понимались, или воспринимались негативно теми, кто не был как современник вовлечен в стихию «жизнетворчества» эпохи Серебряного века. Такую оценку ремизовских «шуток» можно найти в большинстве воспоминаний тех, кто принадлежал к поколению не Ремизова, а Кесселя.

З. А. Шаховская (1906—2001) писала: «Мои друзья и я ценили в Ремизове его талант, но как человек он у нас восторга не вызывал. Нам казалось, что писатель, с такой силой писавший о доброте, об обиженных и оскорбленных, видел их только как абстракцию, что писал он о своей доле и о своих испытаниях и, всю любовь

отдав С. П., а всю жалость обратив на себя, не оставил и крупинки той или другой для ближних. И чем беззащитнее и преданнее был ему человек, тем больше А. М. над ним издевался, — а тех, кто отказывался быть его жертвой, боялся и с ними считался. Так, кто-то из “известных”, сказав ему строго: “И помните, чтобы я не появлялся в смешном виде в ваших снах!” — никогда в них действительно не появлялся, чем, впрочем, и не вошел для потомства в ремизовский эпос. <...> Я думаю, что Ремизов был чрезвычайно умный человек, но вот этот изъян, не изжитое уязвление детства стали ему развлеченьем, его местью. Унижение его было паче гордости, но знал, кого можно в открытую третировать, а кого — тайком. Кому и покадит, сейчас же уже выдумает, как его впоследствии и высмеять, и чем беззащитнее и преданнее был ему человек — а сколько таких вокруг него бывало, — то над таким издевка была первым делом»[5].

Н. Н. Берберова (1901—1993) начала свои воспоминания о Ремизове с рассказа о том, что в качестве «шутки» он запер ее в своей квартире. «Это еще больше обидело меня, я не знала еще тогда, какие шутки мог Ремизов шутить со своими гостями. <...> Ремизов <...> любил людей, любивших его, помогавших ему, ограждавших его от жизни заботами о нем, тех, которые с благоговением слушали его бредни о чертенятах, обезьяньих палатах, все его фантазии (искусно “заделанные”, но почти всегда — сексуальные), и среди таких людей он жил, постепенно отрезав себя от тех, которых нужно было познавать. <...> Завернутый в плед, кашляющий, горбатый, Алексей Михайлович встречал гостей, вел их в свой кабинет, заваленный книгами, с висящими на ламповом абажуре чертями, зверями, куколками, с абстрактными рисунками на стенах и даже на окнах. Он вел их по коридору мимо закрытых дверей, жалуясь на бедность, на тесноту квартиры, на собственные немощи. И неизвестно было, чему нужно и чему не нужно было верить. <...> ...это был бы большой писатель, но он утерял контроль над своими чудачествами. Читатель устает ему их прощать, устает их не замечать и не захвачен его “приватной мифологией”»[6].

Андрей Седых (1902—1994) вспоминал: «В двадцатых годах <...>. Чего только в эти годы не придумывал Ремизов! Были у него излюбленные персонажи, о которых он особенно охотно писал: “Яша Шрейбер”, или “африканский доктор”, — субъект придурковатый, всегда что-то монотонно бубнивший. <...> Мало кто понимал и любил ремизовские писания. В них раздражала стилистическая вычурность писателя, некоторая, даже не всегда понятная, абстрактность, внутреннее издевательство, чрезмерное пристрастие к описанию всяких “африканских докторов”, неправдоподобность снов, бесконечная чертовщина, которую позаимствовал Ремизов у Гоголя и которую возвел он в некий литературный и даже житейский стиль <...>. Если предположить, что однажды он придумал для себя маску и играл роль, то с годами маска эта стала настоящим его лицом»[7].

[5] *Шаховская З.* В поисках Набокова. Отражения. С. 128, 132.

[6] *Берберова Н.* Курсив мой: Автобиография. М., 2001. С. 305—306, 308—309.

В. С. Яновский (1906—1989) отмечал: «Сперва неосознанным образом, но постепенно все определеннее я начал понимать, что именно раздражает меня в Ремизове и в его окружении... Какая-то хроническая, застарелая, все покрывающая фальшь. По существу, и литература его не была лишена манерной, цирковой клоунады, несмотря на все пронзительно-искренние выкрики от боли. <...> В конце двадцатых — в начале тридцатых годов Ремизов был кумиром молодежи в Париже. А через несколько лет о нем уже все отзывались с какой-то усмешечкой и редко к нему наведывались. Как ни странно, о Ремизове часто отзывались таким образом: — Вот подождите, я когда-нибудь сообщу всю правду про него. Правды, впрочем, особой не было... Кроме той, что Ремизов постоянно апеллировал к истине и искренности, а сам непрестанно “играл” или врал»[8].

Подобные воспоминания людей, не переживших как участники эпоху Серебряного века, можно множить и множить. Они сами находились уже вне ее «жизнетворческих» парадигм, поэтому воспринимали поведение Ремизова в лучшем случае как «чудачество», в худшем — как «фальшь» и «притворство».

В этом плане Кессель, избравший в качестве романного прототипа Ремизова как жизненный тип подлинного представителя русской культуры, человека, чье поведение четко маркировало ее последнюю фазу перед временем эмиграции — эпоху Серебряного века, в оценке своего персонажа — писателя Морского — невольно пересекся с русскими эмигрантами младшего поколения, уже не понимавшими и не принимавшими жизнетворческую практику «отцов».

Буквально накануне издания романа «Княжеские ночи», в 1926 году, Ремизов энергично печатно негодовал на протесты со стороны тех, кого он включал как персонажи в свои тексты. К примеру, эта тема была последовательно развернута в ремизовских публикациях на страницах сатирического журнала «Ухват». Так, в номере втором в разделе «Литературные новости» сообщалось:

[7] *Седых А.* Далекие, близкие. М., 1995. С. 115, 122—123.

[8] *Яновский В. С.* Поля Елисейские. СПб., 1993. С. 186—187.

«А. М. Ремизов ищет новых знакомых, так как обо всех старых уже не раз упоминал и во сне их больше не видит»[9]. Дальнейшее развитие эта же тема получила в шестом номере, в *специально* посвященной этому вопросу ремизовской заметке «Книжникам-и-фарисеям»: «Гонение на “употребление знакомых” мне совершенно непонятно. Вы только подумайте! Д. С. Мережковский с начала революции (вот уже десять лет на носу!) Тутанкамоном <так!> упражняется; М. А. Алданов на князьях и графах собаку съел, треплет всяких Зубовых и в ус не дует, — и ничего, пропускают! А мне — нельзя помянуть С. В. Познера! А чем виноват Познер, что он не “фараон” и не “граф” и никакая придворная птица?»[10] После подобных заявлений особый интерес представляет выяснение того, почему же сам Ремизов занял позицию «книжника-и-фарисея» по отношению к «употреблению знакомых» Ж. Кесселем.

Как можно предположить, причина резкой реакции Ремизова на роман «Княжеские ночи» была гораздо глубже обиды на включение в текст описаний его внешности и обстановки рабочего кабинета. Суть заключалась также и не в «солидарности» писателя с позицией жены — С. П. Ремизовой-Довгелло.

Повторим вновь изложение причин скандала в воспоминаниях Н. В. Резниковой: «Среди других действующих лиц он вывел русского писателя, черты лица которого он списал с Ремизова, описав довольно точно оригинальную обстановку, в которой жил А. М., в частности игрушки, висевшие у него под потолком возле стола. Автор *включил эти подробности в выдуманный роман, ничего общего с русской литературой не имевший* (курсив мой. — *А. Г.*)». Представляется, что причина столь негативной реакции Ремизова как раз и заключалась в том, что роман Кесселя был очень тесно связан с вопросами, сущностными для русской культуры и, в частности, для русской литературы.

В текстах своих произведений Ремизов изображал фантастические фигуры, наделенными именами его знакомых, показывал персонажей — обитателей его творческой Ойкумены. А в романе Кесселя ремизовские внешность и обстановка были использованы как атрибуты ремизовской же творческой личности, которая была интерпретирована в «Княжеских ночах» как типичная для характеристики представителя старой «классической» русской культуры (литературы) в эмиграции.

Возможно, в реконструкцию «истории с Кесселем» в дальнейшем войдет найденный оригинал письма Ремизова к автору «Княжеских ночей». Но в настоящее время к ней можно присоединить

[9] Ухват (Париж). 1926. № 2. С. 9.

[10] Там же. № 6. С. 32.

только еще две ответные «реплики» русского литератора — два его рассказа 1929 года «Ловить ами» и «Диамант»[11].

В первом из них герой-повествователь — alter ego автора — обнаружил кражу: «Мои рогатые и усатые игрушки, известные по всяким интервью, мои друзья и добрые советчики, в моих бедах рисковавшие жизнью, заслоняя меня своими хвостами от автомобильных колес, все эти гномы, цверги, рыбьи кости, эфиопские пушки, клешни, звезды, лягушки, — все мое “морское дно” безжалостно было сорвано с веревок и похищено до последней травки и паутинки» (Ремизов, с. 327). Далее рассказчик отвечал на вопросы об обстоятельствах воровства: «— Каким образом ваши игрушки очутились у Н.: вы их ему подарили? Я не понимаю, что вы говорите? — я это сказал с искренним удивлением: Н. не так давно был у меня, пили чай, я показывал ему все мое “морское дно”, и расстались мы приятелями. — Но ведь это же всем известно, про это напечатано. Мне подали книгу и указали страницу <...>. — Я никому не давал, — я только и мог сказать. А Н. не так глуп: он ухитрился перепродать ваши игрушки, и, говорят, очень выгодно какому-то русскому, фамилия очень русская, но в обиходе едва ли существующая, скорее литературная: что-то вроде Будильникова. — Будыльников! — поправил кто-то. Нет, именно Будильников, литературная. И одни возмущались и осуждали. — С французом ничего подобного, — говорили, ну разве возможно, чтобы кто-нибудь схватил у Кокто его картины да еще перепродал Будильникову, просто не посмеет, а вы русский — русский писатель! — с русским церемониться нечего» (Ремизов, с. 327). В финале в поисках защиты герой отправлялся в комиссариат полиции, и там встречал обокраденную любовником («ами») француженку, у которой осталось лишь пальто на голое тело.

Рассказ «Ловить ами» (его название — прямая аллюзия на идиому «лови вора!») представляет собой прозрачное иносказание. Некий «Н.» передал украденные игрушки персонажу с *литературной* фамилией — Будыльникову (Будильникову). Эта фамилия отсылает к Будылину — герою ремизовского романа «Плачужная канава». Этот образ полигенетичен, но отдельные черты его характера и эпизоды его биографии восходят к автору — Ремизову[12]. Таким образом, в рассказе «Ловить ами» иносказательно изложена основ-

[11] *Ремизов А.* Ловить ами. Диамант // Последние новости (Париж). 1929. № 2841. Цит. по изд.: *Ремизов* А. Сторона небывалая. М., 2004. С. 326—332. Далее ссылки на рассказы «Ловить ами» и «Диамант» приводятся в тексте: Ремизов, с указанием страницы.

[12] См.: *Ремизов А. М.* Плачужная канава // Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. М., 2001. Т. 4: Плачужная канава. С. 532.

ная претензия Ремизова к «Н.» (Кесселю). Игрушки стали атрибутом литературного героя, чей характер оказался «списан» с личности Ремизова, который чувствовал себя как бы духовно раздетым. «Она распахнула пальто — и я увидел: ничего я не увидел! — это как моя комната, где висели вместо игрушек по углам обрывки веревок, так на ней что-то было вроде сорочки» (Ремизов, с. 329). Тема обличения «вора» развита в рассказе «Диамант», повествующем о некоем жильце с верхнего этажа — Будильникове (Будыльникове), загадившем окно Ремизова. После обнаружения акта осквернения приведен разговор автора-повествователя с консьержкой: «С французом ничего подобного, — говорю, — ну разве возможно, чтобы кто-нибудь стал дважды в месяц устраивать этот полуночный цыганский Пигаль, живи под ним Супо, да просто побоится, а знают, русский — русский писатель! С русским церемониться нечего» (Ремизов, с. 331). Обратим внимание, что в обоих рассказах присутствует противопоставление русской и французской литератур как знаков культур обеих стран (Кокто, Супо ↔ автор-Ремизов). При этом отмечено некое надругательство, акт вандализма, учиненный над русским писателем как представителем культуры своей страны.

В итоге можно сделать вывод, что, внимательно вчитавшись в роман Кесселя «Княжеские ночи», Ремизов понял его глубинный смысл. В этом произведении фактически была предпринята попытка осмыслить поведенческий код русской культуры в условиях ее существования внутри «чужой» (в данном случае — французской) культуры. В романе изображено функционирование ее низовых видов как некоей субкультуры («русского Пигаля»), вошедшей на правах «ассимилированной экзотики» в систему французской культуры. В то же время в образе главного героя — русского писателя Степана Морского — Кессель воплотил свое представление о закрытости, моральной индифферентности и эстетической самодостаточности высших пластов русской культуры в ситуации их функционирования в границах «чужого пространства». Общеизвестно, что в России XIX века классическая литература выполняла не только эстетическую, но и нравственную роль, была неким моральным вектором общества. Используя фигуру героя-писателя, благодаря прямому прототипу четко маркированного как «живой классик», Кессель через этот образ фактически доказывал не только девальвацию, но и исходную несостоятельность ценностей русской литературы. И А. М. Ремизов возмутился именно тем, что его личность была использована для создания героя, на чьем примере обосновывалась исчерпанность высокой духовной миссии русской литературы.

Сергей Гречишкин (Санкт-Петербург)

АЛЕКСАНДРУ ВАСИЛЬЕВИЧУ ЛАВРОВУ

I

АКРОСТИХ

Лавр благовонный осенил чело
Аякса благородного под Троей
Ворочая тяжелое весло
Разбил корабль славнейший из героев
О боги! Сколь ужасно наказанье
Влекомому к бессмертному признанью

19 января 1969 г.

II

Ты Логос сочетал и Эрос
Под знаком нового креста
Сшибая с нас и спесь и серость
Ты свят и жизнь твоя чиста

Тебе орлу доступно небо
К тебе склоняется Христос
А мы для хлева и для хлеба
Закапываемся в навоз

Наивный плут князь Мышкин в сбруе
Нас ужасая и дразня
Искариотских поцелуев
Беги воскликнув Чур меня

Но помни: в суетности мира
Держать пред Господом ответ

Смертельно смертному... Секира
Над головой твоей грядет

Врунишка с вечностью в обнимку
Дурашка книжный том и гном
Накрывшись трансцендентной дымкой
Ты растворяешься в фантом

Лети... Тебя века искала
Твоя безумная стезя
На грани кала и астрала
С тобой помолятся друзья

29 января 1969 г.

III

КАРА-ДАГ

Смири гордыню. Помолись. Судьба слепа.
Доверься инстинктивному уменью.
Уходит в небо горная тропа.
Ступай, держась за ветви и каменья.

Три тысячи шагов в палящий зной.
Неверная щебенка колет ноги.
Из-под надбровных дуг смахни рукой
Слепящий пот, упав на полдороге.

Тропа теряется в камнях, ползи туда.
Зажмурь глаза на круче перевала:
Внизу, в полуверсте, кипящая вода
Бесшумно бьет в обугленные скалы.

Запомни диво это. Поиграй,
Побалансируй на ветру над миром...
Невероятен первобытный рай,
Расчерченный парящих птиц пунктиром.

Не выбирай проторенных дорог,
Спускайся вниз по горному распаду...
Колючки терна. Сухо пахнет дрок.
И под тобой поют в траве цикады.

Лето 1977 г.

IV

Сей мир переперчен, но пресен:
Тусовки, разборки, туше...
Ошметки хасидских песен
Смердят в моей темной душе.

Я, выломившийся из строя
Гоплит, убиенный копьем.
Сгорев, моей юности Троя
Забита бурьяном, репьем.

Иначе: я — Божья коровка
С мечом и щитом на ремне.
Страдающая полукровка:
Татарин и русич во мне...

С торжественностью иерея
Стиха воздымая потир,
Печалуюсь: крови еврея
Нет в жилах... Печеночный тир

Подвергнут обстрелу таблеток, —
Господь костерит подлеца, —
Приди, корешок-однолеток,
И кровь промокни мне с лица.

Заносчивое мессианство
Поганых равнин и болот,
С чужого плеча окаянство,
Россия, твой блуд и оплот...

Разверста и выбита рама —
Сквозняк и осколки — тот свет.
Дорога, ведущая к Храму, —
Лишь Ветхий и Новый Завет.

Отчизны веселая тризна.
Топор неподъемно кровав...
Палачеству стих — укоризна
И знак неотъемлемых прав,

Которые Бог на скрижали
Занес, заповедав сынам...

Так тяжко нас мяли и жали,
Что трудно очухаться нам.

Молюсь... но о чем ни проси я,
Мечтаю: пусть сгинет Конь Блед,
Чтоб в славе Христовой Россия
Горела бы тысячу лет.

Как молния, бьющая свыше,
Летит изречение к вам:
«Имеющий ухо да слышит,
Что Дух говорит церквам».

Нас вера избавит от тленья,
Нас сладкие слезы спасут...
Надеюсь, мое поколенье
Не узрит Господень Суд.

10 февраля 1989 г.

Борис Гройс (Кёльн)

ТРИ КОНЦА ИСТОРИИ. ГЕГЕЛЬ, СОЛОВЬЕВ, КОЖЕВ

Последние несколько десятилетий мы снова и снова слышим рассуждения о конце истории, конце субъективности, конце искусства, смерти Человека, и прежде всего смерти автора, о невозможности творчества в современной культуре. Исток этого дискурса — в курсе лекций о «Феноменологии духа» Гегеля, прочитанном Александром Кожевом в парижской Школе высших исследований между 1933 и 1939 годами. Лекции эти регулярно посещали такие ведущие представители французской интеллектуальной среды того времени, как Жорж Батай, Жак Лакан, Андре Бретон, Морис Мерло-Понти и Раймон Арон. Записи лекций Кожева циркулировали в парижских интеллектуальных кругах и были предметом пристального внимания, в том числе Сартра и Камю. Этот курс лекций — известный под непритязательным названием «Семинар» — приобрел в то время полумифический статус и сохранил его почти до наших дней. (Лакан назвал свой курс лекций, который он начал читать после смерти Кожева, «Семинаром».) Конечно, апокалиптические рассуждения о грядущем конце истории не новы. Но Кожев, в противоположность традиционной точке зрения, утверждал, что конец истории не ждет нас в будущем. Он уже произошел, в XIX веке, — что было засвидетельствовано философией Гегеля. По Кожеву, мы уже довольно продолжительное время живем после конца истории, в ситуации постистории — мы бы сейчас сказали, в ситуации постмодерна — и лишь не до конца осознаем свое положение, пока.

Этот перенос конца истории из будущего в прошлое был в новинку в то время, когда Кожев пытался убедить в этом своих слушателей. Возможно, поэтому он попытался проиллюстрировать и подтвердить свои теоретические рассуждения практикой собственного письма. Кожев неизменно настаивал на том, что он отнюдь не пытается сказать что-либо новое, — потому что сказать что-либо новое уже невозможно. Он делал вид, что просто повторяет, воспроизводит текст «Феноменологии духа» Гегеля, ничего к нему не

добавляя. Свои философские сочинения Кожев никогда не публиковал и, собственно, не завершал — за исключением нескольких мелких статей. Курс его лекций о Гегеле, опубликованный после Второй мировой войны (в 1947 году) под заглавием «Введение в чтение Гегеля», представляет собой пеструю конструкцию из текстов и заметок, принадлежащих перу самого Кожева, и записей его лекций, которые были сделаны разными лицами из числа слушателей. Этот сборник разнородных текстовых фрагментов был подготовлен не самим Кожевом, а писателем-сюрреалистом Раймоном Кено. После войны Кожев полностью отказался от занятий философией — потому что философствовать после конца истории, с его точки зрения, не имело никакого смысла. Он обратился к дипломатическо-бюрократической карьере. В качестве представителя Франции в Европейской комиссии Кожев стал одним из создателей современного Европейского Союза. Он разработал соглашение о тарифах, которое и сегодня остается одним из столпов европейской экономической системы. Умер Кожев от сердечного приступа на одном из заседаний Европейской комиссии в 1968 году. Можно сказать, что Кожев был своего рода Артюром Рембо современной бюрократии — философом, который сознательно стал мучеником постисторического бюрократического мироустройства.

Сегодня дискурс постисторичности, или постмодерности, окружает нас со всех сторон. Однако до сих пор не появилось ни одного примера — за исключением сочинений Кожева — теоретического письма, которое провозглашало бы собственную абсолютную неоригинальность. Множество таких примеров можно найти в литературе и искусстве — но не в области теории. Бланшо, Фуко или Деррида — много писавшие о смерти автора — ни разу не сказали о собственных сочинениях, что они совершенно не оригинальны, что это лишь повторения некоего уже существующего и хорошо известного теоретического дискурса. В условиях постмодерности теоретическое письмо остается последней областью, допускающей и даже требующей от автора оригинальности. Поэтому случай Кожева и сегодня остается уникальным, исключительным. Он — единственный философ, которого можно сравнить с Дюшаном, Уорхолом или Пьером Менаром, героем известного рассказа Борхеса. Претензия Кожева на радикальную философскую неоригинальность, его утверждение, что он просто безо всяких трансформаций, новых толкований или изменений переносит философию Гегеля из контекста Германии XIX века в контекст Франции XX века, остаются в высшей степени оригинальными даже для нашего времени. Вот почему объяснения требует прежде всего исключительность претензии Кожева на неоригинальность — в большей степени, чем даже сами по себе его философские идеи.

Мне представляется, что ключ к этой претензии на неоригинальность может быть обнаружен в диссертации о творчестве Владимира Соловьева «Die religiöse Philosophie Vladimir Solowieffs» («Религиозная философия Владимира Соловьева»), которую Кожев защитил (на немецком языке) в университете Гейдельберга под своим настоящим именем Александр Кожевников. Эта диссертация, написанная под руководством Карла Ясперса, была опубликована в 1930-е годы в Германии крайне малым тиражом и позже переведена, с незначительными изменениями, на французский (опубликована в 1934 году в «Revue d'histoire et de philosophie religieuse»). В университете Гейдельберга я прочитал оригинальный вариант диссертации (с рукописными пометами Ясперса и/или кого-то из его помощников). Однако сейчас я не собираюсь ни заниматься текстологическим анализом этой диссертации, ни выяснять, адекватно ли понимал Кожев философию Соловьева. Я хотел бы привлечь внимание читателей к некоторым ключевым формулировкам этой диссертации, позволяющим более ясно понять, как возникла принадлежащая Кожеву специфическая концепция конца истории. А именно, я попробую показать, что рассуждения Кожева о конце истории могут быть верно поняты только в контексте «историософских» и «софиологических» дискуссий между представителями постсоловьевской русской мысли первой четверти XX века — дискуссий о будущем человечества, и в особенности о будущем России. Кожев не вступает в открытый спор с Бердяевым, Булгаковым или Франком — он даже не упоминает этих имен, — однако предлагает такую интерпретацию философии Соловьева, которая явно направлена против эсхатологических надежд и софиологических прозрений, характерных для этих авторов. Он противопоставляет им то, что сам называет пессимистическим прочтением Соловьева. И именно в контексте этого пессимистического прочтения впервые были сформулированы основные фигуры его более поздних рассуждений о постистории.

Однако я хотел бы начать с краткой характеристики того, как традиционно воспринимается и интерпретируется идея Кожева о «конце истории». Ее рецепция происходила главным образом в контексте политической философии — через посредничество таких авторов, как Раймон Арон, Лео Штраус или Фрэнсис Фукуяма, которые использовали концепцию истории Кожева прежде всего в контексте своей полемики с марксизмом. Вот почему прочтение Кожевом «Феноменологии духа» Гегеля и раньше и теперь обыкновенно сравнивают с марксистской интерпретацией Гегеля. И действительно, между прочтениями Гегеля Марксом и Кожевом существует множество параллелей. Кожев провозглашает двигателем всеобщей истории «борьбу за признание». Эта формулировка

на первый взгляд напоминает марксистскую «классовую борьбу». Кожев опирается на тот же гегелевский пассаж «о диалектике отношений между хозяином и рабом» из «Феноменологии духа», что и Маркс. Гегель описывает исторический момент первого проявления самосознания. В этой первичной сцене участвуют два человека, готовых рискнуть жизнью в некоем «смертельном бою» за то, чтобы быть взаимно признанными не просто материальными объектами в мире, но двумя самосознаниями, следующими своим индивидуальным желаниям. Есть три варианта завершения этой схватки. (1) Один побеждает. (2) Один проигрывает и умирает. (3) Один проигрывает и остается жить. Победитель становится хозяином. Побежденный, если он решает сдаться и сохранить жизнь, становится рабом. Хозяин использует раба для удовлетворения собственного желания. Раб отказывается от своего желания и становится лишь инструментом удовлетворения желания своего хозяина. Но Гегель не верит в долгосрочную устойчивость власти хозяина. Хозяин отдает приказания — однако толкует и исполняет их раб. Раб трудится — и его труд меняет мир, в котором живет хозяин, а на самом деле — сами желания хозяина. Хозяин оказывается узником в мире, построенном для него рабом. Труд становится средством дальнейшего развития духа, двигателем всеобщей истории. Собственную философию Гегель понимает как интеллектуальное отражение рабского труда, творящего историю. Маркс добавляет, что история должна вести не только к такому философскому отражению, но и к окончательной политической победе трудящегося класса.

В любом случае для Гегеля и Маркса борьба за признание остается лишь преходящим моментом в историческом развитии Абсолютного Духа. Оба они воспринимали всеобщую историю с точки зрения раба, а не хозяина. Оба видели себя проигравшими в исторической борьбе — и размышляли о способах компенсации своего поражения посредством творческого труда. Для Кожева, напротив, борьба за признание остается единственным двигателем истории с начала и до конца. Он не верит в возможность изменения мира трудом. Он верит только в войну и революцию — в прямое насилие. Вот почему для Кожева конец истории являет себя в парадоксальном характере революций Нового времени — от Великой французской до русской революции: восставший народ вступает в смертельный бой против своего хозяина — и одерживает победу. Но, победив в бою, народ снова начинает трудиться. И этого Кожев — что очень заметно — совершенно не может понять. Он не понимает, как человек, который победил в битве на жизнь и на смерть, может после этого просто вернуться к работе. Кожев делает вывод, что победитель уже удовлетворен — у него больше не

остается неудовлетворенных желаний, которые могли бы подвигнуть его к новым боям. Для человечества появление этой фигуры «человека с ружьем» означает конец истории. Гражданин постреволюционного государства Нового времени — это хозяин и раб в одном лице. Само Государство становится для Кожева универсальным и гомогенным. Возникновение такого рода Государства, полностью удовлетворяющего желания своих граждан, делает всякое желание признания — и, следовательно, историю вообще, движимую этим желанием, — невозможным, поскольку желание это теперь полностью удовлетворено. История Человека заканчивается. Человек возвращается к своему первоначальному, доисторическому животному состоянию, к животным, неисторическим желаниям. Постисторическое состояние есть возврат к исходной анимальности — к общественно гарантированному потреблению как единственной возможной цели человеческого существования. Здесь, конечно, нельзя не заметить влияния Ницше — и Кожева даже время от времени обвиняли в криптофашизме, хотя сам он всю жизнь утверждал, что является сталинистом. Но традиционная критика чаще всего не замечает, что для Кожева универсальное и гомогенное Государство — лишь одна из трех фигур, появляющихся в конце истории. Две другие фигуры — Мудрец и Книга.

Эти две фигуры обычно выпадали из поля зрения интерпретаторов творчества Кожева потому, что их невозможно обнаружить в философии Маркса или Гегеля, однако его рассуждения о конце истории нельзя понять без этого. Тем не менее прежде всего необходимо задать вопрос: каков смысл желания в понимании Кожева? Я собираюсь показать, что это понятие имеет своим истоком не Гегеля, а Владимира Соловьева — а именно, его «Смысл любви» (1892—1894) в той интерпретации, которая дана в диссертации Кожева. Обратимся сначала к фигуре Мудреца, а потом к фигуре Книги.

1. МУДРЕЦ

Во «Введении», а также в редких интервью, которые Кожев давал после Второй мировой войны, он неоднократно утверждал, что в конце истории фигура Философа замещается фигурой Мудреца. Философом руководит желание, любовь (philia) к абсолютному знанию, любовь к Софии. Однако в конце истории Философ обретает абсолютное знание, соединяется с «мудростью», с Софией — и становится Мудрецом или, иначе, Человекобогом. Абсолютное знание означает для Кожева состояние абсолютного самосознания. По Кожеву, философ превращается в мудреца, когда его действия становятся совершенно прозрачными и понятными для

него самого. Или, формулируя иначе: абсолютное знание означает для философа полное преодоление собственного бессознательного, или собственного подсознательного, если использовать фрейдистский язык. Философ все еще покоряется силе желания. А именно: его желание абсолютного знания — желание Софии — неизбежно проявляет себя на первом этапе как особая разновидность бессознательного сексуального желания. Мудрец преодолевает это желание, соединяясь с Софией — то есть обретая полное удовлетворение и обладание абсолютным знанием. Очевидно, что такое понимание исторического процесса как истории постепенного возрастания сознательной власти человека над собственным бессознательным мало имеет отношения к гегельянскому или марксистскому представлению об историческом процессе, однако тесно связано с философией любви Владимира Соловьева. Сам словарь, который Кожев использует для описания Мудреца, совершенно отчетливо указывает на философию Соловьева и ее дальнейшее развитие в русской мысли рубежа веков: София, человекобог и т. п. Но прежде всего, он совершенно по-новому освещает центральную фигуру философии Кожева — борьбу за признание. Сфера этой борьбы, конечно, не экономика или политика, а желание, или любовь. И именно в этой точке философское творчество Кожева раскрывает свое глубокое созвучие с философией Соловьева, а также с магистральным направлением всей русской философии и литературы конца XIX — начала XX века. Точкой отсчета философских размышлений Соловьева — об этом Кожев подробно пишет в диссертации — служат философские сочинения Шопенгауэра и его ученика Эдуарда фон Гартмана, основной труд которого носит заглавие «Философия бессознательного». Пессимистическая философия Шопенгауэра (его переводил на русский язык Афанасий Фет в 1888 году) оказала сильное и во многих отношениях решающее влияние на целый ряд ведущих русских писателей и философов того времени — Льва Толстого, Владимира Соловьева, Николая Федорова и Николая Страхова. Шопенгауэр утверждает невозможность свободной воли и автономии разума — в конечном счете, невозможность достичь какого бы то ни было самосознания. По Шопенгауэру, разум подчиняется желанию, «воле к жизни» (Lebensdrang) — и прежде всего, эротическому желанию. Шопенгауэр недоволен этим подчинением — Ницше позже будет желание прославлять. Однако оба считают разум, субъективность и самосознание вторичными по отношению к желанию, его сублимациями. Так философский разум ставится в полную зависимость от желания.

Уже в первом сочинении Соловьева («Кризис западной философии. Против позитивистов», 1874) его внимание сконцентрировано на в отношении между разумом и желанием. Однако он формулирует философскую программу, прямо противоположную программе Шопенгауэра. Соловьев развил эту программу в исследовании «Смысл любви» (1892—1894), и Кожев в своей диссертации называет его важнейшим текстом Соловьева, ключом к другим его сочинениям. В этой работе Соловьев описывает сексуальность как вторичный, производный вариант философского, платоновского эроса — как необходимый, но преходящий этап в развитии философского самосознания. Здесь не разум предстает сублимацией сексуальности, а сексуальность понимается как особая форма разума. Половой акт оказывается прежде всего актом эпистемологическим. Половое желание — первоначальная форма стремления к знанию. По Соловьеву, разум в своей сути вовсе не холоден, не «рационален» и не математичен — но горяч, полон желания и порыва, разум — это стремление, это любовь к Софии. Половая любовь — лишь проекция философской любви на конкретные, индивидуальные объекты (например, на женщину) — но одновременно это ее высшее проявление, потому что через сексуальность философ открывает тело другого и свое собственное тело. Для Соловьева в этом открытии — а вовсе не в репродуктивной функции — истинный смысл полового чувства. Смысл половой любви в полном признании *другого мною* — и *меня другим*. Соловьев пишет об этом весьма подробно и настойчиво: полного утверждения, оправдания (но также и признания) другого можно достичь лишь в половой любви, в эросе. В основе человеческой личности — единство духа и тела. Любить кого-то значит признавать это действительно существующее единство (признавать, что *другой* не только дух и не только материя). Следовательно: Любовь есть средство абсолютного знания — ибо абсолютное знание именно и есть знание этого единства.

Это открытие ведет философа к следующему: само абсолютное знание также обладает телом — и этим телом является человечество в его единстве. Значит, индивидуальный философ может достичь единения с человечеством как целым, только если само человечество достигнет уровня взаимного признания через взаимную любовь — потому что только тогда тело человечества станет прозрачным и доступным для философского разума. Прообразом этого взаимного признания, в свою очередь, является взаимное признание между Христом и всеобщей Церковью, понимаемой как Свободная Теократия, то есть как Церковь безо всякой установленной иерархии или, иначе, как единая Церковь. Следовательно, индивидуальный философ может соединиться с абсолютным знанием — стать возлюбленным Софии, — только если войдет в ее прозрачное материальное тело — тело единой, объединенной Церкви. Или тело единого, объединенного человечества. Иначе знание обречено

оставаться абстрактным и неполным, только духовным и лишенным тела. Для Соловьева истинное и абсолютное знание — лишь познание в библейском смысле слова: акт реального, материального вхождения в *другого*. Бóльшую часть своей диссертации Кожев посвятил именно анализу наиболее эротико-экклезиастических текстов Соловьева, касающихся половых отношений между телом философа и телом человечества: «История и будущность теократии. Исследование всемирно-исторического пути к истинной жизни» (1885—1887) и «La Russie et l'église universelle» (1889). Теперь ясно видно, что универсальное и гомогенное Государство, как его описывает Кожев, — это секуляризованный вариант соловьевской всеобщей свободной Теократии — человечества как женского тела, открытого для вхождения в него философского Логоса, — имеет мало касательства как к гегелевской, так и к Марксовой теориям Государства.

Кожев читает Гегеля по следам соловьевской метафизики — а не по пути гегелевской или марксистской диалектики, как традиционно утверждают его интерпретаторы. Оба, Гегель и Маркс, представляли природу внешней, объективной реальностью, которую следует исследовать и покорять с помощью науки и техники. Кожев же — вслед за Соловьевым — понимает природу прежде всего как объект желания. Говоря о «желании», он приводит пример голода, утверждая, что всякое желание разрушительно: используя пищу, мы ее разрушаем. Но на уровне самосознания эта разрушительная сила желания может быть уравновешена взаимным признанием, поскольку в этом случае мы желаем не тело другого, а его желание. Это определение — которое представляет собой вариацию соловьевского определения любви — лежит в центре философского дискурса Кожева. Начиная «Введение», Кожев говорит о «désir antropogène», фундаментально отличном от «désir animal». Это «антропогенное желание» создает Человека как Человека, составляет «le fait humain». Кожев пишет: «Например, отношения между мужчиной и женщиной являются человеческими, только если один желает не тело другого, но его желание: иными словами, другой желаем, любим или, лучше сказать, признан в своей человеческой ценности». Признание здесь несомненно описывается как идентичное любви. На этом человеческом, «антропогенном» уровне желание, направленное на природные объекты, также «опосредуется» желанием *другого*. Кожев пишет: «Мы желаем чего-то только потому, что этого же желают другие, — например, боевую награду, вражеское знамя, да, собственно, все вещи, которые составляют нашу цивилизацию». Вот почему человек способен рисковать жизнью за то, что представляется совершенно ненужным с точки зрения политического, экономического, животного желания. Желание этих

вещей нам диктуется лишь желанием быть признанным, любимым, желаемым другими.

Итак, все эти формулировки имеют весьма мало общего с описаниями борьбы за признание у Гегеля или Маркса. У Кожева борьба за признание смоделирована по образцу борьбы между полами — а не между классами. Цель этой борьбы — обрести любовь *другого*, а не уничтожить *другого*. Не случайно ядро «Семинара», который вел Кожев, состояло из представителей французского сюрреализма: Жорж Батай, Жак Лакан, Андре Бретон. Да и сам текст «Введения» был составлен, как я уже упоминал, Раймоном Кено (1947), одним из ведущих писателей-сюрреалистов того времени. Всех этих авторов прежде всего интересовала разработка общей теории культуры и общества, основанной на понятии сексуального желания. Рамки настоящей статьи не позволяют подробно на этом остановиться, хотя не составило бы труда показать, что концепция Желания у Батая и Лакана на самом деле гораздо ближе соотносится с трактовкой Соловьева и Кожева, чем Фрейда. Особенно это очевидно в случае Лакана. Однако это уведет нас слишком далеко от темы, — правда, должен отметить, что соотнесение эротизации теологии и философии у Соловьева и сюрреалистской эротизации экономики и политики — если взять Кожева как посредника между ними — может быть весьма продуктивным для понимания обоих этих явлений. (В данном контексте интересно отметить, что само понятие желания, как оно сейчас используется в интернациональном контексте — désir, desire, — было введено Кожевом как перевод немецкого «Begierde», которое употребляет Гегель. Кожев, впрочем, придал этому слову более общий, соловьевский смысл. Очень характерно, что в обратном переводе на немецкий это уже не Begierde, а Begehren — слово, которого раньше в философском немецком не существовало.)

Сам Кожев разрабатывал свои мысли о любви, конечно, не в контексте сюрреалистического движения, а в контексте традиционного русского утопического представления об обществе, основанном на любви, — в противоположность обществу, в основе которого лежит экономический интерес. Подобную утопию можно найти в произведениях Достоевского, Толстого, Соловьева, а также их последователей в первые десятилетия XX века. Отношение Кожева к этой утопии двойственное или, лучше сказать, ироническое. Он признает эти чаяния близкими себе, но при этом указывает, что удовлетворение желания, реализация любви означает их исчезновение. Всякое желание может быть удовлетворено — и, следовательно, окончено. Удовлетворение кладет конец желанию. Конец истории возможен и неизбежен, поскольку не существует такого желания, которое было бы бесконечным. Универсальное и

гомогенное Государство представляет для Кожева последнюю истину потому, что это государство любви, которое окончательным образом удовлетворяет наше желание признания. Кожев практикует радикальную сексуализацию разума, истории, политики — и находит эту сексуализацию у Соловьева. Это тотальная сексуализация знания, которая, как я уже говорил, так привлекала французских сюрреалистов. Но различие между Кожевом и сюрреалистами — так же как и между Кожевом и Соловьевым — заключается в том, что Кожев тематизирует прежде всего не само желание, а состояние философского мышления после удовлетворения желания. Философия Кожева постисторична постольку, поскольку она посткоитальна. Кожева интересует не предкоитальное нарастание желания, но посткоитальный упадок. Можно добавить: постреволюционный, постфилософский упадок. Совершенное общество осуществленной, признанной любви, которое возникает после революционного пароксизма, после вхождения Логоса в тело человечества, — это общество без любви.

Именно поэтому Кожев объявил себя сталинистом: Сталин воплотил в жизнь общество любви, уничтожив любовь. В этом смысле сталинистская Россия отвечает общему пэттерну постреволюционных обществ. Момент полного удовлетворения философского желания, момент соединения с Софией, с абсолютным знанием, длится лишь мгновение. После этого мгновения желание — как специфически человеческое желание, как желание быть желанным — исчезает раз и навсегда. В постистории философия уже невозможна — потому что человек утрачивает антропогенное желание и снова становится животным. В качестве наилучшего примера постисторического, чисто животного, экономического способа существования Кожев приводит Соединенные Штаты Америки. Однако он видит еще одну возможность постисторическго существования — возможность, как он говорит, чистого снобизма, которая, по его мнению, осуществилась в Японии. Снобизм — это борьба за признание вне желания как чистая игра означающих. В постисторических условиях философ становится снобом. Понять это — значит отвергнуть философскую позицию, отвергнуть философию — и стать Мудрецом. Кожев считал, что Соловьев и многие другие авторы упустили из виду эту диалектику желания — исполнение желания есть его исчезновение, — потому что они постулировали теологическую, бесконечную гарантию желания: Бога. Кожев, напротив, считал себя атеистом — и в этом смысле истинным философом. Собственно, уже в диссертации Кожева можно найти множество критических оценок Соловьева как не-философа. Кожев снова и снова обвиняет его в том, что он не понял того или другого философа, что его собственные философские формулировки

поверхностны и расплывчаты. Кожев подчеркивает, что Соловьев не понимал Гегеля. Критическое отношение Кожева к Соловьеву, автору, которому он посвятил свою диссертацию, довольно необычно своей резкостью и решительностью. Часто этот чрезмерный критический пафос вызывает раздражение, однако довольно скоро читатель понимает, что Кожев прибегает к обвинительному языку прежде всего для того, чтобы избегнуть необходимости сравнивать философский дискурс Соловьева с другими. Утверждая, что Соловьев на самом деле не-философ, Кожев приобретает право игнорировать в творчестве Солоьева все, что похоже на эпистемологию, этику или эстетику, и то, что традиционно ассоциируется с «философией» как академической дисциплиной. Он исходит из того, что уникальное сочинение Соловьева является фундаментальным в интуитивном знании о первоначальном единстве души и тела. Далее Кожев утверждает, что к концу жизни Соловьев пережил глубокое разочарование и отказался от своей первоначальной веры в то, что желание обладает теологической гарантией, что существует первоначальное и бесконечное единство Человека с Богом, которое может быть вновь открыто в любви. Соловьев стал разрабатывать иную, пессимистическую онтологию (по формулировке Кожева) разъединенности человека и Бога. Однако он умер, не доведя этот труд до конца. Очевидно, что свою задачу Кожев видел в создании такой пессимистической же онтологии — и соответствующего нового, пессимистического представления о постистории.

2. КНИГА

В центре этого нового пессимистического представления мы находим уже не Мудреца, а Книгу. Мудрец теперь пребывает внутри прозрачного тела Софии — все его желания признаны, и он признает все ее желания. Но важнее всего то, что Мудрец об этом знает. Он приобретает полную власть над своим самосознанием. Но это самосознание, по Кожеву, в высшей степени нестабильно: лишь возникнув, оно тут же исчезает. Утратив желание, Мудрец утрачивает также свое самосознание и даже знание о том, что его желания удовлетворены. Постисторический человек полностью удовлетворен, но он этого уже не знает. Он забыл момент удовлетворения и не может объяснить отсутствие у себя желания. Во «Введении» Кожев пишет, что Гегель ввел в своей «Феноменологии» новый тип времени: это время не линейное, но и не циклическое. Гегелевское время — круговое: человеческое желание описывает полный круг — оно выводит человека из его природного, животного состояния и потом снова возвращает в него. Однако этот круг

невозможно повторить, его нельзя превратить в циклическое движение. В конце истории в человеке больше не может пробудиться философское желание — и эта невозможность обусловлена именно самой «Феноменологией духа» Гегеля, потому что данная книга уже описала полный круг возможностей, которые могут и должны реализоваться желанием.

Следовательно, теперь не человек, а книга функционирует в качестве медиума, материального носителя философского желания, Духа. В конце истории желание приобретает новое материальное тело. Желание заменяет человеческое тело телом книги с целью своего воплощения — Дух становится печатным словом, теперь он внечеловечен, отделен от человеческой истории. Отношение человечества к истине становится сугубо внешним: «Феноменология духа» сама играет роль внешнего напоминания о конце истории, не дающего возможности Духу вернуться в человеческое тело. Кожев провозгласил конец человека, конец субъективности и конец автора задолго до Фуко или Дерриды. И сделал он это гораздо более последовательно, потому что, как я уже говорил, отказался от собственного оригинального философского дискурса. После того как Дух приобрел новое тело, единственная возможность для человека войти в контакт с абсолютным знанием — это копировать, воспроизводить либо отдельные ранние этапы в развитии желания, либо весь круг этого развития. И именно это, в действительности, делает Кожев. Постисторическая роль человека — не производство, а *вос*производство, повторение.

Соловьев начинает свои философские рассуждения о любви с отделения сексуального желания от функции воспроизводства: для Соловьева смысл любви заключается в признании, а не в репродукции. Однако после того, как всеобщее признание достигнуто, человечеству не остается иного выбора, кроме как вернуться к репродуцированию как к единственной еще возможной деятельности. Для Кожева основная функция постисторического человечества состоит в репродуцировании Книги — в перепечатывании и повторении «Феноменологии духа». Человек — человечество в целом — становится машиной репродуцирования. Или, если воспользоваться знаменитой формулировкой Маршала Маклюэна, сексуальным органом книги. Это все, конечно, звучит очень постмодернистски. И мы действительно имеем здесь дело с очень точным описанием постмодерной культурной ситуации, которая характеризуется воспроизведением и присвоением существующих культурных форм. Однако между стандартным постмодернистским дискурсом и рассуждениями Кожева существует важное различие. Стандартный постмодернистский дискурс приветствует игру с наличными культурными формами как проявление индивидуальной свободы, более не подвластной никаким законам исторической необходимости. Для Кожева конец истории это также конец свободы: свобода, так же как знание, дух и творчество, становится артефактом. Именно поэтому Кожев отказывается описывать постмодерное повторение в терминах своего собственного, оригинального, нового и авторского философского дискурса — как это делают другие теоретики постмодерна. Вместо этого Кожев берет гегелевскую диалектику как готовую вещь, как ready-made. Он использует сам Дух как ready-made — чтобы указать на пропасть между философским желанием и животным способом существования, который характеризует постисторическую ситуацию. Поступая таким образом, Кожев эксплицитно помещает себя внутрь этой ситуации и редуцирует свой собственный дискурс к жесту повторения. Он даже не претендует на то, что особенным образом понимает или комментирует философию Гегеля — ибо это означало бы, что Дух, или смысл, философии Гегеля находится вне текста. Кожев, напротив, утверждает, что «Феноменология духа» уже вобрала в себя весь Дух, все возможные смыслы. Вот почему он не преподает философию Гегеля — он просто читает ее вслух.

Понятие Книги, как его использует Кожев, — это, в свою очередь, секуляризованный вариант позднего представления Соловьева о Боге как о «сверхсознании», которое является внешним по отношению к человеческому сознанию, отделенному от него первоначальной, онтологической пропастью. Это понятие безличного «сверхсознания» было разработано Соловьевым прежде всего в его «Теоретической философии» (1897—1899). Кожев в своей диссертации часто обращается к этому тексту. Однако ключевую идею своего философского дискурса он заимствует из другого текста Соловьева, «Понятие о Боге» (1897). Кожев цитирует: «То, что <...> мы обыкновенно называем нашим “я”, или нашею личностью, есть не замкнутый в себе и полный круг жизни, обладающий собственным содержанием <...> а только носитель или подставка (hypostasis) чего-то другого, высшего». Метафизическая вера в онтологический приоритет человеческой личности и в ее исходную причастность к истине отвергается здесь как иллюзия: человеческая личность, бытие (Dasein) как таковое провозглашаются внешними по отношению к истине. В конце истории человеческая личность обнаруживает, что она может быть лишь материальным носителем и репродуктивным механизмом истины — но не ее обладателем. И конечно, для Кожева как для атеиста внешний статус истины означает ее материальность — а не духовность. «Сверхсознание» становится Книгой — Библией или «Феноменологией духа» (согласно Кожеву, письмо это вообще «le suicide médiatisé»).

Описание Кожевом постисторического или, точнее, постреволюционного способа существования имеет, конечно, отчетливую политическую направленность. Оно заострено против ностальгических славянофильских утопий русской эмиграции. В своей диссертации Кожев неоднократно и в разных контекстах излагает историософские взгляды Соловьева, подчеркивая, что тот никогда не был славянофилом в том значении этого понятия, который синонимичен русскому национализму. Для Кожева это означает, что Соловьев никогда не верил ни в какой особый русский дух, в особую, свойственную исключительно русской культуре ценность. Напротив, Соловьев рассматривал русскую культуру и русское имперское государство как пассивный материальный носитель, как историческое средство и как механизм воспроизводства вечной истины византийского христианства, которое, как считал Соловьев, представляло собой последнее откровение абсолютного знания. При этом, по Соловьеву, русская культура могла переносить и воспроизводить абсолютное знание, воплощенное в византийском христианстве, именно благодаря тому, что она оставалась совершенно внешней этому знанию — заключенной в пределы, так сказать, чисто животного, материального образа жизни, характерного для социальных условий русского крестьянства. Из этого следует, что Соловьев, будучи русским философом, уже осознавал себя философом в ситуации после конца истории истины — которую он понимал как историю христианства. Именно поэтому он никогда не претендовал на раскрытие собственной, оригинальной, новой философской истины. Он утверждал, что лишь повторяет Абсолютную Истину, какой она уже была явлена византийским христианством, в философских терминах, понятных современной ему культурной среде модерна. И поэтому Соловьев, как говорит Кожев, не был философом: принадлежа к русской культуре, Соловьев мог лишь повторять и воспроизводить, ибо русская культура, как культура воспроизводства и присвоения, есть исходно постисторическая, исходно постмодерная культура. Можно сказать, что Кожев сам лишь повторяет этот жест Соловьева — жест отказа от индивидуальной, личной претензии на оригинальность, — перенося его из теологического контекста в философский и заменяя Библию и сочинения Отцов Церкви «Феноменологией духа». Одновременно утверждение Соловьевым исходно внешнего положения по отношению к истине и абсолютному знанию описывается Кожевом как конец любви — любви к Западу. В какой-то момент своей жизни Соловьев был увлечен Свободным и Творческим Духом Запада. Кожев много страниц своей диссертации посвятил описанию всевозможных надежд и иллюзий, которые питал Соловьев в отношении западной культуры, а также необычайной энергии, вложенной

им в попытки соединения пассивного, материального тела русской культуры, понимаемой как безгласный и покорный аспект Софии, с мужским, полным желания, свободным Духом Запада. Соловьев пытался осуществить это соединение как в теории, так и на практике — в проекте воссоединения Восточной и Западной православных церквей, — надеясь, что через это объединение западный Дух сможет проникнуть в материальное тело русской культуры и породить некую новую культуру, которая станет истинным окончанием человеческой истории. Однако Кожев в своей диссертации утверждает, что в конце жизни Соловьев полностью разочаровался в этих проектах и отказался от всех своих ранних политических упований.

Русская культура несколько раз предпринимала попытки выйти из своего полуживотного, материального состояния через сближение с Западом, пытаясь ассимилировать свойственный ему культ отдельной личности. Однако исторический путь самой западной культуры ведет ее назад к животному, чисто материальному способу существования, ибо удовлетворение философского желания не оставляет Западу ничего, кроме материального, животного потребления, не нуждающегося ни в каком культурном признании. Россия хочет стать похожей на Запад. Однако в действительности Запад начинает походить на Россию. Пытаясь посредством эмиграции на Запад убежать от домодернистской животности русской жизни, русский философ неизбежно совершает полный круг и приходит к постмодерной животности — следуя логике развития самой западной культуры. Он не может вырваться из этой цепи повторений и стать историчным. Его путешествие из доисторической России на постисторический Запад в конечном счете оказывается повторением пройденного.

Многие страницы «Введения» Кожев посвящает рассуждениям о том, что философский дискурс Гегеля следует понимать прежде всего как своего рода комментарий к исторической миссии Наполеона. Наполеон был человеком действия, который завершил европейскую историю тем, что ввел новый универсальный и гомогенный порядок, но при этом не смог осознать смысла собственных действий. Именно Гегель понял историческую роль Наполеона и выступил в качестве его самосознания. В этом же смысле Кожев ощущал самого себя как самосознание Сталина, который, в свою очередь, повторил историческое деяние Наполеона, установив универсальный и гомогенный порядок в России. И в том же смысле Кожев воспринимал себя повторением Гегеля. То есть он считал, что его собственное повторение абсолютного знания есть результат повторения Сталиным действий Наполеона. И при этом оба эти персонажа повторяют Христа, основателя универсальной

и гомогенной Церкви. Конечно, чаще обоих правителей сравнивали с Антихристом. Однако с «атеистической» точки зрения Кожева различие между Христом и Антрихристом, столь важное для Достоевского или Соловьева, утрачивает релевантность. Поэтому Кожев сам может быть также повторением Соловьева, преподносившего свой философский дискурс как самосознание византийского христианства — независимо от различия между теологией и философией или между Библией и «Феноменологией духа». Каждый конец истории повторяет другие концы истории. Время от времени эта бесконечная последовательность повторений прерывается краткими периодами философского желания, тщетного стремления — периодами, которые исчезают без следа, даже не оставляя по себе памяти в тот момент, когда эти желания оказываются удовлетворены. Роль Мудреца заключается в том, чтобы пресечь соблазн, исходящий от философского желания. Он призван свидетельствовать, что животное состояние — это не то, что должно быть преодолено, трансцендировано (в форме гегелевского «Geisterreich» или софиологического «обоженного человечества»), — но что это есть онтологическое состояние человека как носителя, а не обладателя абсолютного знания.

Перевод с английского Марии Маликовой

Захар Давыдов (Торонто)

М. КИРИЕНКО-ВОЛОШИН. НАЧАЛО

Раннее творчество художника всегда амбивалентно: с одной стороны — подражания и подражательность составляют главную примету «школы», а с другой — утверждение своего поэтического «я» изначально требует полного отказа от искуса «школы».

Если же рассматривать вехи творческого пути М. Волошина сквозь известные аналогии научных биографий других поэтов, то, кажется, можно обнаружить некие общеродовые или типологические сближения: как многие из его сверстников, Волошин вел «детский дневник», издавал рукописный журнал и стал писать стихи сравнительно рано — в возрасте 9—10 лет, а впервые стихи 17-летнего поэта «Над могилой В. К. Виноградова» были напечатаны в сборнике, составленном Ю. Галабутским в честь умершего директора феодосийской гимназии, в 1895 году. Достаточно сопоставить юношеские годы А. Блока и М. Волошина, чтобы подобная «типология» получила право на существование:

М. А. Волошин (1877—1932) [1]	А. А. Блок (1880—1921) [2]
«Любил декламировать, еще не умея читать. Для этого всегда становился на стул: чувство эстрады. С 5 лет — самостоятельное чтение книг...» (с. 29)	После того как он «годам к пяти» научился читать, Саша «очень скоро одолел грамоту... Писать выучился сам совершенно незаметно» (с. 387)
«Ему было года три или четыре... Через три года... я пришла в восторг и потащила его к взрослым рассказывать	Тогда же ему «начали читать вслух... Быстро он выучил наизусть “Степку-растрепку”, “Говорящих

[1] Цитаты приводятся по изд.: Воспоминания о Максимилиане Волошине. М., 1990.

[2] Цитаты приводятся по изд.: *Блок А. А.* Стихотворения. Поэмы. Воспоминания современников. М., 1989.

про “Сороку”... У него в большом ходу была еще книжечка Даля, из которой он восхитительно рассказывал про Совушку, Петушка и Лисичку, бабушкиного бычка...» (с. 76)	животных”, “Зверьки в поле и птички на воле” и разные присказки, загадки и стишки из книжек так называемой Ступинской библиотеки... Ему читали много сказок...» (с. 387)
«Будучи совсем маленьким, он рассказал, что сочинил стихи: “В смехе под землею жил богач с одной ногою”» (с. 76)	«С семи лет... Саша начал увлекаться писанием... он составлял то альбомы, то журналы...» (с. 388)
«Вскоре начинаю писать скверные стихи, и судьба неожиданно приводит меня в Коктебель (1893)» (с. 30) «...он пишет стихи... и стихи эти печатаются в газетах и журналах» (с. 80) «Стихи мои нравятся, и я получаю первую прививку литературной “славы”, оказавшуюся впоследствии полезной во всех отношениях: возникает требовательность к себе» (с. 30)	«“Вестник” издавался три года: начался он, когда Саше было тринадцать лет, прекратился, когда ему минуло шестнадцать... Тут особенно обнаруживается, как медленно шло его развитие в смысле житейского опыта и зрелости и насколько быстро развивались его литературные вкусы и способности» (с. 389)
«Во всяком случае, он часто жил в мире, сильно отличающемся от мира детей его возраста, и был одновременно и глупее, и умнее их» (с. 72)	«Большинство переводных вещей... переведенные в четырнадцать лет и даже в пятнадцать лет, подходят к возрасту не выше двенадцати и даже десяти лет» (с. 392)
«Перед этим блестяще прошел “Ревизор”, в котором участвовал и Кириенко-Волошин (как будто бы он играл Городничего), и успех... разбудил во всех гимназистах стремление сыграть на сцене» (с. 81)	«В шестнадцать лет у него появились новые интересы: театр, товарищи, наступила пора возмужалости и романтических грез... Желание играть охватило его с необычайной силой» (с. 394)

Как бы там ни было, подобная «формалистская» типология не может и не должна заслонить индивидуального поиска своего поэтического «я», который, по сути дела (при всех типологических сходствах с ему подобными), составляет «святая святых» каждого поэта. Так, например, «жажда подвига, славы, бессмертия», являясь естественным и вполне общестимулирующим творчество признаком всех начинающих поэтов — от Пушкина до Волошина, в каждый исторический момент становления того или иного художника подчас имела прямо противоположные смыслы: одно дело — эпоха декабризма («И на обломках самовластья Напишут наши имена»), и совсем, конечно, другое — эпоха «хождения в народ» («Выйди, писатель, на поприще жизни, Сей просвещенье любви и добра...»). Более того, именно потому, что многочисленные современники Волошина, его «сочувственники» и «совопросники» по «ломке художественных вкусов и пристрастий»[3], были отмечены теми «семейными» чертами, при которых их родство душ было прежде всего родством историко-литературным[4], несходство «творческих индивидуальностей особенно бросается в глаза»[5]. Но для уяснения истории той или иной творческой индивидуальности приходится проделывать огромную текстологическую работу как по воссозданию обьективно-подлинной биографии художника, так и по установлению той пространственно-временной последовательности написания произведений, без которой анализ творчества невозможен.

Волошин написал первые стихи в 12-летнем возрасте. Напомним, что примерно в этом возрасте начинали писать почти все известные русские поэты — Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Блок, Вяч. Иванов, Цветаева и др. Как и у них, «наивность и подражательность» были следствием обыкновенного литературного невежества, преодоление которого возможно только при накоплении опыта и знаний. По «вине» самого Волошина критики усмотрели первый этап духовного появления поэта в «последний год постылого XIX века»: «1900 год, стык двух столетий, был годом моего духовного рождения. Я ходил с караванами по пустыне. Здесь настигли меня Ницше и “Три разговора” Вл. Соловьева. Они дали мне возможность взглянуть на всю европейскую культуру ретроспективно — с высоты азийских плоскогорий и произвести переоценку ценностей»[6]. Как видим, детство, отрочество и юность остались

[3] См.: *Гречишкин С.С., Лавров А.В.* Максимилиан Волошин и Андрей Белый // Волошинские чтения. М., 1981. С. 80—91.

[4] Там же. С. 92—104.

[5] Там же. С. 92.

[6] Воспоминания о Максимилиане Волошине. С. 30.

за пределами «стыка двух столетий» и, следовательно, к духовному становлению опыт раннего творчества иметь отношения не мог, ибо слишком уж велика была сразу же образовавшаяся дистанция между виршами 1899—1896 годов и стихами 1900—1903 годов. Но так ли это? Вряд ли, — без творчества Байрона и Э. По, Диккенса и Достоевского (с которыми Волошин познакомился задолго до Соловьева и Ницше) и *без «многолетнего» опыта рифмотворчества* «духовного рождения» бы не произошло.

Как известно, в дневниках, записных книжках и переписке юного гимназиста находятся стихи, написанные Волошиным в 1889—1896 годах. Кроме этого Волошин составил «пятитомник», представляющий стихи 1891—1897 годов. Помимо собственных стихов Волошин включил в этот пятитомник и свои переводы: Байрон, Гейне, Шиллер, другие поэты. Волошин более чем серьезно отнесся к этому собранию: «Почти все стихотворения датированы. Каждый “том” подписан полной фамилией автора: М. Кириенко-Волошин»[7].

Аналитический материал по «собранию сочинений» позволяет достаточно строго определить некоторые динамические характеристики творчества юного поэта.

Укажем приблизительную рубрикацию корпуса стихотворений «собрания сочинений» по их, условно говоря, тематической основе. Естественно, что основными духовными элементами начинающего поэта были восприятие окружающего мира и рефлексия на этот мир. Другими словами, описания окружающего мира так или иначе опирались на интуитивное отношение поэта к этому миру. А достаточно интенсивное чтение определяло основные объекты в окружающем мире, вызывавшие у Волошина желание их описывать. Вот почему, вероятно, можно выделить следующие тематико-импульсивные основы в корпусе «собрания сочинений»:

1) эмоционально-пейзажная основа (восприятие природы и себя в ней);

2) мифологическая (навеянная чтением и выбором интересов);

3) гражданско-социальная (осмысление роли поэта и реакция на общество);

4) конкретно-интимная (чувственные взаимоотношения с людьми — чувства и привязанности);

5) медитативно-рефлексивная (размышления о жизни и смерти, предназначении человека, осмысление бытия и космоса).

[7] *Купченко Вл.* «К прекрасному душа стремится...» // Волошин М. Ювенилия: Юношеский дневник. Стихотворения 1891—1902 годов. Феодосия; М., 2007. С. 6.

Аналитическая картина «собрания сочинений» в этих рубрикациях позволяет утверждать ряд важных для понимания юношеского творчества Волошина положений: на протяжении всех этих лет доминирующей в стихах поэта выступала эмоционально-пейзажная основа. В то же время можно говорить об усилении в творчестве двух тенденций на основе конкретно-интимной и медитативно-рефлексивной. При этом в четвертом томе стихотворения на конкретно-интимной основах становятся доминантными. Возможно, это было вызвано конкретными адресатами посвящений того или иного стихотворения. При этом наблюдаемое в первых томах раздельное существование тематических основ сменяется в дальнейшем их синтезом. Открытие возможности синтеза разных тематических основ должно было бы привести к созданию индивидуальной стилистики и поэтики. Но к этому Волошин еще не был готов. И не только по возрастным параметрам и в силу своего малого поэтического опыта, а вследствие крайне ограниченной «питательной среды»: узкий мир Феодосии, как и прежде замкнутый мир московской гимназии, не предоставлял бытийного и событийного материала для такого художественного синтеза. Надо было выбираться из «клетки железной» на свободу.

Следовательно, между тенденциями художественного развития и питающими его впечатлениями бытия обнаруживается такое противоречие, которое могло быть разрешено только во времени: открытие синтеза тематических основ требовало значительно большего чувственного материала, отсутствие которого обрекало на безмолвие. Что и случилось. После создания «собрания сочинений» в пяти томах Волошин фактически прекращает работу, фиксирующую его творческие усилия. Ни новых собраний, ни записи корпуса стихов после 1897 года им сделано не было. А «незаконченность» пятого тома, включившего в себя только 8 стихотворений, подтверждает вышесказанное.

Не оправдались надежды Волошина и на студенческую жизнь как на возможность расширения материала для творчества. Так же как и романтическая увлеченность социальными идеями в этот период его жизни. Надо было резко менять и образ жизни, и среду. А это возможно было сделать, только раздвинув стены своего мира. Поэтому, как нам кажется, столь ранние скитания и путешествия явились также следствием творческого кризиса поэта.

Прежде всего, этот творческий кризис привел к тому, что Волошин впервые отказывается от аудитории. «Закрытость» творчества свидетельствует о разочаровании, которое, естественно, не должно было стать достоянием многих — хотя об этом кризисе и мог знать самый близкий и доверенный человек. То, что практически все написанное Волошиным в 1897—1901 годах оказывается

исключительно в письмах к Александре Петровой, — доказательство этому.

Таким образом, период раннего творчества Макса Волошина завершился решительным «уходом в себя» при наличии только одного «свидетеля» — А. М. Петровой.

14 августа 1901 года Волошин пишет из Парижа Петровой одно из самых своих больших и «содержательных» писем, в котором после приблизительных, условных и гладких рифмованных строчек о впечатлениях об Испании, спуске в Андорру — строчках, ни ритмически, ни образно, ни ситуативно не содержащих почти никакой фантазии и вымысла, — следуют настоящие стихи. Это ставшее вскоре хрестоматийным стихотворение «В вагоне». Первое по времени зрелое произведение не Макса, а Максимилиана Волошина, после публикации которого (спустя два года после его написания) становится ясно, что в литературу пришел новый поэт, поэт с неординарным видением мира. С этого времени житейская биография Волошина становится биографией творческой.

Раннее творчество Волошина исключительно и уникально как документ, на основе изучения которого мы можем предложить определенную типологию художественного творчества с момента его зарождения.

К таким типологическим чертам раннего периода творчества относятся:

1) подражательность, но не как фактор отрицательный, а как фактор положительный — то есть отсутствие положительного опыта есть акт подражания, но сам факт подражания становится опытом;

2) отсутствие концентрированности чувственного восприятия мира, неумение отобрать факты и явления для художественной модели;

3) симбиоз разных объективных и стилистических явлений, препятствующий чувственной и сознательной личностности;

4) потребность в переводческой деятельности, обусловленная желанием личности стать частью мировой культуры, что предопределяет ординарный выбор авторов, но благодаря чему сама переводческая деятельность оказывается «выходом» в мир культуры;

5) неудовлетворенность результатами собственного поэтического опыта, которая, с одной стороны, противостоит планомерному развитию личности, но с другой — определяет новые пути сотворения поэтических личин.

Однако, говоря о типологических чертах раннего периода творчества Волошина, не следует забывать о ярко выраженных его индивидуальных чертах. Они таковы:

1) природа уже в ранних произведениях Волошина предстает литературной оболочкой тех или иных историко-культурных сентенций;

2) выбор ограниченного локуса (горы, море) при многообразии спекулятивных точек зрения на него обуславливает точно подобранные средства изображения;

3) юношеская нечеткость образов и размытость эпитетов и сравнений при отказе от резкой оксюморонности в построении образа ведет к акварельности структуры произведения (возможно, в дальнейшем живописная манера Волошина была интерполирована из его раннего стихотворчества);

4) сюжетно-фабульной основой раннего творчества Волошина выступает не событийно-деятельное повествование, а визуально-созерцательное описание самих объектов. Поэтому в дальнейшем Волошин-историософ будет искать трагические импульсы и завязывать драматические узлы не только на строго-событийном материале, но и на поиске восприятия и отношения к «утаенному» событийному ряду.

Думается, что «школа» А. М. Петровой (жесткая критика, неприятие новаций театральных впечатлений Волошина, однонаправленность поэтического контакта) при отказе Волошина от «другого» читателя[8] проводит границу между ранним этапом его творчества и последующими этапами.

Парабола творческого развития Волошина-поэта представляется нам дискретной, а вовсе не преемственно-эволюционной.

К сожалению, не имея возможности сопоставить детские опыты Волошина с подобными детскими опытами его «современников» и «совопросников», мы не можем утверждать, что дискретность раннего творчества является вообще типологической. Скорее всего, подобный разрыв в творчестве обязателен для любого творческого сознания как изначальный акт сотворения, после которого наступает период преемственного развития.

Юношеские представления Волошина об абсолютной ценности личности совпали по времени с формированием философии персонализма Н. А. Бердяева, Л. Шестова, Н. О. Лосского[9]. Подоб-

[8] Только в апреле 1900 г. Волошин, говоря о своем желании получить отзыв Петровой на свое стихотворение «Париж», писал ей: «...это мое первое стихотворение, для которого я хочу нарушить молчание и попробовать его напечатать и не знаю еще, стоит ли оно того...» (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 2. Ед. хр. 94).

[9] «Персонализм» — направление в современной философии, сформированное в России в конце XIX в. и имеющее последователей в США (Б. П. Боун, Дж. Ройс), Великобритании (Е. Кроутс), Франции (П. Ландсберг, П. Рикер), Германии (В. Штерн).

ное совпадение не могло быть случайным: исторические условия возникновения этой философии были те же, что определяли развитие юного Волошина.

Замедление Великих реформ и развитие капитализма в России при усилении чиновничье-бюрократической системы привело, так или иначе, общество к потере ориентиров и «благих надежд». В такой ситуации духовного кризиса русский человек стоял перед дилеммой, полюсами которой являлись крайний индивидуализм и столь же крайний призыв всех к «общественному деянию»[10].

В такие кризисные эпохи «цивилизация становится “врагом” культуры — н о в о й культуры, зарождающейся в недрах мысли». И Волошину (как и Блоку) потребовалось «много мужества и прозорливости, чтобы не впасть в отчаянье, с одной стороны, и не раствориться, не утратить себя как личность — с другой»[11]. Путь Волошина, как это вытекает из реконструкции раннего периода его жизни и творчества, пролегал между крайними полюсами, благодаря чему человеческая личность оказалась незамутненной тенденциозными просчетами и трагическими ошибками.

Увлеченность историей в первые гимназические годы явилась основой того историко-культурного мышления Волошина, в котором прикрепленность личности и соприродная ей эпоха объявлялись признаком и свойством самой личности. Стоит ли удивляться тому, что древняя Киммерия стала для Волошина с ранних юношеских лет колыбелью и постоянным природным фоном его многообразных ощущений и чувств в этой историко-культурной модели.

Личность Волошина формируется в это время не в стандартных и общепринятых представлениях русской гимназии, а в самостоятельно найденных и открытых им рецепциях культуры, истории, природы.

Начиная со второй половины 90-х годов Волошин занят не столько систематизацией своих знаний и представлений, сколько синтезом разнородных явлений и процессов из разных сфер жизни. А увлечение театром в студенческие годы репрезентировалось в поиске той роли, которую он назначил себе в жизни.

С 1893 по 1903 год Волошин проделал путь от революционного максимализма через среднеазиатское путешествие, позволившее ему выработать идею единства европейской культуры на фоне Степи (как «особого культурного пространства»), к приятию «нового искусства» не просто как сенсационной новинки последних парижских сезонов, а как органической части и логического продолжения великой европейской культуры эпохи Ренессанса и Средних веков.

[10] См.: *Валуев П. А.* Дневник министра внутренних дел: В 2 т. М., 1961. Т. 1.

[11] *Долгополов Л. К.* Александр Блок: Личность и творчество. Л., 1984. С. 229.

Как известно, при культурологическом подходе литература представляется как «перестроенная мифология»[12]. Однако «использование мифа, или мифологического метода, без подражания архаическим формам — это использование их отличительно современным способом»[13]. Поэтому русский символизм «в своем новом прочтении русской литературы XIX века открыл в ней мощный мифологический потенциал»[14]. Таков примерно магистральный путь русской литературы конца XIX — начала XX века. Только двадцатилетний Волошин не мог его видеть, а может, и не захотел. И это незнание, как и разочарование в своем творчестве, обрекало его на длинные малопродуктивные хождения по «нехоженым тропам» — подражательности, перепевности, эпигонства. Затянувшийся «кризис» 1897—1901 годов мог быть разрешен только в случае резко меняющихся ситуаций, впечатлений и рецепций. В свою очередь, такая резкая смена не могла не менять импульс творчества. Может быть, интуитивно, но Волошин нашел выход из кризиса на «путях странствий».

Знакомство с европейским искусством и архитектурой, литературой и музыкой на этих путях настолько же увеличивало кругозор молодого человека, насколько одновременно становилось и препятствием к продолжению «кустарной» творческой деятельности.

Суть дела, по нашему мнению, была не только в «тупике», в котором оказался начинающий поэт, а в том, что странствия и созревание предопределили его полный отказ от опыта пятитомного «собрания сочинений». Перед Волошиным встала задача не преодоления тех или иных недостатков или той или иной манеры творчества. Судя по его дневникам и письмам, перед ним стояла самая трудная для молодого человека задача — задача самоотрицания, ибо речь шла не о просто качественном изменении художественной личности, но о полной замене той, «юношеской», другой, неизвестной ему еще и даже не опробованной им.

Детский подражательный опыт и гимназическое графоманство были необходимы отнюдь не для поэта, а для человека. Тем самым доказывался тезис о первичности личности, по отношению к которой ипостась «быть поэтом» оказывалась вторичной.

[12] *Frye N.* Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology. New York, 1963.

[13] *Langbaum R.* The Modern Spirit: Essays on Continuity of XIX and XX Century Literature. New York, 1970.

[14] *Крохина Н. П.* Мифологические аспекты литературы XIX—XX веков // Начало: Сб. работ молодых ученых. М., 1990. С. 175.

Александр Данилевский (Тарту)

«ПОВЕСТЬ О ПУСТЯКАХ» Б. ТЕМИРЯЗЕВА И «ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»: ПОПЫТКА ДИАЛОГА

Нам уже доводилось писать о том, что опубликованная в 1934 году берлинским эмигрантским издательством «Петрополис» «Повесть о пустяках» Б. Темирязева (Ю. П. Анненкова)[1] представляла собой попытку ее автора наладить диалог со своими прежними друзьями и знакомыми в Советской России (с В. Б. Шкловским, К. И. Чуковским, М. А. Кузминым, М. В. Бабенчиковым, Б. А. Пильняком, И. Э. Бабелем, О. Д. Форш и др.)[2]. «Повесть о пустяках» (далее — ПП) являла собой закодированное послание-сообщение о новообретенных ее создателем мировоззренческих позитивах. Сызмальства зараженный безверием, лишившийся Родины и выпавший из ее истории, Анненков в экстремальных условиях эмиграции осознал порочность своего юношеского деструктивного мировоззрения, катастрофичность овладевшего им и людьми его поколения политического радикализма, бесперспективность разделяемых ими упований на социально-политическое (рациональное) преобразование общества и жизненного уклада. Умудренному жизнью, обретшему зрелое, конструктивное мировоззрение автору ПП все эти попытки представлялись не более чем «пустяками» — фикциями (симулякрами). К этому добавлялась обретенная им уверенность в спасительном и познавательном предназначении искусства и лежащей в его основе игры.

[1] См.: *Темирязев Б.* Повесть о пустяках. Берлин, <1934>. См. также переизд.: *Анненков Ю.* Повесть о пустяках / Подгот. текста, коммент. и послесл. А. А. Данилевского. СПб.: Изд. Ивана Лимбаха, 2001. 576 с. (далее все ссылки на «Повесть о пустяках» приводятся по этому изданию в тексте, с указанием страниц); *Темирязев Б.* Повесть о пустяках / Подгот. текста И. Обуховой-Зелинской; Вступ. ст. М. Геллера; Послесл. И. Обуховой-Зелинской. М.: МИК, 2001.

[2] См.: *Данилевский А.* Поэтика «Повести о пустяках» Б. Темирязева (Юрия Анненкова). Тарту, 2000 (Dissertationes philologiae slavicae Universitatis Tartuensis — 9).

В предлагаемой статье мы выявляем еще одного адресата анненковского message — автора «Жизни Клима Самгина» (далее — ЖКС).

В этой связи напомним, что «итоговое произведение М. Горького впервые увидело свет в периодической печати, где оно публиковалось в виде отрывков под разными заглавиями, именуемое то романом, то повестью, то трилогией. С мая 1927 года “Жизнь Клима Самгина” начинает печататься в журнале “Красная новь” с подзаголовком “Главы из повести”. С июня по июль того же года отрывки из произведения помещаются сразу в двух газетах — в “Правде” и в “Известиях”. Название уже звучит несколько иначе: “Сорок лет” (Трилогия) Часть I. “Жизнь Клима Самгина”. Примерно в то же время “Жизнь Клима Самгина” появляется в журнале “Огонек” и в альманахе “Круг”, с подзаголовком “Из романа «Сорок лет»”. Наконец, в том же 1927 году первая часть произведения выходит отдельной книгой в Берлине, а в начале следующего года издается в нашей стране.

В 1928 году Горький завершает и публикует вторую часть повести, а в 1931 году — третью»[3].

В свою очередь, известно, что ПП была завершена автором уже к весне 1932 года[4] (напомним еще раз: опубл. в 1934-м).

Мы также знаем, что на протяжении ряда лет Горького и Анненкова связывали довольно близкие отношения. Этому посвящено несколько мемуарных текстов Анненкова и подытоживший их биографический очерк, открывающий его знаменитый ныне «Дневник моих встреч. Цикл трагедий»[5]. Из относительно недав-

[3] *Красунов В. К.* Начальная страница критической летописи: («Жизнь Клима Самгина» в критике 20-х годов) // Вопросы горьковедения («Жизнь Клима Самгина» М. Горького): Межвуз. сб. Горький, 1976. Вып. 2. С. 82.

[4] См. об этом в письме М. А. Осоргина М. В. Вишняку от 30 марта 1932 г. из Парижа: «И имею для Вас литературный сюрприз: *изумительную* повесть Темирязева, который оказался *фактом*, а не мифом. Был у меня, обедал. Интересный человек!» (Письма Михаила Осоргина Марку Вишняку / Публ. Д. Финс и Т. Осоргиной-Бакуниной // Новый журнал. Нью-Йорк, 1990. № 178. С. 293).

[5] См.: *Анненков Ю.* Мелочи о Горьком // Опыты: Лит. журнал (Нью-Йорк). 1953. № 2. С. 139—151; *Лидарцева Н.* Ленин — Максим Горький: Последний доклад Ю. П. Анненкова <в помещении НТС> в этом сезоне // Русская мысль (Париж). 1961. № 1710, 30 июля. С. 5; *Анненков Ю.* Дневник моих встреч: Цикл трагедий. <New York>, 1966. Т. 1. С. 25—55.

См. некоторые републикации в советское и постсоветское время: *Анненков Ю. П.* Максим Горький / Предисл. Г. Елина // Литературная Россия. 1988. № 45, 11 ноября. С. 12—13; *Анненков Ю.* Дневник моих встреч: Цикл трагедий. <Л.>, 1991. Т. 1. С. 18—47; *Анненков Ю. П.* Максим Горький // Максим Горький: Pro et contra: Личность и творчество Максима Горького в оценке русских мыслителей и исследователей: 1890—1910-е гг.: Антология / Вступ. ст., сост. и примеч. Ю. В. Зобнина. СПб., 1997. С. 154—177, 869—872.

но появившихся мемуаров журналиста и горьковеда А. И. Ваксберга известно, что и спустя много лет после смерти Горького, в 1968 году, художник-мемуарист «продолжал относиться <к нему> с почтением и ностальгической теплотой»[6].

С другой стороны, необходимо отметить и такой факт: весьма злая карикатура на Горького, помещенная на титульном листе 3-го номера парижского «Нового Сатирикона» за 1931 год[7] и подписанная псевдонимом «А. Шарый», на самом деле принадлежала Анненкову. Напомним: карикатура эта именовалась «Вечер в Сорренто: В полном разгаре страда деревенская» и изображала писателя-Буревестника в сандалиях на босу ногу, в весьма прихотливой позе нежащегося в шезлонге на фоне Везувия и необычайного изобилия экзотических фруктов... Подразумевалось, что читатель догадается соотнести «страду деревенскую» не с действительностью муссолиниевской Италии, а с ужасами насильственной коллективизации в СССР, часть ответственности за которые молва приписывала Горькому. Стало быть, анненковское преклонение перед Горьким отнюдь не исключало критического отношения к его личности и деятельности...

Обращаясь непосредственно к тексту ПП, прежде всего отметим, что Горький трижды упомянут здесь, и эти упоминания относятся к эпохе «военного коммунизма», то есть ко времени, когда будущий «Б. Темирязев» входил в близкое окружение Горького и был частым гостем у него в квартире на Кронверкском[8]. Так, в изображении Петрограда в 1918 году находим: «Горький занимается улучшением быта ученых» (с. 125), а чуть далее (в описании происходящих там же, но в 1920—1921 годах событий): «Пайковые хвосты извиваются по улицам, стынут во дворе великокняжеского дворца на Миллионной (с выходом на набережную Невы), где помещается комиссия Горького. По Миллионной бродят ученые, получившие плитку шоколада, конину, воблу и сушеные овощи...» (с. 143, см. также: с. 141). Как видим, речь идет о необычайно раздражавшей верхушку петроградских большевиков деятельности Горького по спасению «буржуазной» научной и творческой интеллигенции.

Кроме того, несколько ранее в тексте заходит речь о «сборниках “Знания”» (с. 60), ассоциирующихся в первую очередь с личностью все того же Горького, но в дореволюционный период его деятельности. К этому же периоду, точнее — ко времени горьковского «богостроительства»[9] отсылают и скрытые в анненковском тексте переклички с повестью «Исповедь» (1908)[10]. Так, в «приблизительном перечне петербургских юродивых 1920 года» под № 5 упоминается «Трошка Фальцет. Человек, усеянный клопами; распахивал рубаху на груди, кишащей паразитами, и распевал фальцетом: “Пейте мою кровь!” “Сосите мою кровь!” Утопился в Обводном канале» (с. 158). Здесь мы имеем дело с отсылкой к следующим словам горьковского главного героя Матвея: «Народ мастеровой не нравится <мне> наготою души своей и открытой манерой отдавать себя во власть хозяину: каждый всем своим поведением как бы кричит:

“Нате вот, жрите тело мое, пейте кровь, некуда мне деваться на земле!”»[11].

В другом месте в ПП красный комендант Петропавловской крепости Куделько (реальное лицо), о котором вначале будто невзначай сообщается, что он родом из г. Лубны, упоминает монастырь Афанасия Сидячего (с. 138). Между тем уже в раннем горьковском романе «Трое» (1900) находим: «— Был я у Афанасья Сидящего и у переяславских чудотворцев...» (5, 258), в «Исповеди» же, в свою очередь, имеется фраза: «Иду я в Лубны, к Афанасию Сидящему...» (8, 305). Ближайшая прагматика упоминаний Горького в ПП и отсылок к его текстам представляется очевидной: их посредством Анненков напоминает автору «Исповеди» и «Несвоевременных мыслей» о периодах его идейного расхождения с большевизмом, тем самым предостерегая его от наметившегося в 1927—1932 годах сближения со Сталиным и одновременно побуждая к новым проявлениям строптивости.

Понятно, что после всего сказанного наличие в ПП великого множества перекличек с текстом ЖКС удивлять не должно. Не

[6] *Ваксберг А.* Моя жизнь в жизни. М., 2000. Т. 1. С. 415.

[7] См. воспроизведение в кн.: Периодика и литературные центры: Литературная энциклопедия Русского Зарубежья. 1918—1940. М., 2000. Фотовклейка между с. 320 и 321.

[8] См. об этом: *Ходасевич В.* Портреты словами: Очерки. М., 1987. С. 132; *Анненков Ю.* Дневник моих встреч: Цикл трагедий. С. 24—25 и след.

[9] В этой связи напомним, что «богостроительство» являло собой «мифотворческое истолкование как социалистического идеала, так и наиболее известного теоретического его обоснования, марксизма» и что «у “богостроителей” мифотворческая природа социального идеализма обозначилась предельно четко (четче и радикальнее, чем у большевиков. — *А. Д.*)» (*Парамонов Б.* Горький, белое пятно // Парамонов Б. Снисхождение Орфея: Русские писатели и коммунизм. Таллинн, <1997>. С. 28, 26).

[10] По этому поводу см., например, след.: «У самого Горького, как известно, богостроительские идеи нашли наиболее известное <...> выражение в повести “Исповедь”» (Там же. С. 26).

[11] *Горький М.* Исповедь // Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1950. Т. 8. С. 322. Далее все ссылки на произведения Горького приводятся по этому изданию в тексте, с указанием тома и страниц.

имея возможности представить их полностью, выделим наиболее репрезентативные для разных уровней текстовой организации, начиная с низших. *На уровне персонажной структуры* особый интерес представляет весьма приметная в ПП фигура Афимьи — няни семьи Хохловых. По сути дела, Афимья — единственный положительный персонаж в романе, среди десятков и даже сотен других[12], почему повествователь и не скупится на самые добрые слова о ней. Так, в самом начале произведения читаем: «Год за годом нарастал быт в семье Хохловых. <...> Всеми своими корнями, всеми мелкими привычками, всеми запахами крепко упирается жизнь в землю. Запахи жизни разнообразны и чудесны. Запах деревянного масла еще не есть запах быта, но деревянное масло с коричкой и с ветошью — так пахнет уют (нянькин запах). <...> Полотеры уходят, оставляя после себя легкий запах мужицкого пота. Тогда из дальней комнатки приплетается Колина няня Афимья. <...> Побольше нежности, побольше нежности: входит старенькая русская няня. <...> Няня Афимья была в доме своим человеком: за старшую. Самой барыне — и той читала наставления, и барыня слушалась» (с. 25—26)[13]. Чуть далее повествователь восклицает: «Побольше нежности, побольше бережности: русская няня навсегда остается в доме» (с. 29). Наконец, ближе к финалу произведения, при изображении лихолетья «военного коммунизма» возникает весьма значимая соотнесенность Афимьи с именем Пушкина: «Коленька <...> купил пяток пирожных — песочные для себя, а для няни Афимьи — с кремом, уплатив все жалование до копейки. <...> Няня, древняя няня, может быть — пушкинских времен, будет есть пирожное с кремом» (с. 210).

Столь приметная обладательница не менее приметного имени, Афимья с очевидностью ориентирована Анненковым на не менее заметную в I—III частях ЖКС Анфимьевну (Надежду Анфимьевну — 20, 304), кухарку и *домоправительницу* дяди Хрисанфа[14]. И это при том, что по многим *внешним* атрибутам анненковская Афимья — антипод горьковской Анфимьевны. Так, в тексте ЖКС с завидной настойчивостью подчеркиваются значительные размеры этой последней (см.: «Огромнейшая Анфимьевна» — 19, 86), ее

[12] Подробнее об этом см.: *Данилевский А.* Поэтика «Повести о пустяках» Б. Темирязева (Юрия Анненкова). Тарту, 2000. С. 121.

[13] Ср. в другом месте: «Когда Коленька подрос, няньке предоставили хозяйственную часть в семье Хохловых — стала няня Афимья кем-то вроде экономки...» (с. 37).

[14] См.: «...дядя Хрисанф обладал огромной кухаркой Анфимьевной...» (19, 398); ср.: 19, 404—405, 460, 463. См. также: Анфимьевна — «домоправительница» (20, 260); «Анфимьевна, взяв на себя роль домоправительницы...» 20, 296).

мощь (см., например: «мощная Анфимьевна» — 19, 460; ср.: 20, 181, 200, 297, 413) и монументальность[15], несокрушимое здоровье кухарки[16] и неподвластность ее времени (см., например: «Необъятная и недоступная воздействию времени Анфимьевна, встретив его с радостью, которой она была богата, как сосна смолою...» — 20, 181; «...Анфимьевна, могучая, как лошадь, она живет ничем и никак не задевая. Она точно застыла в возрасте между шестым и седьмым десятком лет, не стареет, не теряет сил» — 20, 297). Об Афимье же в ПП несомненно намеренно — для большего ее контраста с горьковской героиней — повествователь сообщает ближе к финалу: «Няня Афимья стареет, стареет — пора. Морщинки наматываются на лицо, как шерсть на клубок» (с. 210)[17].

Столь различные по своим внешним параметрам, Анфимьевна и Афимья тем не менее *схожи в своей сути*, и выдает это внутреннее сходство исходящий от обеих запах домашнего тепла и уюта[18]. Иными словами, упоминания о сопутствующем няне Афимье запахе деревянного масла, корицы и ветоши (см. выше[19]) прямо-таки понуждают читателя соотнести ее с горьковской героиней. Что же касается природы их сходства, то она маркирована именем Пушкина, — в этой связи вспомним следующее место в ЖКС: «Добродушная преданность людям и материнское огорчение Анфимьевны, вкусно сваренный ею кофе, комнаты, напитанные сложным запахом старого, устойчивого жилья, — все это настроило Самгина тоже благодушно. Он вспомнил <...> няньку — бабушку Дронова, нянек Пушкина и других больших русских людей.

“Вот об этих русских женщинах Некрасов забыл написать. И никто не написал, как значительна их роль в деле воспитания

[15] См., например: «Входила монументальная, точно из красной меди литая, Анфимьевна, внося на вытянутых руках полупудовую кулебяку...» (20, 404).

[16] См., например: «...несокрушимая Анфимьевна хвастается тем, что она никогда не хворала, но если у нее болят зубы, то уж так, что всякий другой человек на ее месте от такой боли разбил бы себе голову об стену, а она терпит» (20, 209).

[17] Ср. в ЖКС — об Анфимьевне: «И, вытирая <...> лицо свое, цвета корки пшеничного хлеба...» (20, 181).

[18] В этой связи см. следующее суждение искушенного читателя-эмигранта: «Дарование Горького воспитано в пренебрежении к каким бы то ни было поискам за пределами простейшей реальности. Отсюда такая духота в “Климе Самгине” <...> переполнение всей вещи телами и запахами тел» (*Оцуп Н.* Литературный дневник: ...2. «Клим Самгин» // Числа. 1933. № 7—8. С. 182).

[19] Ср. в другом месте: «В няниной комнате сильно пахло деревянным маслом, которым мазала няня свои волосы под черной косынкой, а еще пахла корицей и ветхостью: люди к старости всегда немного пахнут тлением — приготовляются» (с. 27).

русской души, а может быть, они прививали народолюбие больше, чем книги людей, воспитанных ими, и более здоровое, — задумался он. — ‘Коня на скаку остановит, в горящую избу войдет’, — это красиво, но полезнее войти в будничную жизнь вот так глубоко, как входят эти, простые, самоотверженно очищающие жизнь от пыли, сора”.

Мысль эта показалась ему очень оригинальной <...>» (20, 182).

Внутреннее сходство Афимьи с Анфимьевной закреплено сходством их судеб. В этой связи напомним, что Анфимьевна — замужняя, однако замужество ее «горькое»: «— Одиннадцать лет жила с ним. Венчаны. Тридцать семь не живу. Встретимся где-нибудь — чужой. Перед последней встречей девять лет не видала. Думала — умер. А он на Сухаревке, жуликов пирогами кормит. Эдакий-то... мастер, э-эх!» (21, 70). А почти в самом начале ПП сообщается: «У няни Афимьи была своя драма» (с. 28) — и излагается история ее расстроившейся свадьбы.

И наконец, разительно схожи финалы обеих героинь: Анфимьевна умирает в дни первой русской революции (см.: 21I, 81 и след.), и, соответственно, возникают проблемы с ее похоронами, — анненковская Афимья угасает вскоре после революции Октябрьской, и ее бывшему воспитаннику Коленьке Хохлову пришлось отвозить ее на кладбище во взятом напрокат гробе (с. 212).

На (персонажно-)сюжетном уровне буквально бросается в глаза соотнесенность жизненной судьбы *Ивана* Павловича Хохлова, отца протагониста ПП, с судьбой *Ивана* Акимовича Самгина, отца Клима. «Первые годы жизни Клима» пришлись на конец 1870-х — начало 1880-х и «совпали с годами отчаянной борьбы за свободу и культуру <...>. В этой борьбе пострадала и семья Самгиных: <...> Иван Самгин тоже не избежал ареста и тюрьмы, а затем его исключили из университета...» (19, 10—11). Сравним в начале ПП: «В 80-х годах прошлого столетия за участие в студенческих беспорядках юрист <Иван> Хохлов исключается из Московского университета. <...> Юрьевский университет. Арест. Снова Петербург, но уже не университет, а Петропавловская крепость, одиночная камера...» (с. 22).

Продолжая сопоставление, напомним об идейном и политическом ренегатстве *Ивана* Самгина и его прямом следствии — приходе достатка в самгинский дом. Оглядкой на данную метаморфозу вызвано появление в ПП следующего пространного рассуждения об идейной и жизненной эволюции *Ивана* Хохлова: «Через двадцать лет старый народоволец Иван Павлович Хохлов заседал в Петербургском комитете кадетской партии. Путь не совсем прямой, но пройденный с безупречной искренностью, он доказывал, что внутренняя логика его была, очевидно, сильнее внешних несоответствий. <...> Хохлов возглавлял крупнейшее акционерное общество, имевшее отделения в самых захолустных углах Империи до Якутска включительно, где Иван Павлович когда-то сам открыл агентство, занимаясь делами в свободное от чинки чужих сапог время. <...> Жизнь Ивана Павловича была дорого застрахована в обществе “Урбэн”.

Солидная квартира на Фурштатской улице <...> говорила о жизни если и не богатой, то во всяком случае благополучной и независимой» (с. 23—25).

Хронотоп текста: в этой связи напомним, что главным объектом изображения в ПП служит — как и в ЖКС — история, российская и отчасти мировая, и *тоже на протяжении 40 лет*: с начала 1880-х по 1924 год. Очевидно желание Анненкова вслед за Горьким и в подражание ему представить исторический процесс хронологически выверенно, разносторонне и многопланово: изображение периодов войн (от англо-бурской до Первой мировой и Гражданской) перемежается в ПП — как и в ЖКС — описаниями периодов революций (от первой русской 1905—1907 годов до Баварской и Венгерской 1919 года) и мирного развития. При этом — опять-таки не без подражания Горькому — в фокус читательского внимания вводятся десятки реальных исторических лиц: от императора Николая II (он, напомним, неоднократно возникает в ЖКС) и до самого автора — художника Ю. П. Анненкова (правда, по имени не названного, но легко узнаваемого), в Кремле рисующего Ленина и разговаривающего с ним, а вскоре после его смерти уезжающего из СССР (с. 284—287, 306—307, — очевидно, что и этот прием автор ПП позаимствовал у автора ЖКС: напомним, что «сам Горький, его произведения и их персонажи упоминаются в романе 34 раза»[20]). Еще большее число конкретных исторических деятелей Анненковым лишь упомянуто[21], и понятно почему: после Горького нужда в их новом представлении — минимальная[22].

Под стать ЖКС и непосредственно на нее ориентирована и пространственная организация ПП: те же многоплановость и

[20] *Вайнберг И.* За горьковской строкой: Реальный факт и правда искусства в романе «Жизнь Клима Самгина». М., 1972. С. 248—249.

[21] Подробнее об этом см.: *Данилевский А.* Поэтика «Повести о пустяках» Б. Темирязева (Юрия Анненкова). С. 38—39 и след.

[22] См. об этом у Н. Оцупа: «В какой-то степени “Клим Самгин” может даже сойти за карту нескольких десятилетий русской жизни. Не то чтобы вещь эта могла внушить художественную идею эпохи (это оказалось Горькому не по силам), но, как в чьем-то чудовищно-подробном дневнике, в эпопее Горького каждый может получить толчок для собственных своих воспоминаний или по крайней мере справку, всегда одностороннюю, но подробную» (*Оцуп Н.* Литературный дневник: ...2. «Клим Самгин». С. 179).

объемность исторической панорамы, *усугубленные* калейдоскопической сменой места действия. Так, начавшись в Санкт-Петербурге, оно переносится в Якутию (с. 22—23), чтобы потом, постоянно возвращаясь в город на Неве, перемещаться то на побережье Финского залива (с. 29—32), то в провинцию Шампань (с. 88), в зимние морозные Карпаты (с. 89), на улицы Москвы (с. 92—93) и Таганрога (с. 105—107), то в охваченную междоусобицей Финляндию (с. 107—112), в занятый белыми Киев (с. 127—129) и отбитый красными Царицын (с. 153), в усмиряемый ими же Кронштадт (с. 258—260), вновь в Москву (с. 263—270 и след.), в Берлин (с. 293, 297—299), в камеру московской тюрьмы (с. 302—305), чтобы вслед за тем, предварительно вновь перенесясь в Петербург—Петроград (с. 307—309), завершиться, наконец, в Париже[23]. Повышенному динамизму явно противоречит помещенное в самое начало повествования заявление: «Действие или — вернее — бездействие настоящей повести протекает в Петербурге» (с. 12), но, с другой стороны, оно явно корреспондирует с порицанием ослабленной динамики ЖКС большинством критиков-современников[24].

Вместе с тем очевидно, что столь внушительно заявленному историографизму сопутствует подчеркнутая же игра с исторической достоверностью. Она отчетливо декларирована уже на уровне внешних описаний. Яркое представление об этом дает фрагмент, где в начале значится: «Если бы в годы японской войны существовала Государственная дума, председатель ее, несомненно, произнес бы такую речь...», после чего приводится взятый в кавычки текст (собственно *речь*), фрагмент завершается совершенно издевательской репликой повествователя: «Но так как в это время Думы еще не было, то он (председатель) произнес эти слова лишь 26 июля 1914 года» (с. 41—42)[25].

[23] Все это соседствует с частыми экскурсами в недавнее (см., например, с. 22—23) и далекое (см. с. 14, 80—82 и др.) прошлое и с информацией о событиях, происходящих — параллельно изображаемым — в других концах планеты (см., например, с. 87—89). Описание скопления огромных людских масс сменяют картины приватной жизни.

[24] См. об этом: *Красунов В. К.* Начальная страница критической летописи («Жизнь Клима Самгина» в критике 20-х годов). С. 82—84. Ср. у эмигранта Оцупа: «...удручающе медленный темп в развитии эпопеи...» (*Оцуп Н.* Литературный дневник: ...2. «Клим Самгин». С. 181). Ср., наконец, с мнением современного горьковеда: «Композиция неудачна, действие тяжелое и утомительное» (*Хьетсо Г.* Максим Горький: Судьба писателя. <М., 1997>. С. 259).

[25] Добавим, что произнесенная 26 июля (8 августа) 1914 г. речь Председателя IV Государственной думы М. В. Родзянко приведена Анненковым — *со значительными купюрами* и *искажениями* — по ст.: *Ксюнин А.* Речь М. В. Родзянко // Новое время. 1914. № 13783, 27 июля (9 августа). С. 2; ср., например: <*Б. п.*> Речь М. В. Родзянко // Речь. 1914. № 198 (2867), 27 июля (9 августа). С. 2.

ПП буквально изобилует анахронизмами. В том, что они входили в намерение автора, убеждает, в частности, следующий — подчеркнутый (обнажение приема!) — пример игры с хронологией, завершающий описание чаепития у писателя Апушина в первые дни Первой мировой войны: «Много времени спустя, в 17<-м> году, <...> Апушин записал на обрывке <...>:

“Пили чай <...> говорили о войне. Не очевидные (для меня <...>) предпосылки к затяжной бойне, не гибель культуры, не безумие вдруг ослепшего человечества <...> — в центре внимания оказались усы Гогенцоллерна. В этот вечер я постиг обреченность России, и мне представлялась чудовищной людская недальновидность”.

Подумав, Апушин пометил эти строки задним числом: Июль 1914» (с. 68—69).

Посредством подобного рода игровых кунштюков автор ПП пытается убедить своих читателей — с Горьким во главе — в несостоятельности сложившихся принципов научного историзма, отвергая саму возможность рационально-позитивистского осмысления истории. В качестве альтернативы ему (и выросшей из него ЖКС) Анненков выдвигает базирующееся на игре осмысление эстетическое (и даже ультраэстетическое).

Тематическое сходство ПП с ЖКС очевидно: в обеих «Повестях» осмысляются судьба русской интеллигенции на рубеже веков, формы ее самосознания и способы ее самореализации в различных социальных сферах[26]. Но в отличие от Горького, занятого преимущественно анализом политической ангажированности «мыслящего пролетариата», Анненков отдает предпочтение деятельности интеллигенции творческой — художественной и артистической. Примечательны, однако, его ориентация на автора ЖКС и зачастую явное подражание ему в освещении эстетической проблематики — в том числе и сугубо литературной. Как известно, «в мировой литературе, пожалуй, нет такого произведения, которое могло бы сравниться с “Жизнью Клима Самгина” по насыщенности литературными мотивами, по количеству упоминаний литературных героев, обилию цитат, названий, имен писателей и поэтов. При этом

[26] Ср. с определением тематики ЖКС Н. Оцупом: «В этой вещи Горький пытается изобразить среднего русского интеллигента до революции. <...> Наряду с развитием событий истории политической, Горький пытается восстановить историю философских и художественных настроений эпохи <...>. Наконец, есть в эпопее Горького план как бы вневременный — описания любви, смерти, всего, что относится к природе человека и зависит лишь косвенно от событий исторических» (*Оцуп Н.* Литературный дневник: ...2. «Клим Самгин». С. 178). Ср.: *Адамович Г.* Максим Горький // Современные записки. 1936. № 61. С. 393.

<...> каждый факт, касающийся литературы и искусства, подлинен и достоверен. В романе упоминаются писатели почти всех европейских стран. Здесь и корифеи мировой литературы, и малоизвестные или совсем почти забытые писатели <...>. Около тысячи художественных произведений и литературных героев, от Гомера до самого Горького, от “Илиады” и “Одиссеи” до драмы “На дне”, — таков круг имен и названий, вовлеченных в роман»[27].

Несравнимо меньшая по объему (в 7, 5 раз по отношению к I—III частям ЖКС), ПП в указанном плане отнюдь не менее репрезентативна[28] — и это несмотря на ее специфическую особенность: наряду с проблемами литературными и даже металитературными[29], здесь широко экспонированы проблемы изобразительного искусства, музыки, театра, скульптуры, архитектуры (и даже кино) —

[27] *Вайнберг И.* За горьковской строкой. С. 248—249.

[28] По свидетельству И. Вайнберга, в ЖКС «Л. Н. Толстой, его произведения и их герои прямо или косвенно упоминаются <...> на 103 страницах, Леонид Андреев — на 53, Достоевский — на 51, Некрасов — на 44, Пушкин — на 39, Чехов — на 35, Гоголь, Мопассан, Федор Сологуб — на 27, Мережковский — на 26, Шекспир — на 23, Герцен, Брюсов — на 19» (Там же. С. 249). Ср. в ПП: Пушкин, «его произведения и их герои прямо или косвенно» упомянуты на 9 страницах, А. Блок — на 8, Л. Толстой — на 6, Гоголь — на 5, Л. Андреев — на 4, Гумилев, Н. Добролюбов, М. Кузмин, Лермонтов — на 3, Ахматова, Демьян Бедный, Г. Галина, Державин, Мандельштам, Маяковский и «Серапионовы братья» — на 2, И. Анненский, Бальмонт, В. Белинский, Боборыкин, Брюсов, Вересаев, А. Вертинский, А. Волынский, Гарин-Михайловский, Гаршин, П. Герман, Гончаров, Грибоедов, Есенин, Жуковский, Иванов-Разумник, Кантемир, А. Коллонтай, А. Кольцов, Мамин-Сибиряк, Мельников-Печерский, Вас. Немирович-Данченко, Писемский, Потапенко, Пяст, Ремизов, Ф. Решетников, Радищев, Салтыков-Щедрин, Серафимович, Случевский, Вл. Соловьев, Ф. Сологуб, Стасов, Б. Тимофеев, А. К. Толстой, А. Н. Толстой, Тургенев, С. Фруг, Д. Цензор, Чарская, В. Чудовский, И. Шатров, Шеллер-Михайлов, Шершеневич, Щепкина-Куперник и Ясинский — на 1 странице. *Достоевский остался невостребованным*, зато особо актуальными для ПП оказались «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» И. Ильфа и Е. Петрова, нигде, однако, Анненковым непосредственно не названные, но многократно и разнообразно им привлекаемые, — см. об этом: *Данилевский А.* «Чужое слово» в «Повести о пустяках» Б. Темирязева (Юрия Анненкова): Переклички с дилогией Ильфа и Петрова // Русская литература. 2000. № 4. С. 243—252. Из иностранных писателей наиболее востребованными в ПП оказались Диккенс, Вольтер, Гете, Андерсен, Мицкевич, Сенкевич, Шекспир и Шенье (все подсчеты проводились по московскому, 2001 г., изданию ПП, более петербургского — с его обилием иллюстраций, широкими полями и пр. — подходящему для сопоставления с томами горьковского «Собрания сочинений»).

[29] Подразумеваются характерные для повествователя в ПП заявления вроде: «Бедный Котик Винтиков! Он уже ждал своей очереди появиться в этой повести, но был вычеркнут из черновика» (с. 48; ср. с. 56—57 и мн. др.).

преимущественно русского Серебряного века, — опять же как у Горького[30]. Столь отчетливо заявленные предпочтения обусловлены не только основным родом занятий Анненкова, они — часть его, модерниста с типичной тягой к эстетическому универсализму, message’а реалисту Горькому, спровоцированы ЖКС (с его логоцентризмом) и самой личностью Горького[31].

Вслед за автором ЖКС и Анненков стремится представить в ПП «художественно запечатленную социологию литературных вкусов, живую картину реальной судьбы литературных направлений в восприятии русского читателя»[32]. Характерно, однако, что и их экспликация имеет отчетливо выраженный игровой характер и зачастую порождает комический эффект, как, например, в следующей ситуации: «Студенты в Петербурге читают “Незнакомку”. Девочка Ванда из “Квисисаны” говорит:

— Я уесь Незнакоумка.

Девочка Мурка из “Яра”, что на Петербургской стороне, клянчит:

— Карандашик, угостите Незнакомку!

Две подруги от одной хозяйки с Подьяческой улицы <...> гуляют по Невскому <...>, прикрепив к своим шляпам черные страусовые перья.

— Мы — пара Незнакомок, — улыбаются они, — можете получить электрический сон наяву» (с. 61—62; ср. с. 21—22, 265—266 и др.).

Столь же нетривиально проявляется ориентация ПП на ЖКС на *жанровом уровне*. Как известно, сам Горький «колебался в характеристике жанра своего детища, называя его то хроникой, то романом, то повестью.

Критика значительно расширила амплитуду этих колебаний. Эпопея, роман-эпопея, историко-революционная эпопея, истори-

[30] См., в частности: «Среди различных течений и фактов русской “литературной истории”, нашедших отражение в “Жизни Клима Самгина”, чрезвычайно широко и разветвленно показано декадентство начала века» (*Вайнберг И.* За горьковской строкой. С. 292). Ср.: *Оцуп Н.* Литературный дневник: ...2. «Клим Самгин». С. 179.

[31] В этом плане необычайно показательна следующая характеристика эстетических запросов Клима из IV части ЖКС: «Живопись не очень интересовала Самгина. Он смотрел на посещение музеев и выставок как на обязанность культурного человека, — обязанность, которая дает темы для бесед. Картины он обычно читал, как книги, и сам видел, что это обесцвечивает их» (22, 12). Знать ее в пору работы над ПП Анненков не мог, но он хорошо знал Горького и осознавал — как и многие — известную автобиографичность образа Клима (в этой связи см., например: «Без всякого желания автора унизить можно, мне думается, утверждать, что Горький многое в Климе Самгине списал с себя самого» — *Оцуп Н.* Литературный дневник: ...2. «Клим Самгин». С. 182).

[32] *Вайнберг И.* За горьковской строкой. С. 292.

ко-философская эпопея, роман, роман воспитания, социальный роман, философский роман, социально-психологический роман, социально-философский роман, “синтетический” роман, повествование, житие, повесть — таков основной спектр жанровых обозначений...»[33]

Анненков подметил жанровую аморфность горьковского текста, переосмыслил ее и принял на вооружение, усмотрев в *амбивалентности* жанровой структуры дополнительные возможности для смыслопорождения. В результате возник необычайно смыслоемкий текст с откровенной претензией на жанровую универсальность. Природа этого универсализма все та же — игровая: актуализируя в сознании читателя множество жанровых традиций, ПП в то же время ни одной из них полностью не следует[34]. С другой стороны, обращают на себя внимание широко представленные у Анненкова темы пьянства и наркомании (см. с. 225—228, 250, 256 и др.), темы «жратвы» и «пира во время чумы» (см. с. 137—138, 169—171, 181—182 и др.), рвотная и фекальная тематика (см. с. 111—112, 176, 194, 228, 257 и др.), матерщина, непристойное поведение персонажей (см. с. 37—39, 135, 139—140, 176—177, 227—228, 256 и др.), скабрезные анекдоты и шутки (см. с. 79, 117, 118, 123, 137, 283, 293

[33] *Сухих С. И.* Проблема жанра «Жизни Клима Самгина» в литературоведении 70-х годов // Вопросы горьковедения («Жизнь Клима Самгина» М. Горького). С. 3. См. здесь же: «Трудно найти другое произведение, в определении жанровой природы которого царил бы в критике такой разнобой и было бы столько неясностей и противоречий, как “Жизнь Клима Самгина”».

[34] Об ориентации ПП на исторические хронику и роман и одновременно на пародию на них уже было сказано. Параллельно в тексте налицо жанровые признаки романов: социально-политического, бытового, семейного, романа воспитания, «романа чувств» (линии Коленьки и князя Пети), романа о природе искусства и судьбе художника, авантюрного романа, плутовского (линия Феди Попова) и *советского* плутовского романа (детально разработанная проекция Семки Розенблата на Остапа Бендера), сатирического романа и романа-фарса (линия Коленьки и Дэви Шапкина в период их «комиссарства»), «документального романа с ключом» (наличие у большинства персонажей легко опознаваемых реальных прототипов), романа *в стихах* (отсылки к «Евгению Онегину»), романа-памфлета (линия Хохлова-старшего, ориентированного на Верховенского-отца в «Бесах»), романа-антиутопии (отсылки к «Аэлите» А. Толстого), романа-«мифа» (отсылки к «Петербургу» Белого), романа-мениппеи (переклички с «Козлиной песнью» К. Вагинова), а также повести (см. заглавие ПП), «полубеллетризованных фельетонов»-мемуаров в духе Г. Иванова, комедийной драмы (отсылки к «Трем сестрам» Чехова) и «драмы лирической», публицистической статьи (отсылки к «Интеллигенции и революции» Блока) и публицистического очерка (переклички с «петербургскими» очерками В. Шкловского и А. Амфитеатрова), философского и эстетического трактатов (рассуждения Гука и князя Пети на предмет искусства слова, живописи и музыки) и трактата театроведческого (в духе Н. Евреинова) — и в то же время налицо и элементы пародии на все эти жанры.

и др.) и, наконец, карнавальная тема (сюжетная линия Феди Попова — с. 76—80 и др., см. также с. 223). Взятые в совокупности, все эти особенности позволяют говорить о типологической близости ПП к тому относящемуся к области серьезно-смехового универсальному типу жанрового содержания, который М. М. Бахтин обозначил термином «мениппея»[35]. Напомним: мениппея — это, как правило, произведение с ярко выраженной амбивалентной структурой, содержательную основу которого составляют поиски философских, нравственных и иных истин при непосредственном, зачастую фамильярном, контакте с действительностью. При этом смех и авантюрный сюжет служат средствами испытания претендующих на аподиктичность идей и остропроблемных ситуаций. Мениппейную литературу «интересует один вопрос: для чего живет человек. Не как, а зачем? Человек вообще — без родины, без религии, без истории»[36].

Между тем определяющим для Горького в ЖКС был вопрос «как».

Подведем итоги. Многочисленные и намеренные переклички ПП с ЖКС — на персонажном, сюжетном, тематическом, жанровом и иных уровнях — призваны были понудить анненковского читателя к соотнесению этих двух текстов и, соответственно, к сопоставлению предложенных в них двух принципиально различных эстетических моделей российской действительности 1880—1910-х годов: реалистической у Горького и постмодернистской у «Б. Темирязева». Причем поводом для развернутой последним (младшим) творческой полемики и, соответственно, базой для создания альтернативного текста в равной мере послужили как сильные, так и слабые (с точки зрения современников, эмигрантов — в том числе) стороны горьковской эпопеи.

[35] О ней см.: *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 122—140; *Приходько Т. Ф.* Мениппея // Краткая литературная энциклопедия. М., 1978. Т. 9. С. 525; *Приходько Т. Ф.* Мениппея // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 217.

[36] *Вайль П., Генис А.* Вселенная без мозжечка // Время и мы (Нью-Йорк). 1979. № 39. С. 154.

Татьяна Двинятина (Санкт-Петербург)

ПОЭЗИЯ И. А. БУНИНА: НОВЫЕ ИСТОЧНИКИ ДЛЯ НАУЧНОГО ИЗДАНИЯ

(Проблемы текстологии. II)[1]

До сих пор[2] основными источниками для издания лирики Бунина считались хранящиеся в российских архивах авторские экземпляры двух этапных прижизненных собраний сочинений:

(1) одиннадцатитомного собрания сочинений, выпущенного берлинским издательством «Петрополис» в 1934—1936 годах[3], с правкой Бунина 1947—1952 годов (ОР РГБ);

(2) для произведений, не вошедших в *Петрополис*: шеститомного собрания сочинений, выпущенного издательством А. Ф. Маркса в 1915 году[4], с правкой Бунина 1934—1952 годов[5](ОР ИМЛИ, РГАЛИ);

(3) для произведений, не вошедших ни в *Петрополис*, ни в *ПСС—1915*: последнее прижизненное издание[6].

[1] Выражаю искреннюю признательность хранителю Русского архива г. Лидс (Великобритания) Ричарду Дэвису, без деятельного участия которого работа над текстологией Бунина была бы невозможна.

О современных изданиях Бунина и материалах в российских хранилищах см.: *Двинятина Т. М.* Поэзия И. А. Бунина: Проблемы текстологии. I //«На меже меж Голосом и Эхом»: Сборник статей в честь Татьяны Владимировны Цивьян. М., 2007. С. 359—381.

[2] См.: *Бунин И. А.* Собр. соч.: В 9 т. / Под общ. ред. А. С. Мясникова, Б. С. Рюрикова, А. Т. Твардовского; Вступ. ст. А. Т. Твардовского; Примеч. О. Н. Михайлова и А. К. Бабореко. М., 1965—1967. Т. 1. С. 522; и далее во всех след. изд. Бунина. Подробнее см. в нашей первой статье о текстологии Бунина, см. примеч. 1.

[3] *Бунин И. А.* Собр. соч.: В 11 т. Берлин: Петрополис, 1934—1936. Далее: *Петрополис*, с указанием тома и места хранения авторского экземпляра.

[4] *Бунин И. А.* Полн. собр. соч.: В 6 т. Пг.: Изд-во т-ва А. Ф. Маркс, 1915 (Прилож. к журналу «Нива»). Далее: *ПСС—1915*, с указанием тома и места хранения авторского экземпляра.

[5] Обоснование датировки см. ниже.

[6] Так, для стихотворений, не вошедших в *Петрополис* и *ПСС—1915*, преимущество имеют наиболее поздние варианты в других книгах Бунина: «Начальная любовь» (Прага, 1921), «Роза Иерихона» (Берлин, 1924), «Митина любовь» (Париж, 1925), «Избранные стихи» (Париж, 1929), «Весной в Иудее. Роза Иерихона» (Нью-Йорк, 1953). При этом авторские экземпляры сборников «Начальная любовь» и «Роза Иерихона» неизвестны. Авторский экземпляр сборника «Избранные стихи», присланный вдовой Бунина А. К. Бабореко и содержащий пометы Бунина, упоминается в текстологических преамбулах к комментариям: *Бунин И. А.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. С. 521; *Бунин И. А.* Собр. соч.: В 6 т. / Ред. коллегия Ю. В. Бондарев, О. Н. Михайлов, В. П. Рынкевич. М., 1987—1988. Т. 1 / Сост., подгот. текста и коммент. А. К. Бабореко. С. 577. Однако в архивах книга не обнаружена и в комментариях не прослеживается. В РАЛ находится другой, также не учтенный в изданиях Бунина, неполный экземпляр «Избранных стихов» (РАЛ. MS. 1066/897).

Уже на примере этих источников выявилась специфическая особенность работы Бунина со своими изданиями: исправления, уточнения (например, дат) и пометы (например, библиографические — о первых публикациях) заносились не в один, а в несколько экземпляров одного тома. Так, в российских хранилищах (кроме томов, представленных одним авторским экземпляром) находятся два авторских экземпляра четвертого тома *Петрополис* с правкой (оба ОР РГБ) и три авторских экземпляра первого тома *ПСС—1915* (ОР ИМЛИ, два в РГАЛИ). Сравнение разных экземпляров одного тома позволяло в конце концов выбрать из них наиболее поздний вариант каждого конкретного текста, и публикация именно по позднейшему варианту, хотя и не полностью выдержанная[7], являлась нормой издания Бунина так же, как и других русских классиков.

Обращение к материалам Русского архива г. Лидса (РАЛ)[8] показывает, что в действительности источников для издания Бунина значительно больше и что одновременная или последовательная, систематическая работа в нескольких экземплярах одного тома, одного издания была не возможной, а неотъемлемой частью творческого процесса поэта.

Стихотворения входили в семь из одиннадцати томов *Петрополис* (кроме т. 7, 9—11), из оригинальных и переводных поэтических произведений Бунина полностью составлены первый и третий тома *ПСС—1915*. Сравнение всех экземпляров каждого тома позволяет (в отдельных случаях с определенной долей условности, в других — более уверенно, в третьих — однозначно) установить порядок и характер работы Бунина с ними.

[7] Об этом см. в первой статье цикла, см. примеч. 1.

[8] См.: *Heywood A. J.* Catalogue of the Bunin, Bunina, Zurov, and Lopatina Collections / Ed. by R. D. Davies, with the Assistance of D. Riniker. Leeds. (Leeds Russian Archive. University of Leeds).

Ниже предлагаем описание авторских экземпляров собраний сочинений Бунина (*ПСС—1915* и *Петрополис*), находящихся в российских хранилищах и РАЛ.

I. *ПСС—1915*:

Том 1:

1. РГАЛИ, ф. 44, оп. 1, ед. хр. 20. 2 неполных экз. <Б. д.>
2. РАЛ. MS. 1066/905. <1934—1952>. На обл.: «Все зачеркнутое нигде не перепечатывать. Незачеркнутое перепечатывать в исправленном мною здесь виде — и все располагая в <хро>[9]нологич<еском> порядке».
3. ОР ИМЛИ, ф. 3, оп. 1, ед. хр. 64. <1934—1952>. На с. 1: «16 Дек. 1952 г., Париж Зачеркнутое не вводить в будущее собрание моих сочинений, даже самое полное. Ив. Б.».

Несмотря на датирующую помету Бунина на экземпляре ОР ИМЛИ, основная работа со всеми четырьми экземплярами проходила в начале 1934 года, когда Бунин готовил *Петрополис*.

В одном из экземпляров РГАЛИ правка минимальна, отдельные поправки внесены только в несколько текстов[10]. Во втором экземпляре РГАЛИ многие стихотворения перечеркнуты красным и простым карандашами, и в данном случае, в отличие от других экземпляров этого тома, перечеркивания не означают включения отмеченных таким образом текстов в *Петрополис* (ср. ниже). Так как в большинстве авторских экземпляров *ПСС—1915*[11] перечеркивание красным карандашом оказалось устойчивым знаком включения текста в *Петрополис*, можно думать, что второй экземпляр РГАЛИ — более ранний и система авторских помет при работе с ним находилась еще в стадии становления.

Пометы и исправления в экземплярах РАЛ и ОР ИМЛИ значительно разнообразнее и сложнее. В *ПСС—1915, 1—РАЛ* шесть слоев правки, *ПСС—1915, 1—ОР ИМЛИ* — четыре слоя. Разграничение слоев правки показывает механизм работы Бунина над *Петрополис* и отражает его дальнейшие колебания в выборе тех текстов, которыми он хотел остаться в истории литературы.

Для *ПСС—1915, 1—РАЛ* может быть определен такой порядок:

1. Красный карандаш. Им перечеркнуты стихотворения, которые вошли в *Петрополис*[12]: «Листопад», с. 16—17, «Ракета» (в *Петрополис* без загл., по первой строке: «Был поздний час — и вдруг над темнотой...»), с. 77, «Подснежники» (в *Петрополис* без загл., по первой строке «Раскрылось небо голубое...»), с. 77—78, «Зеленый цвет морской воды...», с. 84, «Первая любовь» («Перед закатом набежало...»), с. 105 и т.д. На с. 16 запись: «[Зачеркнутое <(по тексту)?> красным карандашом] взято в “Избр<анные> стихи”[13] и в издание “Петрополиса”»[14].
2. Черные чернила. Ими сделаны пометы «Взято в изд. “Петрополиса”» и т.п., вычеркнуты некоторые строфы, сделаны небольшие исправления в текстах. Стихотворения, не перечеркнутые красным карандашом, но снабженные указующей пометой черными чернилами, еще успели войти в *Петрополис*: «Нет солнца, но светлы пруды...» (в ред. *ПСС—1915, 3* «Счастье» («Весеннего ливня мы ждем...»), с. 82—83, «Зарница» (в *Петрополис* без загл., по первой строке «Зарницы лик, как сновиденье...»), с. 86. Этот этап для работы над составом *Петрополис* оказался итоговым. Предположительно тогда же на с. 17 была сделана запись: «При перепечатке [в новом издании] поставить [в нем] все здесь незачеркнутое в хронологическом порядке. Ив. Б.».
3. Простой карандаш. Им была частично продублирована, частично скорректирована или дополнена правка, сделанная прежде красным карандашом. Например, стихотворение «Еще от дома на дворе...» (с. 51—52) сначала лишилось *** перед первой строкой и последней строфы (вычеркнуты красным карандашом), затем все было зачеркнуто черными чернилами, поверх них перечеркнуто простым карандашом, и им же напротив вычеркнутой красным последней строфы Бунин добавил: «Вон!». Тем же простым карандашом были сделаны указания о том, какие стихотворения «можно взять» или просто «взять»: «Учан-Су», с. 54, «Высоко полный месяц стоит...», с. 67, «Мать» («И дни и ночи до утра...»), с. 73—74 и т.д. Однако в *Петрополис* эти стихотворения уже не вошли.

[9] Здесь край страницы оборван.

[10] Кроме того, ряд стихотворений в этом экземпляре отмечены одним, двумя и тремя карандашными крестами, прагматика которых пока не ясна. Можно только предположить, что эти пометы отражают определенную стадию отбора Буниным произведений для *Петрополис* и количество крестиков каким-то образом связано со ступенями этого отбора или категоричностью выбора. Таким же образом отмечены некоторые стихотворения в *ПСС—1915, 3-РАЛ* (MS. 1066/908).

[11] *ПСС—1915, 1—РАЛ*, все *ПСС—1915, 3—РАЛ* (MS. 1066/908 и MS. 1066/909) и ОР ИМЛИ.

[12] Карандаш мог быть в этих случаях обведен позднее черными чернилами.

[13] В сборнике «Избранные стихи» (Париж, 1929) эти тексты отсутствуют.

[14] Кроме того, красным карандашом в этом экземпляре зачеркнуты многие заглавия стихотворений, убраны точки в конце оставленных заглавий, выправлены или зачеркнуты отдельные строки.

4. В некоторых случаях (с. 34, стихотворение «Зной, — но ясно лазурное небо глядится...») написанное простым карандашом указание «взять» подчеркнуто синим карандашом. Им же сделаны аналогичные указания напротив некоторых других текстов и более жирно обведены исправления, сделанные черными чернилами (стихотворение «Эпиталама», с. 98).
5. По хронологии работы с синим карандашом конкурируют еще раз возникающие черные чернила, которыми были перечеркнуты многие тексты и акцентированы некоторые записи, сделанные простым карандашом. Например, у стихотворения «После половодья», которое сначала лишилось заглавия (вычеркнуто красным карандашом, по первой строке «Прошли дожди, апрель теплеет...», с. 32), затем было перечеркнуто черными чернилами, затем восстановлено простым карандашом с указанием «Взять», — поверх последней пометы надписано снова черными чернилами: «Ошибочно зачеркнуто. Можно взять». По смыслу и результату (отсутствие в *Петрополис*) это указание близко тем, которые были сделаны простым карандашом, и, вероятно, близко им и по времени. Отнести правку синим карандашом (а значит, и всех до сих пор названных слоев) к периоду подготовки *Петрополис* позволяет анализ авторских экземпляров *ПСС—1915, 3* (см. ниже). И, судя по почерку и смыслу правки этого слоя, именно тогда Бунин написал на первой странице: «Все зачеркнутое нигде не перепечатывать» и т.д.
6. Наконец, последним оказывается слой правки, которую синей шариковой ручкой внесла В. Н. Муромцева-Бунина. Напротив некоторых вычеркнутых ранее стихотворений ею, по-видимому со слов Бунина, сделаны пометы «оставить» (один раз «взять», один раз «вон»). Эти пометы могут быть датированы 1952 годом — в сопоставлении с правкой, перенесенной В. Н. Муромцевой-Буниной с этого экземпляра в *ПСС—1915, 1—ОР ИМЛИ*, который визирован Буниным 16 декабря 1952 года.

Работа с *ПСС—1915, 1—ОР ИМЛИ* длилась дольше всего. В него, параллельно с *ПСС—1915, 1—РАЛ*, вносилась правка красным и простым карандашами и, позднее, синей шариковой ручкой[15]: ею Бунин вычеркнул стихи, которые не хотел видеть в своем поэтическом наследии, и сделал итоговую надпись на первой странице 16 декабря 1952 года, и ею же В. Н. Муромцева-Бунина перенесла в этот экземпляр правку из *ПСС—1915, 1—РАЛ*[16].

[15] Синей шариковой ручкой Бунин пользовался после 1945 г.

[16] При этом правка ряда текстов, исправленных во втором экземпляре РГАЛИ, ни самим Буниным, ни его женой не была перенесена в *ПСС—1915, 1—ОР ИМЛИ*, что побудило нас в первой статье о текстологии Бунина сделать предположение о более поздней датировке экземпляров *ПСС—1915, 1—РГАЛИ* по сравнению с *ПСС—1915, 1—ОР ИМЛИ*. Теперь, в сопоставлении с экземпляром РАЛ, его следует отклонить и признать, что до определенного времени работа Бунина в разных экземплярах *ПСС—1915, 1* шла параллельно.

Таким образом, с обоими экземплярами *ПСС—1915, 1—РАЛ* и *ОР ИМЛИ* Бунин работал в 1934 году и затем вернулся к ним в 1952 году[17]. Кроме них, на первых этапах подготовки *Петрополис* он пользовался экземплярами РГАЛИ, которые затем отошли для него на второй план.

Том 3:

1. ОР ИМЛИ, ф. 3, оп. 1, ед. хр. 65. <1934>. Неполный экз. На с. 1: «Много заглавий зачеркнуто — эти заглавия не восстанавливать»; «Из этого можно взять многое (если не все) <u>не-зачеркнутые</u>. Зачеркнутое <u>красным</u> карандашом уже взято (в издание “Петрополиса” и в “Избранные стихи”). Зачеркнутое чернилами (с начала и до конца этой книжки) никуда не брать».
2. РАЛ. MS. 1066/909. <1934>. Неполный экз.
3. РАЛ. MS. 1066/908. <1934—1952>. Неполный экз. На с. 1.: «<...>[18] “Петрополиса”. Вообще все, что зачеркнуто красным карандашом, взято туда. <u>Не</u>зачеркнутое взять в будущее собрание (следуя, как всегда, <хронологическому порядку?>[19])».

Все три экземпляра использовались Буниным в течение определенного времени параллельно, хотя по количеству слоев правки они разнятся: в экземпляре ОР ИМЛИ два слоя правки (красный и простой карандаши), в РАЛ. MS. 1066/909 — три слоя (красный карандаш, черные чернила, простой карандаш), в РАЛ. MS. 1066/908 — четыре слоя (красный карандаш, черные чернила, синий карандаш, синяя шариковая ручка). Последний экземпляр, наиболее насыщенный правкой, видимо, использовался Буниным дольше других. Смысл правки красным карандашом и чернилами следует из бунинских пояснений на экземплярах ОР ИМЛИ и РАЛ. MS. 1066/908, при этом порядок слоев во всех авторских экземплярах *ПСС—1915, 3* соотносим с порядком слоев в *ПСС—1915, 1*. Приведем для примера описание правки в наиболее полном экземпляре — РАЛ. MS. 1066/908:

[17] До сих пор в буниноведении считалось, что дата правки в этих томах относятся к 1952 г., см. архивное описание ОР ИМЛИ, по умолчанию принятое в отечественных изданиях Бунина.

[18] Начало фразы вырезано.

[19] Восстанавливается по аналогии с записями Бунина на других экземплярах.

1. Красный карандаш. Им отмечены (перечеркнуты) тексты, которые затем вошли в *Петрополис*.
2. Черные чернила. Ими проставлены даты под стихотворениями и сделаны пометы о том, что отмеченные красным карандашом тексты в *Петрополис* взяты (помета «Взято»). Кроме того, в *Петрополис* вошли стихи, не перечеркнутые красным карандашом, но перечеркнутые позднее чернилами с пометой «Взято», например, «Сентябрь» (в *Петрополис* без загл.: «Уж подсыхает хмель на тыне...»), «Кошка» (в *Петрополис* без загл.: «Кошка в крапиве за домом жила...»), «Геймдаль», «Лен» (в *Петрополис* без загл.: «Присела на могильнике Савуре...») и др. Черной ручкой была сделана правка и в ряде других стихотворений, не включенных Буниным в *Петрополис* («Сапсан», «Судра», «Атлант» и др.).
3. Синий карандаш. Им зачеркнуты некоторые знаки вопроса, проставленные Буниным рядом с датами, написанными черными чернилами. Показательно стихотворение «Летаргия» («В полях — сухие стебли кукурузы...», с. 85): оно не отмечено красным карандашом, крест-накрест перечеркнуто только синим карандашом, которым сделана рядом с текстом помета «Взято», и в *Петрополис* оно присутствует (без загл.). Видимо, именно на стадии проставления этих помет по всему экземпляру тома происходил окончательный отбор в новое издание[20]. Этим же синим карандашом была сделана правка в некоторых стихотворениях, не рассматривавшихся как кандидаты в *Петрополис* («Чужая», «Наследство»).
4. Синяя шариковая ручка. Напротив отдельных стихотворений ею сделаны пометы «Взять», «Отменить», которые можно датировать условно, по аналогии с правкой в *ПСС—1915, 1—ОР ИМЛИ*, <1952>.

Как видно из сравнения слоев правки в *ПСС—1915, 3—РАЛ* (MS. 1066/908) и состава *Петрополис*, временной шаг в ходе подготовке издания сказался на том, какой слой правки успел войти в него: для *ПСС—1915, 3—РАЛ* (MS. 1066/908) это уже не черные чернила (как для *ПСС—1915, 1—РАЛ*), а синий карандаш. Таким образом, можно датировать 1—5-й слои правки в *ПСС—1915, 1—РАЛ* и 1—3-й слои правки в *ПСС—1915, 1—ОР ИМЛИ* периодом подготовки *Петрополис*, то есть 1934 годом.

[20] В то же время одного перечеркивания синим карандашом для включения в *Петрополис* (как это было с красным карандашом) недостаточно: так, стихотворения «Пугало» (с. 75—76) и «Джордано Бруно» (с. 93—94), крест-накрест перечеркнутые синим карандашом, но без пометы «Взять», в *Петрополис* не попали.

В целом стихотворения, которых коснулась правка Бунина в разных экземплярах *ПСС—1915, 1* и *ПСС—1915, 3*, могут быть разделены на четыре группы:

1) стихи, отмеченные только пометами о включении / невключении их в *Петрополис* (1934) или литературное наследие, каким его видел сам Бунин (1952);
2) стихи, которые были исправлены Буниным в ходе подготовки *Петрополис* (1934) и взяты в новое собрание;
3) стихи, которые были исправлены в *ПСС—1915*, но не были напечатаны ни в *Петрополис*, ни в каких других прижизненных изданиях Бунина и при сравнении правки в разных экземплярах одного тома сводимы к единому варианту;
4) стихи, которые были исправлены в *ПСС—1915*, но не были напечатаны ни в *Петрополис*, ни в каких других прижизненных изданиях Бунина и при этом к единому варианту не сводимы.

После выхода *Петрополис* Бунин долгое время не обращался к своим изданиям. Следующий этап его работы с опубликованными в его собраниях поэтическими текстами относится к 1947—1953 годам.

II. *Петрополис:*

Том 1:

1. РАЛ. MS. 1066/10157. На обл.: *а.* «Исправлено в [октябре] ноябре 1951 г.» <*синей шариковой ручкой*>; *б.* «Все стихи просмотрены — и отмечены что брать для нового издания “Избранных стихов”. Ив. Б. Июль 1953 года» <*красной шариковой ручкой*>[21].
2. ОР РГБ, ф. 429, карт. 1, ед. хр. 11. На обл.: *а.* «Все стихи просмотрены — и отмечено что брать для нового издания «Избранных стихов». Ив. Б. Июль 1953 г.» <*синей шариковой ручкой*>; *б.* «В новое издание моих Избранных стихов взять только то, что отмечено красным крестиком» <*красной шариковой ручкой*>.
3. РАЛ. MS. 1066/10156. На обл. рукой В. Н. Муромцевой-Буниной: *а.* «Исправлено в ноябре 1951 г.»; *б.* «Все стихи просмотрены — и отмечено что брать для нового издания “Избранных стихов”. Ив. Б. Июль 1953 г.».

[21] Здесь и далее характер ручки, которой сделаны надписи на авторских экземплярах, отмечен в тех случаях, когда Буниным использовались разные ручки, что позволяет косвенно судить о времени его работы.

Во всех трех экземплярах отмечены стихи для нового издания[22] и совпадает содержательная правка, при этом в РАЛ. MS. 1066/10156 правка и пометы принадлежат В. Н. Муромцевой-Буниной — они перенесены ею с двух предыдущих экземпляров. О времени работы можно судить по визирующей записи Бунина на экземпляре ОР РГБ и атрибуции почерков, его и жены. Кроме того, известен авторский экземпляр Бунина в собрании Н. Воронцова (Мюнхен): в нем немного помет, но на обложке стоит датирующая надпись Бунина: «Янв. 1950 г. Исправлено для нового издания»[23]. Сохранились также отдельные листы из тома (РАЛ. MS. 1066/921).

Том 2:

1. РАЛ. MS. 1066/10158. На обл.: «Исправлено мною для нового издания в ноябре 1952 г. Ив. Б.».
2. РАЛ. MS. 1066/10159. На обл.: *а.* «28.X.34 вышла из печати. Авторский» <*сверху на обл., черными чернилами <1934>*[24], «вышла из печати» *красной шариковой ручкой <1953>*>; *б.* «Исправлено для нового издания в [августе 1952] апреле 1953 г. Ив. Бунин» <*синей шариковой ручкой, подпись красной*>.
3. ОР РГБ, ф. 429, карт. 1, ед. хр. 12. На обл.: *а.* «Окончательно исправлено для нового издания 20 окт. 1953 г. Ив. Б.» <*синей шариковой рукой*>; *б.* «Отмеченное крестиком взято в новое издание моих “Избранных стихов”» <*красной шариковой ручкой*>.

То, что в экземпляре РАЛ. MS. 1066/10158 Бунин работал раньше, чем в других, подтверждается характером правки. С одной стороны, в нем нет исправлений, которые есть в других экземплярах (стихотворения «Бог», «В мелколесье пело глухо, строго...»). С другой стороны, не все сделанные в нем исправления нашли отражение в более поздних экземплярах ОР РГБ и РАЛ. MS. 1066/10159: в ряде случаев правка совпадает в двух последних экземплярах и не совпадает с РАЛ. MS. 1066/10158 (стихотворения «В архипелаге», «Долина Иосафата», загл. в стихотворении «После Мессинского

[22] В РАЛ. MS. 1066/10156 отобранные стихотворения отмечены крестиком, проставленным синим карандашом, в РАЛ. MS. 1066/10157 и в ОР РГБ — так же, но красным карандашом.

[23] Благодарю Н. Воронцова за предоставление копий правленых страниц этого издания.

[24] По наблюдению Р. Дэвиса, черные чернила, которыми Бунин пользовался в середине 1930-х гг., со временем приобрели более светлый, коричневатый оттенок, тогда как черные чернила, которыми сделаны надписи второй половины 1940-х гг. (ср. надписи 1947 г.), сохранили определенный черный цвет.

землетрясения»). Ср., например, «Долина Иосафата», ст. 11: *Петрополис, 2*: *Всех, что в плену и что мечом убиты*, в РАЛ. MS. 1066/10158 переправлено на: *Всех верных, всех, что не убиты*, в РАЛ. MS. 1066/10159 и ОР РГБ переправлено на: *Всех, что в чужбине не были убиты*. Стихотворение «После Мессинского землетрясения»: *Петрополис, 2*: *После землетрясения* (назв.), РАЛ. MS. 1066/10158: *После Мессины*, РАЛ. MS. 1066/10159 и ОР РГБ: *После Мессинского землетрясения*.

В некоторых случаях правка в ОР РГБ отражает решение, зафиксированное не в РАЛ. MS. 1066/10159, а в более раннем РАЛ. MS. 1066/10158. Можно предположить, что в ОР РГБ сводилась правка из РАЛ. MS. 1066/10158 и РАЛ. MS. 1066/10159 (см. стихотворения «В роще» («Там иволга, как флейта, распевала...»), «При дороге») и при этом Бунин отказывался от некоторых решений, принятых прежде в РАЛ. MS. 1066/10158. О более позднем характере правки в ОР РГБ говорит и то, что только в нем отмечены стихи для нового издания.

Кроме названных, в архиве Бунина остался неправленый экземпляр с дарственной надписью «тете Маше», датированный 2 сентября 1935 года (РАЛ. MS. 1066/10160).

Том 3

1. РАЛ. MS. 1066/10161. На обл.: «Исправлено мною для нового издания в [августе 1952 г.] [январе] апреле 1953 г. Ив. Б.» <*синей шариковой ручкой;* «январе» *зачеркнуто и* «апреле» *вписано красной шариковой ручкой*>.
2. ОР РГБ, ф. 429, карт. 1, ед. хр. 13. <После июля 1953>.
3. РАЛ. MS. 1066/914. <После июля 1953>.

В самом раннем экземпляре, РАЛ. MS. 1066/10161, правки немного, и даты (месяцы) не переправлены с римских (типографских) на арабские, что чем дальше тем чаще встречается в авторских экземплярах Бунина. См. стихотворение «Летняя ночь»: в РАЛ. MS. 1066/10161 исправлений нет, в ОР РГБ и РАЛ. MS. 1066/914 исправлено (ст. 9). Видимо, ОР РГБ занимает промежуточное положение между РАЛ. MS. 1066/10161 и РАЛ. MS. 1066/914, в который перенесена правка из двух предыдущих экземпляров. Это подтверждается правкой стихотворения «На пути из Назарета»: а) в РАЛ. MS. 1066/10161 и ОР РГБ ст. 2 не тронута: *Встретил я Святую Деву* — и только в РАЛ. MS. 1066/914 переправлена на: *Встретил я Марию Деву*; б) ст. 6 РАЛ. MS. 1066/10161 и ОР РГБ: *Шла по ней, а по долине* (переправлено с напечатанного: *С юга шла — и по долине*) — в РАЛ. MS. 1066/914 дан новый вариант: *Без конца шла по долине*. Другие примеры — стихотворения «Алисафия», «Потомки пророка» и «Как дым пожара, туча шла...»: в РАЛ. MS. 1066/10161

не исправлены, в ОР РГБ правки тоже нет, а в РАЛ. MS. 1066/914 правка внесена.

Кроме того, в РАЛ сохранился экземпляр без правки (РАЛ. MS. 1066/10162).

Том 4

1. РАЛ. MS. 1066/915. На обл.: *а.* «[Исправлено для нового издания. 28 Авг. 47 г. Ив. Бунин]» *<черными чернилами <1947>>*; *б.* «Дефективный, изорванный экземпляр. Ив. Бунин» *<синей шариковой ручкой; <Д> сначала красной>*.
2. ОР РГБ, ф. 429, карт. 1, ед. хр. 15. На обл.: «Исправлено мною для нового издания в [августе 1952 г.] апреле 1953 г. Этот экземпляр оставить у себя. 1953 г. Вышла в свет 21.3.1935 г.» *<все красной шариковой ручкой>*.
3. ОР РГБ, ф. 429, карт. 3, ед. хр. 26. <Апрель 1953>.
4. РАЛ. MS. 1066/10163. На обл.: *а.* «Исправлено мною для нового издания в [августе 1952] апреле 1953. Ив. Б.» *<красной шариковой ручкой; зачеркивание и* «апреле 1953. Ив. Б.» *синей>*; *б.* «21.III.35 вышла из печати. Ив. Б.» *<сверху на обл.; дата и* «Ив. Б.» *черными чернилами <1935>*, «вышла из печати» *вписано красной шариковой ручкой <1952>>*.

В РАЛ. MS. 1066/915 правка минимальна. Из ОР РГБ более поздним представляется ОР РГБ, ф. 429, карт. 3, ед. хр. 26. Однако в нем нет правки, которая есть в РАЛ. MS. 1066/10163 (см. стихотворения «Венеция», «Темной ночью, горною тропинкой...»), который по сравнению с другими может считаться, таким образом, более поздним экземпляром. Тем не менее авторская датировка экземпляров апрелем 1953 года указывает на то, что временной промежуток в работе над разными экземплярами тома если и был, то очень малый.

Кроме того, в РАЛ хранится еще один, недатированный, экземпляр этого тома, в котором Бунин правил рассказы, но не правил стихотворения (РАЛ. MS. 1066/10164).

Том 5

1. РАЛ. MS. 1066/916. <Б. д.>
2. ОР РГБ, ф. 429, карт. 1, ед. хр. 16. На обл.: *а.* «9.02.35 вышла из печати. Авторский <экземпляр>» *<черными чернилами <1935>*, «вышла из печати» — *синей шариковой ручкой>*; *б.* «Исправлено мною для нового издания. [31 Авг. 1947 г. Ив. Бунин.] [в марте 1951 г.] [в августе 1952 г.] <в> апреле 1953 г. Ив. Бунин» *<первоначально черными чернилами <1947>, исправления — синей шариковой ручкой>*.

3. РАЛ. MS. 1066/10165. На обл.: *а.* «Исправлено для нового издания в [августе 1952 г.] апреле 1953 г. Ив. Бунин»; *б.* *<сверху>* «NB не полный экз.».

Самый ранний экземпляр — РАЛ. MS. 1066/916: в нем минимум правки и помет, сделанных красным карандашом, синей и красной шариковыми ручками. Следующий (по объему правки) — ОР РГБ. Итоговый — РАЛ. MS. 1066/10165: в нем а) правка либо совпадает с ОР РГБ, либо превышает ее, что особенно заметно на примере стихотворений «Людмила», «На Невском», «Атлантик» (в *Петрополис, 5* «Зимой»), «Ссора» (в *Петрополис, 5* «Глупое горе»); б) ряд стихотворений отмечены красными крестиками и знаком «NB», вероятно как отобранные для будущих изданий («Синие обои полиняли...», «Мулы», «Сирокко»). Порядок работы с экземплярами очевиден по слоям правки стихотворения «На Невском»: в РАЛ. MS. 1066/10165 Бунин зачеркивает вариант, возникший у него в ОР РГБ, и пишет новый. Кроме того, в РАЛ. MS. 1066/10165 Бунин внес существенную правку в стихотворение «Зимой» ((«Покрывало море свитками...»); новое загл. «Атлантик» («Покрывал он, мирный, свитками...»)). Отметим, что, как и в случае с четвертым томом, судя по авторским датировкам, временной промежуток в работе с разными экземплярами пятого тома минимальный.

Том 6

1. РАЛ. MS. 1066/917. На обл.: «*Прочитано и исправлено мною [22 Авг. 47 г.]* [в марте [августе] 19<51?>] *для нового издания* мною в августе 1952 г. *Ив. Б.*» *<выделенное курсивом — черными чернилами <1947>; остальное — синей шариковой ручкой>*.
2. ОР РГБ, ф. 429, карт. 2, ед. хр. 1. На обл.: *а.* «Исправлено мною для нового издания в июне 1953 г. Ив. Б.» *<красной шариковой ручкой>*; *б.* «NB Стихотворения» *<синей шариковой ручкой>*.
3. РАЛ. MS. 1066/10166. На обл.: «Досмотреть!». <Июнь 1953>.
4. РАЛ. MS. 1066/10167. <Июнь 1953>.

По объему и характеру наиболее ранняя правка содержится в РАЛ. MS. 1066/917. Так, например, название «Петербург» к стихотворению «Просыпаюсь в полумраке...» вписывается Буниным от руки только в РАЛ. MS. 1066/10166 и РАЛ. MS. 1066/10167. Так же со стихотворением «Цейлон» («В лесах кричит павлин, шумят и плещут ливни...»): в *Петрополис, 6* оно названо «Гора Алагалла», в РАЛ. MS. 1066/917 — заглавие не изменилось; в ОР РГБ дано двойное заглавие: «Цейлон. Гора Алагалла» («Цейлон» вписано), в РАЛ. MS. 1066/10166 и РАЛ. MS. 1066/10167 «Гора Алагалла» вычеркну-

то, «Цейлон» вписано от руки в качестве единственного заглавия. Аналогичные случаи, когда в РАЛ. MS. 1066/10166 и РАЛ. MS. 1066/10167 содержится более поздняя правка, чем в РАЛ. MS. 1066/917 и ОР РГБ, — стихотворения «Роса при бледно-розовом огне...», «Когда-то, над тяжелой баркой...».

Выделить итоговый между экземплярами РАЛ. MS. 1066/10166 и РАЛ. MS. 1066/10167 довольно трудно. За РАЛ. MS. 1066/10167 говорит стихотворение, которое в *Петрополис, 6* озаглавлено «Прокаженный»: в ОР РГБ 1-й вариант заглавия «Прокаженный в разрушенном городе» (не исключено дополнительное прочтение «В разрушенном городе», так как слово «прокаженный» зачеркнуто дважды: возможно, и как самостоятельное заглавие в книге, и как часть заглавия, вписанного от руки), 2-й вариант «Война»; в РАЛ. MS. 1066/10166 1-й вариант «Прокаженный в разрушенном городе» (без вариантов, ср. ОР РГБ), 2-й вариант «Война»; РАЛ. MS. 1066/10167 — «Война». Эти колебания в выборе заглавия и характер правки (в РАЛ. MS. 1066/10166 для некоторых строк Бунин давал сначала один вариант, а потом другой — в РАЛ. MS. 1066/10167 правка более аккуратная, она явно перенесена из РАЛ. MS. 1066/10166) позволяют считать РАЛ. MS. 1066/10167 наиболее поздним экземпляром. С другой стороны, за РАЛ. MS. 1066/10166 как наиболее поздний вариант свидетельствует правка стихотворения «В жарком золоте заката Пирамиды...»: значительно более грязная как раз в РАЛ. MS. 1066/10167 и чистая, перенесенная в РАЛ. MS. 1066/10166.

Более того, и решительно выделить РАЛ. MS. 1066/10166 + РАЛ. MS. 1066/10167 как самостоятельный этап работы над томом нельзя. Эпизодически мелкая правка (как, например, исправление знаков при прямой речи в стихотворении «У нубийских черных хижин...») совпадает в ОР РГБ и РАЛ. MS. 1066/10166 и отсутствует в РАЛ. MS. 1066/10167. Вероятнее всего, Бунин работал со всеми этими тремя экземплярами одновременно и не выделял одного из них в качестве главного и основного. Об этом же свидетельствует датировка ОР РГБ «июнь 1953» и датировка правки под стихотворением «В жарком золоте заката Пирамиды...» в РАЛ. MS. 1066/10166: «23.VI.1953» (от руки). В таком случае и правку в РАЛ. MS. 1066/10167 можно датировать июнем 1953 года.

Многие стихотворения Бунин сопроводил в своих авторских экземплярах библиографическими указаниями о месте первых публикаций и указаниями на место написания (как правило, «Васильевское»). В РАЛ. MS. 1066/917 эти указания сделаны в 1947 году (по черной перьевой ручке и почерку, идентичному датированным записям того времени); в РАЛ. MS. 1066/10166 и РАЛ. MS. 1066/10167 большинство таких указаний, судя по особенностям написания

(синей шариковой ручке, наклону букв, общему характеру сокращений), были сделаны одновременно, видимо в июне 1953 года[25].

Том 8

1. ОР РГБ, ф. 429, карт. 2, ед. хр. 3. На обл.: «Исправлено [23 августа 47 г.] в марте 1951 года для нового издания. Ив. Бунин».
2. РАЛ. MS. 1066/10171. На обл.: «Прочитано и исправлено для нового издания в [начале ноября 1951 г.] мае 1953 г. Ив. Бунин».
3. РАЛ. MS. 1066/10172. На обл.: «Все исправлено мною для нового издания в мае 1953 г. Ив. Б.».

Уже из авторских датировок ясно, что самый ранний экземпляр — ОР РГБ. Над двумя экземплярами РАЛ Бунин работал практически одновременно, но первый, что следует и из датировки, и из анализа правки, он использовал не только на общем для этих двух экземпляров этапе, но и раньше. Так, правка стихотворения «Морфей» (ст. 11) есть только в РАЛ. MS. 1066/10171, правка стихотворения «Шепнуть заклятие при блеске...» (начало убрано, новое загл. «Уже не будет, нет возврата...» — по версии РАЛ. MS. 1066/10172; «Уж нет, не может быть возврата...» — по версии РАЛ. MS. 1066/10171) в РАЛ. MS. 1066/10172 более полная, чем в РАЛ. MS. 1066/10171. В то же время одновременное обращение к обоим экземплярам подтверждается колебаниями в выборе заглавия для стихотворения «Наполовину вырубленный лес...»: в РАЛ. MS. 1066/10172 сначала один вариант заглавия: «Лето 1917 года», затем он зачеркнут, вписан другой — «Семнадцатый год» — и этот последний вариант заглавия начисто вписан в РАЛ. MS. 1066/10171.

Кроме названных, в РАЛ хранится экземпляр, не содержащий ни помет, ни правки автора (РАЛ. MS. 1066/10173).

Итак, анализ авторских экземпляров *ПСС—1915* и *Петрополис* позволяет прояснить хронологию и особенности работы Бунина со своими собраниями.

В начале 1934 года, заключив с берлинским издательством «Петрополис» договор на издание собрания своих сочинений[26], Бунин обратился к своему предыдущему собранию, *ПСС—1915*.

---

[25] В одном случаях (стихотворение «Зазимок») библиографическое указание в РАЛ. MS. 1066/10167 более распространенное (т.е. указывается не на одну, а на две публикации).

[26] Историю издания см.: «Хочу печатать сам, ибо вы, издатели, все звери»: Переписка И. А. Бунина с издательством «Петрополис» / Вступ. ст. С. Н. Морозова, В. В. Леонидова; Подгот. текстов писем и примеч. С. Н. Морозова (при участии В. В. Леонидова) // Наше наследие. 2001. № 57. С. 79—92.

К этому времени относится наиболее значительная часть правки в авторских экземплярах *ПСС—1915, 1* и *ПСС—1915, 3*.

Кроме того, сохранился неполный экземпляр сборника «Избранные стихи» (1929; РАЛ. MS. 1066/897), часть правки в котором сделана красным, простым и синим карандашами. Таким образом, можно предполагать, что работа с этим экземпляром велась примерно в то же время, что и над *ПСС—1915* при подготовке *Петрополис*. Однако и в этом случае «история правки» оказывается значительно длиннее: следующие исправления сделаны Буниным черными чернилами и красной шариковой ручкой (<1947—1953>; ср. выше надписи на томах *Петрополис*), а последние, уже В. Н. Муромцевой-Буниной (вероятно, в 1952—1953 годах).

После того как издание «Петрополиса» завершилось, Бунин долгое время не возвращался к своим прежним изданиям. В августе 1947 года, вероятно обнадеженный переговорами, которые вели в то время М. А. Степун и Г. Н. Кузнецова с австрийскими и немецкими издательствами[27], он стал пересматривать — теперь уже издание «Петрополиса». Тогда были выправлены четвертый (РАЛ. MS. 1066/915), пятый (ОР РГБ), шестой (РАЛ. MS. 1066/917) и восьмой (ОР РГБ) тома. Вскоре стало ясно, что осуществить новые издания не удастся, и Бунин снова отложил работу над своими текстами.

В следующий раз он вернулся к ним в марте 1951 года, и с тех пор работал с отдельными томами в ноябре 1951-го, в апреле, августе и ноябре 1952-го, в апреле, мае, июне, июле, октябре 1953 — го (последняя правка (т. 1, ОР РГБ) за две с половиной недели до смерти — 20 октября 1953 года), с каждым — по нескольку раз. Он уже не рассчитывал быть изданным при жизни столь масштабно, как раньше, и множество завещательных помет на первых страницах его авторских экземпляров говорят о том, что он оставлял свою последнюю правку в надежде скорее на будущих издателей, чем на современников.

Примерно в то же время, в ноябре 1952 года Бунин пересмотрел свое издание «Стихотворений 1903—1906»[28] и внес в него ряд изменений[29]. В декабре 1952 года он сделал итоговые пометы на

[27] См. коммент. Р. Дэвиса и К. Хуфена к публ.: Письма Ф. А. Степуна И. А. Бунину // С двух берегов: Русская литература XX века в России и за рубежом. М., 2002. С. 157—158; письма М. А. Степун И. А. Бунину (1948) и М. А. Гофману (1952), опубл.: Бунинские материалы из архива М. А. Гофмана / Предисл., публ. и примеч. В. В. Бойкова // Филологические записки. Воронеж, 2003. Вып. 20. С. 22—24.

[28] *Бунин И. А.* Стихотворения 1903—1906. СПб.: Изд-е т-ва «Знание», 1906. (Сочинения; Т. 3.)

[29] РАЛ. MS. 1066/903. На авантитуле издания рукой Бунина: «С мукой перечитал многое, многое в этой книжке! Ужели это я так писал? Ночь с 18 на 19 ноября 1952 г. Париж».

первых страницах первого и третьего томов *ПСС—1915*, но не свел различные варианты правки одних текстов в разных авторских экземплярах к единому варианту.

Для будущего определения принципов издания Бунина чрезвычайно важно, что если правка в разных авторских экземплярах томов *Петрополис*, как правило, сводима к одному, наиболее позднему варианту, то исправления, сделанные Буниным в разных экземплярах *ПСС—1915*, оставляют возможность различных толкований. Наряду с теми стихотворениями, которые подверглись частной, редакционной правке, в авторских экземплярах *ПСС—1915* есть целый ряд таких, где в смысловой и композиционной структуре произошли принципиальные изменения («Развалины», «Солнечные часы», «Судра», «Сапсан», «Атлант», «Каин» и мн. др.). Эти изменения не отражены в прижизненных публикациях и не сводимы к единому позднейшему варианту по авторской правке, что заставляет заново обратиться к проблеме основного текста в поэзии Бунина[30].

Из приведенного описания авторских экземпляров *ПСС—1915, 1* и *3* и *Петрополис* следует, что после смерти Бунина, откликаясь на просьбу советской стороны прислать материалы его архива, вдова Бунина В. Н. Муромцева-Бунина передала в Москву отдельные тома, в целом составившие собрания *Петрополис* и *ПСС—1915*, но принадлежащие разным «комплектам правки» (поступление в ОР РГБ 1957 г.[31]). Эти тома, не представляющие единого и единовременного целого, легли в основу девятитомного собрания сочинений Бунина (1965—1967) и всех следующих изданий. Другие экземпляры томов *Петрополис* и *ПСС—1915* с правкой Бунина остались у вдовы и ныне хранятся в РАЛ. Соответственно, для полноценного научного издания Бунина необходимо учитывать все авторские экземпляры всех томов. Их сопоставление задает то поле, на котором должна определиться концепция нового издания Бунина.

[30] Кроме того, есть расхождения и между правкой отдельных текстов в *ПСС—1915* и *Петрополис,* с одной стороны, и авторскими экземплярами «Стихотворений 1903—1906» (СПб., 1906) и «Избранных стихов» (Париж, 1929) — с другой. Так, например, три разных варианта правки Бунин оставил для стихотворения «Сапсан»: один — в авторском экземпляре *СС—1906*, другой — в *ПСС—1915, 3—ОР ИМЛИ*, третий — в *ПСС—1915, 3—РАЛ* (MS. 1066/908); во втором экземпляре РАЛ (MS. 1066/909) страницы с этим стихотворением отсутствуют. В целом проблеме основного текста в поэзии Бунина должна быть посвящена отдельная работа.

[31] Поступление *Петрополис, 4* (ОР РГБ, ф. 429, карт. 3, ед. хр. 26) 1971 г.

Павел Дмитриев (Санкт-Петербург)

АНДРЕЙ ЛЕВИНСОН В ЖУРНАЛЕ «АПОЛЛОН» (1911—1915)

Творческая биография Андрея Яковлевича Левинсона (1887—1933) до сих пор недостаточно изучена, и, как следствие, еще не сделано оценки его историко-критического наследия в целом[1]. Однако наша задача гораздо скромнее — характеризовать начальный период критической деятельности Левинсона — одного из выдающихся театральных писателей минувшего столетия — дать к ней несколько дополнительных штрихов на материалах журнала «Аполлон» и доступных нам архивных документах[2].

Не беремся утверждать с полной ответственностью, но очень вероятно, что дебют Левинсона как балетного (и шире — театрального) критика состоялся именно в 1911 году. Первые его балетные рецензии были опубликованы в «Аполлоне» весной 1911 года. К этому времени «Аполлон» уже утвердился в своей эстетической направленности, более того, занял весьма заметное место среди других периодических изданий, посвященных проблемам искусства, и прежде всего нового европейского и русского искусства. Отзыв Левинсона на балетные спектакли, опубликованный в 10-м (майском) номере «Русской художественной летописи» «Аполлона» за 1911 год знаменателен и тем, что это была *первая* публикация «Аполлона», посвященная непосредственно балету, то есть именно балету классическому.

Ситуация с пластическими искусствами к этому времени была такова. До появления работ Левинсона на страницах журнала были помещены несколько корреспонденций из Парижа Я. А. Тугендхольда и Николая Костылева, посвященных дягилевским Русским сезонам[3], и яркая заметка Сергея Ауслендера «Танцы в князе Игоре»[4] — о постановке «Половецких плясок» М. Фокиным. Вместе с тем, кроме отзывов на фокинские постановки, «Аполлон» печатает в эти годы значительное количество работ кн. Сергея Волконского — пропагандиста идей «ритмической гимнастики», поместившего на страницах «Аполлона» более десятка статей и выпустившего в издательстве журнала пять книг[5].

Таков был фон, на котором стали появляться критические работы Левинсона. К сожалению, никакого документального подтверждения о приглашении Левинсона в журнал нам не встречалось. Наиболее ранним свидетельством интереса «Аполлона» к «балетной» теме является письмо секретаря журнала Е. А. Зноско-Боровского к А. Н. Бенуа, датированное 26 октября 1910 года. Приведем его целиком:

> Многоуважаемый Александр Николаевич,
> до сих пор в «Аполлоне» совершенно отсутствовали статьи о танцах и хроника о балете. Этот пробел необходимо устранить. У нас есть, по-видимому, возможность пригласить для этого Вал<ериана> Я<ковлевича> Светлова, — но, не чувствуя себя в этих вопросах достаточно компетентными, мы обращаемся к Вам с большой просьбой сообщить нам, как Вы относитесь к писаниям о балете Светлова и не лучше ли попросить кого-нибудь другого?
> В ожидании Вашего ответа, остаюсь с полным уважением
> *Евгений Зноско-Боровский.*[6]

Запрос, обращенный именно к Бенуа, понятен — постоянные балетные обзоры А. Волынского в «Биржевых ведомостях» начались только с сентября 1911 года, а до той поры русская критика знала рецензии по преимуществу в периодике, Бенуа же принадлежала, можно сказать, «концептуальная» работа, посвященная балету, в сборнике «Театр», под названием «Беседа о балете» (которую ведут Художник и Балетоман)[7]. Нам неизвестно, повлиял ли Бенуа на ре-

---

[1] См. работу общебиографического характера: *Илларионов Б.* Комммментарии: Материалы к биографии // Балет. 1998. Сентябрь—декабрь С. 17—18.

[2] В основе этой работы лежит доклад, сделанный на XV Научных балетоведческих чтениях в Петербургской консерватории в апреле 2005 г.

[3] *Тугендхольд Я.* Русский балет в Париже // Аполлон. 1910. № 8. Май—июнь. Отд. 2. С. 69—71; *Костылев Н.* Наш балет в Париже // Там же. № 9. Июль—август. Отд. 2. С. 25—30; *Тугендхольд Я.* «Русский сезон» в Париже // Там же. № 10. Сентябрь. Отд. 1. С. 5—23.

[4] Аполлон. 1909. № 1. Отд. 2. С. 29—30. Подп.: С. А.

[5] Подробнее о «пластической» составляющей театральной критики «Аполлона» см. в нашей работе: *Дмитриев П. В.* Танец, балет, пантомима на страницах журнала «Аполлон» (1909—1917). Ч. 1: Русские сезоны в Париже. Михаил Фокин. Кн. Сергей Волконский // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2007. № 1 (17). С. 215—226; Ч. 2: Андрей Левинсон. Историческое направление. Ю. Слонимская // Там же. № 2 (18). С. 341—352.

[6] ОР ГРМ. Ф. 137 (А. Н. Бенуа). Оп. 1. № 2111. Л. 8.

[7] *Бенуа А.* Беседа о балете // Театр: Книга о новом театре. СПб.: Шиповник, 1908. С. 95—121.

шение редакции «Аполлона» и высказал ли он вообще какое-либо мнение насчет балетного обозревателя, но совершенно очевидно, что чаша весов склонилась не в сторону В. Я. Светлова[8].

Уже первая статья Левинсона на страницах «Русской художественной летописи» «Аполлона»[9] обращает на себя внимание зрелостью суждений 23-летнего критика. Давая отчет о балетах, виденных им в московском Большом театре в постановке А. А. Горского, Левинсон сводит к минимуму описательный элемент, сосредоточив свое внимание на типических чертах постановки и хореографических приемах постановщика. Несколькими штрихами он обнаруживает превосходное знание предмета, знакомство с историей балета и с его современным состоянием. Например, отмечая суть реформ Горского как «посильное сокращение классических па <...> в драматизации действия и в преобладании этнографического духа», Левинсон выражает одновременно и самое суть балета, указывая на пагубность «драматизации» балетного спектакля. «Суетное и наивное желание *мотивировать* каждое движение танца свидетельствует об абсолютном непонимании *вне-психологического* значения балета»[10]. Здесь, конечно, сразу просматриваются и определенные эстетические установки Левинсона по отношению к классическому балету, которым он не изменил за всю жизнь. Их обсуждение не входит в нашу задачу, хотя несколько раз нам так или иначе предстоит их затронуть. Но главное: уже в первых рецензиях на балетные спектакли у Левинсона формируется определенный описательно-понятийный язык, который в дальнейшем распространится и на его статьи из других сфер искусства. Давая портрет Лидии Кякшт (в сопоставлении с Анной Павловой) он замечает: «...прелесть танцев г-жи Кякшт заключается в свободном преодолении очевидных трудностей. Ее боковые кабриоли в большом па “Привала Кавалерии” — не внезапный и легкий полет, а торжество силы над тяжестью. И эта тяжелая грация сильных, пластичных и почти всегда виртуозных движений <...> делает ее привлекательной и достойной носительницей классической традиции балета»[11]. Конечно,

[8] О Светлове см. блок материалов «Письма и дневники (Из фонда В. Я. Светлова)» в изд.: Театральное наследие. I (4). СПб., 2005. С. 277—374.

[9] Имя Левинсона регулярно встречается на страницах «Русской художественной летописи» в 1911 г. в № 10—13, 15, 17, 19, 20; в 1912-м — в № 2 и 8—9.

[10] Русская художественная летопись. 1911. (№ 10). С. 160. Курсив автора. Далее ссылки на этот печатный орган, выпускавшийся «Аполлоном» в течение двух лет (1911—1912): РХЛ, с указанием номера в скобках, так как год выпускался со сплошной пагинацией.

[11] Балет: Балет в Малом театре; Гастроли г-жи Л. Г. Кякшт // РХЛ. 1911. (№ 12). С. 190.

симпатии критика на стороне другой балерины, но это не мешает ему быть объективным. Даже в признании своей невозможности «рассказать читателю о танцах г-жи Павловой» («наш скудный словарь позволяет нам раскрывать сущность и смысл движения лишь путем неточных метафор и смутных аналогий») Левинсон дает при этом выразительную картину, по которой можно довольно отчетливо судить если не о деталях исполнения, то о его общей стилистике: «Танец г-жи Павловой, абсолютный и совершенный, вознесенный как пламя свечи, порой колеблемое дуновением страсти, — представляется лежащим вне критических оценок, неизбежно внешних и фрагментарных. Его возвышенная прелесть не сводима ни на психологические мотивы, ни на технические формулы»[12].

Однако главной программной работой Левинсона в «Аполлоне» стала не рецензия, а статья «О новом балете», практически целиком посвященная деятельности М. М. Фокина (напечатанная двумя частями в 8-м и 9-м номерах «Аполлона» за 1911 год, а затем легшая в основу известной книги Левинсона «Старый и новый балет»[13]). Совершенно очевидно, что редакция журнала, давая на своих страницах место для полемически заостренного выступления Левинсона, сознательно шла на этот шаг, рассчитывая на отклики художественной критики. Установка на такую реакцию ясно прослеживается в переписке секретаря редакции Е. А. Зноско-Боровского с редактором С. К. Маковским. В октябрьском 1911 года письме Маковскому Зноско-Боровский пишет: «Статья Левинсона очень понравилась Кузмину[14], и я тоже нашел ее интересной и соответствующей тому научно-историческому направлению, о котором Ты и Н. Н. (барон Врангель, соредактор Маковского в 1911—1912 гг. — *П. Д.*) недавно говорили»[15]. Очевидно, о той же статье идет речь в письме барона Врангеля к А. Н. Бенуа от 12 августа 1911 года (заметим, что последний снова привлекается в качестве балетного эксперта, как было еще до приглашения Левинсона в журнал): «Заодно присылаю Вам статью о балете некоего Левинсона. Он человек очень серьезный, и хотя кое с чем в статье нельзя согласиться, но я думаю, статья представляет интерес. Нам бы очень хотелось, чтобы Вы со своей стороны высказали некоторые Ваши “общие” взгляды на балет новый для выяснения вопроса, ибо этот Левинсон далеко не в курсе разных будущих путей. Мне

[12] Балет: А. П. Павлова в «Жизели»; «Пробуждение Флоры» // РХЛ. 1911. (№ 15). С. 237.

[13] *Левинсон А.* Старый и новый балет. М., 1917.

[14] М. А. Кузмин первые несколько лет исполнял роль негласного редактора отдела критики, ему принадлежит редакция нескольких работ авторов «Аполлона», а также внутренние отзывы на критические работы коллег.

[15] ОР РНБ. Ф. 124. № 1770. Л. 33 об.

кажется, именно Вам бы надо возразить и объяснить публике <?>, что неясно и неверно у него»[16].

Никакой печатной реплики Бенуа на работу Левинсона, однако, не последовало, но сама статья вышла с осторожным редакционным примечанием (что, в принципе, не было характерно для практики «Аполлона»): «Редакция дает место настоящей статье, но считает долгом заявить, что как оценка нового балета, так и все теоретические выводы автора лежат всецело на его ответственности. Желая как можно разностороннее и беспристрастнее осветить столь мало выясненную еще теорию танца, редакция предполагает в ближайшем будущем поместить и другие статьи по этому вопросу»[17]. Однако никаких статей (кроме работ самого Левинсона) в ближайшем будущем не последовало, а тема балета вскоре была вообще «закрыта».

Сам Левинсон формулирует свою «непосредственную задачу» следующим образом: «Описать деятельность М. М. Фокина и его сотрудников в связи с знаменательными парижскими постановками и формулировать те выводы, к которым привело <...> внимательное ознакомление с нею»[18]. В действительности перед автором оказались две задачи. Первая — детально описать парижские постановки Фокина, и, дав критическую их оценку, характеризовать деятельность выдающегося русского балетмейстера; вторая же — через генезис творчества Фокина показать историю развития русского балета и его основные эстетические тенденции.

Сейчас не приходится говорить о том, что критика Левинсона (если не сказать отрицание) творчества Фокина, несмотря на всю свою тонкость и последовательность, была в то же время несколько близорукой в перспективе развития балетного искусства XX века. Для современного исследователя театрального процесса гораздо важнее то, что, критикуя отдельные эстетические приемы Фокина-балетмейстера, Левинсон, как никто другой, дал удивительно полное и точное описание балетов Русских сезонов, на которое принуждены опираться все последующие поколения исследователей. Данная статья оказалась первой в ряду других работ Левинсона, посвященных апологетике классического балета. Лучшее обоснование своей концепции сам критик дал несколько позже, в 1913 году, в статье «О старом и новом балете», опубликованной в Ежегоднике императорских театров: «Я должен признаться, что заглавие, данное мною настоящей статье, несколько парадоксально; говоря о новом и старом балете, я как бы устанавливаю двойственность,

[16] ОР ГРМ. Ф. 137. Оп. 1. № 824. Л. 54.

[17] Аполлон. 1911. № 8. С. 30.

[18] Там же.

в действительности не существующую. Возможны — кто в этом усомнится — бесчисленные формы театрального танца, но балет существует один, и его эволюция протекает в тесных пределах единого художественного принципа — классического танца; не лишним будет указать, что классический танец — единственная подлинная у нас художественная традиция, единственный пример органического стиля в современном русском театре»[19].

Таким образом, из этих слов становится понятно, что́, несмотря на разницу во взглядах, могло способствовать сближению Левинсона с редакцией «Аполлона».

Против ожиданий редакции, статья Левинсона не вызвала бурной полемики, и секретарь журнала Зноско-Боровский отмечал в письме Маковскому 26 ноября 1911 года: «На первую статью Левинсона в печати откликов еще не было». Но может быть, и сама редакция несколько испугалась за репутацию журнала, объявившего себя с самого начала проводником идей «нового искусства», статья же Левинсона была посвящена апологетике классического балета. Кроме того, по отношению к фигуре Левинсона не было единомыслия и в числе влиятельных сотрудников журнала, которыми в это время были барон Николай Врангель и его друг князь Сергей Волконский.

Своими рассуждениями о художественной стороне пластики, классической хореографии, своей широкой эрудицией Левинсон, если можно так сказать, подрывал основы учения о ритмической гимнастике, которую стремился пропагандировать на страницах «Аполлона» князь Волконский. Князь подружился с бароном, по собственному свидетельству, осенью 1910 года[20], тогда же состоялось и его знакомство — через Врангеля — с Маковским. Вероятно именно этими обстоятельствами, а также некоторым традиционным дворянским антисемитизмом (значение которого все же не стоит преувеличивать) объясняются те враждебные нотки по отношению к Левинсону, которые звучат в письме Врангеля Маковскому от 1 февраля 1912 года:

Среда, 1 февр<аля> 1911 <1912>
27, Бассейная

Милый друг,

С большим удивлением увидел я в последней Летописи новую статью Левинсона. Насколько мне помнится, в последнем нашем раз-

[19] Ежегодник Императорских театров. 1913. Вып. 1. С. 3. В переработанном виде статья, так же как и «аполлоновская», вошла в книгу Левинсона «Старый и новый балет».

[20] См.: *Волконский С.* Мои воспоминания. М., 1992. Т. 1. С. 74.

говоре было твердо решено не помещать больше статей этого господина, и Ты даже взял на себя написать ему письмо, уведомляя о том, что балетный отдел у нас упраздняется. Хотя с самого начала я признавал свою недостаточную компетенцию в некоторых вопросах музыки и литературы, и Ты всецело взял их на себя, но тем не менее я никак не могу согласиться, подписываясь вторым редактором «Аполлона», санкционировать статьи, которым в корне не сочувствую, которые расходятся с нашими основными положениями, мнение о чем я не раз Тебе высказывал. Считаю долгом Тебя об этом уведомить, и, полагая, что дружественная работа может вестись только сообща, я либо прошу Тебя считать мое соредакторство недействительным, либо уведомить Левинсона о решении, с которым Ты прошлый раз согласился.

Жму твою руку.

Искренно твой

Н. Врангель.[21]

Как видим, угроза отказа от соредакторства была совсем нешуточная. Забегая вперед, можно сказать, что в течение ближайших трех лет журнал покинули все участники этого конфликта: вначале Врангель, затем Волконский, и уже после них Левинсон.

Кстати, приводимое письмо — не единственный случай нареканий на тексты молодого критика и историка искусств. Например, художник Сергей Судейкин остался недовольным тем, в каких выражениях (от себя заметим — совершенно нейтральных) Левинсон характеризовал выступление его жены, в то время артистки Малого (Суворинского) театра Глебовой-Судейкиной[22]. «Не могу <не> выразить удивления по поводу заметки г-на Левинсона (?) о танцах моей жены артистки Глебовой, — писал он 22 сентября

[21] ОР РНБ. Ф. 124. № 1005. Л. 3—4. Ошибка в датировке письма исправлена по смыслу.

[22] См. заметку Левинсона, где, между прочим, сказано следующее: «Кордебалет был составлен из артисток и артистов “Малого театра”. Дамы, с г-ми Глебовой и Валерской во главе, мило резвились в чардаше и необычайно увеселительно пародировали заправских балерин в “Лебедином озере”. Все же этот комический выход был бы совершенно непозволителен на сериозной сцене» (РХЛ. 1911. (№ 12). С. 190). Быть может, Судейкин был задет комплиментарным (хотя и не без критических нот) отзывом Левинсона об оформлении спектакля, принадлежавшем Судейкину, но не смог прямо выразить свое недовольство: «Декорации <...> принадлежат очаровательной кисти художника Судейкина. Это — те же картины г-на Судейкина, но от миниатюрного их формата увеличенные до размеров громадных панно. <...> Мне не всегда ясны намерения талантливого декоратора, но, быть может, никто лучше него не мог бы воплотить несколько жеманный и по-детски фантастичный романтизм балета» (Там же. С. 190—191).

1911 года С. К. Маковскому. — Насколько я понимаю этические отношения между сотрудниками, они не допускают подобной заметки». И затем еще раз в том же письме: «Меня очень волнует развязность г-на Левинсона! Может быть, возможно выразить иное суждение, не г. Л<евинсона>. Жду Вашего мнения по этому поводу»[23].

Возвращаясь к теме противостояния различных пластических театральных форм, отметим, что присутствие на страницах «Аполлона» текстов Левинсона сразу обозначило важное противоречие. С одной стороны, самому Маковскому было очевидно, что работы кн. Волконского о ритмической гимнастике не могут занимать такого места на страницах «Аполлона», но он опасался высказать это князю прямо, равно как и его другу барону. С другой стороны, Маковскому был нужен столь широко эрудированный и столь ясно мыслящий сотрудник, как Левинсон. Сетованиями на тему «гимнастики» полнятся письма Маковского к Зноско-Боровскому. Например, в письме от 16 ноября 1911 года: «В заключение — маленькое конфиденциальное поручение: устроить так, чтобы вечера Далькроза *ничем* не были связаны с редакцией “Аполлона”, а тем паче — с выставкой[24]. Это необходимо сделать. Гимнастика Далькроза *пока* — только гимнастика, до искусства как до небес далеко, *хотя* метод его и правильный. — Словом, было бы *комично* “Аполлону” брать это предприятие под свое знамя в России»[25]. И буквально на следующий день он повторяет свою просьбу, настаивая на конфиденциальности, «чтобы не обижать Волконского, которому послано подробное письмо, — зная, что Ты тактично, но решительно примешь меры»[26]. Эта просьба редактора была исполнена, и объявление почти в тех же выражениях было помещено на страницах «Русской художественной летописи» (в качестве постскриптума к «Письму в редакцию» балетмейстера В. Преснякова)[27]. Наблюдения кн. Волконского над системой Э. Жак-Далькроза и попытки практического ее применения в театральных постановках не принесли желанных плодов, и даже более того, определенно потерпели крах в соприкосновении с театральной практикой (как видно на примере его спектакля «1914», подвергшегося суровой

[23] ОР РНБ. Ф. 124. № 4202. Л. 2—1 об.

[24] Имеется в виду выставка «Сто лет французской живописи», открывшаяся в январе 1912 г., устроенная «Аполлоном» совместно с Французским институтом в Петербурге.

[25] ОР РНБ. Ф. 124. № 2445. Л. 39—40 об. Курсив подлинника.

[26] Там же. Л. 42 об.

[27] «Печатая это письмо г. Преснякова, редакция пользуется случаем заявить, что “Аполлон” не принимает никакого участия в выступлениях школы Ж. Далькроза в России» (РХЛ. 1911. (№ 17). С. 275).

критике Левинсона, о чем еще пойдет речь впереди). Но самое главное — ритмическая гимнастика, на которую многими деятелями искусства возлагались столь большие надежды, оказалась, в сущности, вне плоскости искусства, и потому не могла интересовать критиков «Аполлона», поставившего своей целью именно изучение художественных проблем, неоднократно подчеркивавшего свою приверженность искусству[28]. Теоретические выкладки кн. Волконского, в конечном счете, оказались довольно чужды эстетике «Аполлона».

Возвращаясь к Левинсону, отметим только, что, несмотря на противодействие, оказывавшееся ему некоторыми членами редакции, ничто не предвещало еще того скандала, о котором пойдет речь впереди. В «Аполлоне» помещаются его статьи, в том числе «Новерр и эстетика балета в XVIII веке», которая впоследствии в переработанном виде войдет в книгу «Мастера балета». Отметим немаловажное для творческой биографии Левинсона обстоятельство: и первая его крупная «аполлоновская» статья «О старом и новом балете», и эта, историческая, легли в основу двух монографий о балетном театре, вышедших в России. Секретарь «Аполлона» Е. А. Зноско-Боровский в письме С. К. Маковскому от 26 ноября 1911 года так характеризует только что полученную работу: «Новая статья Левинсона, которую я послал Тебе, прочитана Кузминым и найдена им очень интересной. Я ее тоже прочитал и считаю, что ее надо печатать в первых же книжках 1912 г., ибо она как раз удовлетворяет тем научно-историческим запросам, которые недавно выдвигали и Ты, и Врангель»[29]. Теперь понятно, что речь шла о работах исторического характера, которым «Аполлон» стал вскоре широко предоставлять свои страницы.

Рискнем предположить, что Маковский (по крайней мере в тот момент) не захотел расставаться со столь ценным автором, каким виделся ему Левинсон, и, хотя балетная проблематика была, действительно, свернута на страницах журнала, имя Левинсона встречается довольно регулярно: с 1913 года он публикует в основном статьи, посвященные изобразительному искусству[30], и отдельные

[28] См. например, в листах подписной рекламы: «По примеру минувших лет, в журнале, *посвященном исключительно Искусству*, помещаются статьи по вопросам живописи, зодчества, скульптуры, поэзии, литературы, театра, музыки, танца, особенно же — статьи, освещающие современное творчество в связи с художественным наследием прошлого» (1916. № 6—7. Курсив мой).

[29] ОР РНБ. Ф. 124. № 1770. Л. 9.

[30] «Эдвард Мунк и норвежская живопись» (Аполлон. 1913. № 1), «А. Т. Матвеев» (Там же. № 8), «Юбилейная выставка в Христиании и норвежская живопись» (Там же. 1914. № 6—7). Кроме статей о живописи и скульптуре, Левинсону принадлежит рецензия на выступление датского романиста и режиссера Германа Банга с чтением своих произведений (РХЛ. 1912. № 2).

книжные рецензии, в том числе и на книги о балете. Среди последних назовем критические отзывы на книги Валериана Светлова «Современный балет», Артура Эпплина «Stories of the Russian Ballet», вышедшую в Лондоне[31], и книгу Н. В. Соловьева, посвященную Марии Тальони[32].

Вероятно, классический балет с его законченными формами казался журналу эстетически самодостаточным и потому неинтересным для сегодняшнего этапа развития русского театра, хотя специально на страницах «Аполлона» это нигде не было отчетливо заявлено. В последний период своего существования журнал интересуют вопросы пластики, связанные либо с пантомимой, либо со специфической пластикой куклы (марионетки). Эти вопросы на страницах журнала освещала Ю. Слонимская. Но ее очерки истории пантомимы и марионетки практически целиком посвящены прошлому и свидетельствуют (как и некоторые другие исследования) об обращении критиков «Аполлона» этой поры к истории сценического искусства в попытке найти театральный идеал (или идеалы) в эпохах, отличавшихся, по словам Вл. Н. Соловьева, «блеском театральности». Можно сказать, что журнал фактически утратил интерес к классическому балету, а время наиболее смелых экспериментов Фокина в области реформирования балета уже миновало (довольно случайная рецензия Э. Старка «Новые балеты М. Фокина» в последнем номере «Аполлона» за 1915 год является, очевидно, просто исключением, как и небольшая заметка Е. Браудо об итальянских гастролях Дягилева в 1917 году)[33].

Кроме того (здесь, правда, мы вступаем в область догадок), с помощью критического пера Левинсона Маковский разрешает важную позиционную задачу — избавление от князя Волконского, который проявлял упорство в деле возвеличения ритмической гимнастики, что уже совсем не соответствовало эстетическому направлению «Аполлона», и потому стал в тягость редакции. Маковский не чинит никаких препятствий публикации одной из самых едких, хотя, по-видимому, и справедливых рецензий Левинсона. Примечательно, что отзыв Левинсона (подписанный инициалами А. Л.)[34] на спектакль кн. Волконского, называвшийся «1914. Аллегорическое действие», вышел в январском номере «Аполлона» за 1915 год, сыгравшем роковую роль в судьбе самого Левинсона. После заключительных слов Левинсона («не является ли преобладание легкого

[31] Аполлон. 1912. № 1. С. 73—75.

[32] РХЛ. 1912. (№ 8—9). С. 128—129.

[33] *Е. Б.* Художественные вести с Запада // Аполлон. 1917. № 8—10. С. 125.

[34] *А. Л.* «1914». Аллегорическое действие князя С. М. Волконского // Там же. 1915. № 1. С. 67—69.

слова над трудным делом чертою роковой для начинаний кн. Волконского?») вряд ли редакция могла рассчитывать на какое бы то ни было участие в журнале кн. Волконского. Об этом эпизоде, равно как и о том, о котором сейчас пойдет речь, Маковский не вспоминает в своих мемуарных книгах, в то время как история «Аполлона» — сплошная череда человеческих обид и разочарований.

Может быть, здесь уместно было бы охарактеризовать динамику отношения «Аполлона» к пластическим искусствам в целом. От Русских сезонов и экспериментов М. Фокина (поднятых на щит «аполлоновскими» критиками Сергеем Ауслендером, Я. А. Тугендхольдом и Н. Костылевым) через апологетику классического балета (предпринятую Левинсоном), затем поиски универсального движения (ритмическая гимнастика Жак-Далькроза и кн. Волконский), наконец, исторический подход к пластическим искусствам и в завершение — «идеальная пластика» куклы, представленная в работах Ю. Слонимской. Нельзя не признать, что переход от одной исповедуемой пластической идеи к другой проходил весьма болезненно, однако для историка важна сама эта эволюция, которая в данном случае прослеживается достаточно отчетливо и отражает динамику развития русского театра первой трети XX века.

Для Левинсона последний период (1915 год) был омрачен следующими обстоятельствами. На страницах того же № 1 «Аполлона» (в котором была помещена рецензия Левинсона на «действо» князя Волконского) в основном разделе была напечатана статья «Неизданная рукопись Новерра: По поводу книги А. Я. Левинсона “Мастера балета”»[35]. Ее автор, литературный и театральный критик Юлия Леонидовна Слонимская (1887—1960), уже дебютировавшая в «Аполлоне» двумя статьями о пантомиме (в № 6—7 и № 9 за 1914 год), в истории театра известна как организатор одного из первых театров марионеток в России (вместе со своим мужем П. П. Сазоновым)[36]. Хотя мы не склонны видеть здесь какой-то преднамеренности со стороны Маковского, помещение этой статьи (в сущности, рецензии, хотя и развернутой) в основной отдел журнала действительно выглядит несколько странно. Суть критики Слонимской сводится к тому, что Левинсону остались неизвестными некоторые источники, дающие материал для характеристики Новерра, в частности альбом (в 11 книгах), хранящийся в Петербурге в библиотеке Академии художеств (это обстоятельство,

[35] *А. Л.* «1914». Аллегорическое действие князя С. М. Волконского // Там же. 1915. № 1. С. 33—45.

[36] См. об этом публикацию А. М. Конечного, В. Я. Мордерер, А. Е. Парниса, Р. Д. Тименчика «Артистическое кабаре “Привал комедиантов”» (Памятники культуры. Новые открытия. 1988. М., 1989. С. 117—120).

кстати, дало возможность иллюстрировать статью-рецензию Слонимской рисунками Боке из этой редчайшей рукописи, — возможно, в художественной стороне дела и была отчасти цель этой публикации). Судьба этого одиннадцатитомника довольно печальна для России. Как явствует из предисловия И. И. Соллертинского к изданию «Писем о танце» (1927), этот рукописный раритет был передан в 1924 году Польше[37] (в связи с «польским» его происхождением — в свое время книги были подарены Новерром королю Станиславу Августу). Если попытаться отстраниться от некоторых критических частностей, которыми изобилует как статья Слонимской, так и ответ ей Левинсона (помещенный в № 2 «Аполлона» также в основном отделе), то полемика «Слонимская—Левинсон» показывает общую тенденцию журнала к историзму — повышенному вниманию к предметам и деталям (в частности, иконографическим документам), которые и лягут в основу источниковедческого метода в театроведении. На этих основаниях уже была построена статья Ю. Слонимской «Зарождение античной пантомимы»[38], не случайно соседствующая и перекликающаяся со статьей Оскара Вальдгауера «Античные расписные вазы в Императорском Эрмитаже»[39]. Критику книги Левинсона можно рассматривать и как своеобразную profession de foi самой Слонимской — восприятие пантомимы как равноправного с танцем компонента классического балета.

Следует отметить, что в своем ответе на критику Слонимской («Новерр и Боке») Левинсон в одном случае признал свою недостаточную осведомленность (правда, не относящуюся к Новерру)[40], в остальном же энергично опроверг претензии оппонента. Но этим дело не закончилось, и в № 4—5 «Аполлона» появился «ответ на ответ» (уже не в основном отделе, а в «Художественной летописи») Ю. Слонимской под названием «Еще раз о Новерре и Боке»[41]. Очевидно, появление этого второго выступления переполнило чашу терпения Левинсона. Далее мы приводим полностью документ (письмо Левинсона Маковскому), который говорит сам за себя[42].

[37] См.: *Новерр Ж.-Ж.* Письма о танце / Пер. с фр. под ред. А. А. Гвоздева; Вступ. статья и примеч. И. И. Соллертинского. Л., 1927. С. 26 (примеч. 1).

[38] Аполлон. 1914. № 9. С. 25—60.

[39] Там же. С. 5—24.

[40] См.: *Левинсон А.* Новерр и Боке: Ответ на статью Ю. Слонимской // Аполлон. 1915. № 2. С. 57.

[41] Там же. № 4—5. С. 120—122.

[42] ОР ГРМ. Ф. 97. № 142. Л. 3—4 об. Авторские подчеркивания в тексте выделены курсивом. Отметим, что обращение «Милостивый государь» употребляется здесь Левинсоном по отношению к Маковскому (величавшемуся прежде «Многоуважаемый Сергей Константинович») впервые.

Петроград, 7 июня <1915 г.>

М<илостивый> Г<осударь>

В свое время Вы добились от меня согласия на сделанные Вами в два приема сокращение и искажение моего ответа г-же Слонимской, мотивируя такое давление на меня тем, что Вы считаете необходимым предоставлением мне *последнего* слова *окончательно* ликвидировать неуместное, по Вашему признанию, выступление «дружественного» мне «Аполлона» против меня, выступление, в котором Вы пожелали признать свою вину и о котором Вы выразили сожаление и при личном свидании и письменно. Вы считали тогда должным и необходимым пресечь всякую дальнейшую полемику.

Ныне, в нарушение своего слова и в нарушение обычаев не литературной лишь, а самой элементарной житейской корректности, Вы допустили новое выступление против собственного сотрудника по тому же поводу, опять-таки тщательно скрыв его от меня и как ни в чем ни бывало продолжая деловое и, казалось бы, коллегиальное общение со мною.

Когда Вы оправдывали первый выпад «Аполлона» против меня, всеми «непосвященными» истолкованный как демонстративный разрыв со мною, спешкой, недосмотром, непрочтением одобренной Вами статьи, я не имел основания Вам не поверить на слово и лишь потому продолжал сотрудничество. Но *вторичное* выступление через два месяца после того, как Вы вынудили меня к таким уступкам, требуя в последнюю минуту дальнейшего изменения названия и текста ответа, Вами самим прежде одобренного, под угрозою вовсе устранить мою статью — имеет уже характер *злостный*.

Считаю нужным установить, что этот мой негодующий протест направлен *отнюдь* не против личности или писания г-жи Слонимской, которая никаких обязательств по отношению ко мне не имеет, а против обнаруженного Вами как редактором отсутствия всякой принципиальности поведения и такта.

Рискованной я нахожу лишь решимость «отослать» меня к «серьезной и добросовестной» статье «Старых годов», ибо руководитель этого издания, г. Вейнер, в беседе со мною «удивлялся» тому, что «Аполлон» мог использовать отысканный впервые им и заведомо намеченный к опубликованию у него материал — воспроизведя именно те вещи, которые были *отмечены* закладками «Старых годов»[43].

Само собою, от всякого участия в журнале «Аполлон» я сим решительно и официально отказываюсь, это единственное возможное для меня решение распространяется, разумеется, и на законченную мною статью о японской гравюре. Несмотря на то, что она не может появиться исключительно по Вашей вине, я готов, как только статья будет использована мною в другом месте, возместить конторе «Аполлона» числящийся за мною в счет гонорара аванс.

Поймите, что, печатая в апрельском номере новую против меня статью, Вы не имели *никакого права* торопить меня с дополнениями и окончательными корректурами статьи, предназначенной на август или сентябрь: ясно, что, предупрежденный вовремя, я сейчас же ушел бы из Вашего журнала.

О факте моего ухода я своевременно извещу посредством печати.

Андрей Левинсон.

[43] Имеется в виду статья В. Н. Всеволодского-Гернгросса «Театральный костюм XVIII века и художник Бокэ» (Старые годы. 1915. № 1. С. 33—48).

К сожалению, нам неизвестно, смог ли Левинсон осуществить свое намерение, — откликов в печати пока не обнаружено. Однако главный удар со стороны редакции журнала еще ждал Левинсона впереди. В № 6—7 (август—сентябрь) за 1915 год появилась украшенная многочисленными иллюстрациями работа Николая Пунина «Японская гравюра»[44]. Историей этой статьи (увиденной глазами Левинсона) нам хотелось бы закончить свое повествование. В 20-х числах октября С. К. Маковский получил документ следующего содержания:

Петроградский нотариус
Петр Михайлович Арцыбушев
Невский пр., д. № 61
23 октября 1915
№ 638

Господину Сергею Константиновичу Маковскому.

Имею честь сообщить поступившее ко мне сего числа заявление, изложенное в копии на обороте сего, и присовокупить, что: 1) можете дать ответ на это заявление, если пожелаете; 2) ответ должен быть оплачен гербовым сбором в 2 рубля с каждого листа, и 3) ответ Ваш может быть включен в удостоверение, которое будет выдано заявителю в том только случае, если Вы изъявите на это свое согласие.

Нотариус *Арцыбушев* <подпись>

[44] Аполлон. 1915. № 6—7. С. 1—35.

Копия

Сергею Константиновичу Маковскому
редактору, издателю журнала «Аполлон»
Петроград, Разъезжая, 8

М<илостивый> Г<осударь>

Ввиду неправильных действий редакции «Аполлона» по отношению ко мне, я был вынужден отказаться от сотрудничества в этом журнале и от напечатания в нем моей статьи «Японская гравюра». В ответ на мой отказ редакция сообщила мне письмом от 13/VI.1915 г., что я могу располагать названной статьей. Между тем Вы сочли возможным использовать для своего журнала («Аполлон», №№ 6—7, 1915 г.) не только тему, общий план моей статьи и некоторые исключительные особенности этого плана, но и все иллюстрации, подобранные мною согласно этому плану, принятые Вами для иллюстрирования моей статьи и заимствованные из предоставленных мною, а отчасти специально приобретенных мною материалов. До меня дошли достойные доверия слухи о том, что Вы намереваетесь использовать эту часть моего труда также и для отдельной книги. Кроме того, Вы считаете уместным не возвращать мне доверенных мною Вам — в виде особого одолжения — для «Аполлона» ценных оригиналов до выполнения мною требований, которые Вам угодно мне предъявлять в связи с числящимся за мною авансом. Ввиду морального и материального ущерба, нанесенного мне Вами указанным нарушением моих авторских прав и злоупотребления моим доверием в деле с оригиналами — я решился обратиться для всестороннего выяснения перечисленных обстоятельств обратиться <так!> третейскому Суду, как наиболее отвечающей добрым литературным нравам и наиболее пригодной для отыскания истины в литературном деле инстанции. Судьями с моей стороны согласились быть Аркадий Георгиевич Горнфельд (Бассейная, 58) и Константин Николаевич Соколов (ул. Жуковского, 21, редакция газеты «Речь»), которым и благоволите сообщить в трехдневный срок имена избранных Вами судей. Я обратился к Вам с тем же предложением в заказном с обратной распиской письмом от 9 октября, которое было возвращено мне в запечатанном виде.

Окончивший Петроградский университет Андрей Яковлевич Левинсон. Прошу петроградского нотариуса П. М. Арцыбушева сообщить настоящее письмо С. К. Маковскому по указанному выше адресу и в сообщении этого заявления выдать мне удостоверение со включением в него ответа, если таковой от С. К. Маковского последует.

Андрей Левинсон. Октября 23-го числа 1915. Боровая, 18, кв. 21.
С подлинным верно: Нотариус <подпись>[45].

На этом можно было бы считать историю законченной — последние документы говорят сами за себя. Однако позволим себе маленькое послесловие-разъяснение. Не хочется выступать судьей в таком щекотливом деле (для того у Левинсона были Горнфельд и Соколов), однако, несколько зная характер и особенности личности С. К. Маковского, приходится солидаризоваться в последнем пункте с обиженным Левинсоном. И использование изобразительного материала, предоставленного им, и использование его плана (хотя последнее и нельзя проверить) само по себе предосудительно. Кроме того, статья Левинсона была уже объявлена еще в середине 1914 года на рекламных листках «Аполлона» под несколько иным названием — «Японский пейзаж классической эпохи»[46]. Действительно, если посмотреть, как составлено «Письмо в редакцию» Пунина, написанное, по всей очевидности, по требованию редакции «Аполлона» после получения письма Левинсона и опубликованное в конце 1915 года, видно, что оно как будто нарочно касается всех самых уязвимых с юридической точки зрения пунктов из нотариально заверенного обращения Левинсона, чтобы снять индивидуальную ответственность с Н. Н. Пунина. Приведем здесь письмо Пунина для сравнения:

Ввиду полученных мной сочувственных отзывов о статье моей «Японская гравюра», напечатанной в книжке 6—7 «Аполлона», отзывов, касающихся равно текста и приложенных воспроизведений, и во избежание недоразумений, я считаю долгом заявить, что никакого участия в подборе и напечатании репродукций я не принимал и писал свою статью согласно плану, выработанному редакцией «Аполлона», и по воспроизведениям, предоставленным мне редакцией.

Принимая с благодарностью замечания, касающиеся текста статьи, я решительно отвергаю от себя похвалы и порицания, относящиеся к приложенным репродукциям.

Н. Пунин.[47]

Но, пожалуй, хуже всего то, что был оспорен приоритет Левинсона, так как статей о японской гравюре в России не было, о чем

[45] ОР ГРМ. Ф. 97. № 142. Л. 5— 5 об. Машинопись с правкой.
[46] Аполлон. 1914. № 5. (Страницы не нумерованы.)
[47] Аполлон. 1915. № 8—9. С. 127.

заявляет в первом абзаце примечания к своей статье Николай Пунин[48]. Степень заинтересованности Левинсона темой японского искусства становится понятной, если внимательно изучать его критику за двадцать лет его творческой активности. Например, еще в начале 1913 года в «аполлоновской» статье «Эдвард Мунк и норвежская живопись» можно явственно расслышать нотки увлечения японским искусством. «Тайна его <Бруно Лилиефорса> разительного правдоподобия в его чутье динамических особенностей бега животных или полета птиц; подобно японцам, он смотрит на свои мотивы с птичьего полета; о связи его с японцами говорят также условный колорит и декоративная композиция некоторых его панно»[49]. И до того (в самом начале критической деятельности Левинсона), также в статье о скандинавском авторе, вдруг появляется сравнение с японским искусством: «Об этом импрессионизме Гамсуна можно повторить ходячие слова Петра Альтенберга о японцах: “Они изображают цветущую ветку, а мы видим всю весну”»[50]. А спустя десять лет, когда, уже находясь в эмиграции, Левинсон дает отзыв на книгу С. Елисеева о современной японской живописи, его суждение можно признать совершенно авторитетным[51]. Нам кажется, что мы не ошибемся, предположив, что японское искусство вообще было для Левинсона чем-то большим, нежели объектом бесстрастного изучения.

Возвращаясь к «аполлоновскому» скандалу, отметим только, что работа Пунина «Японская гравюра» вышла отдельным оттиском вскоре после появления в свет журнала, как и предполагал Левинсон в приведенном последнем документе.

Так печально завершилось сотрудничество одного из лучших критиков 1910—1920-х годов с одним из самых авторитетных русских журналов постсимволистской эпохи.

---

[48] «Печатая настоящую статью, я считаю своим долгом предупредить, что эта небольшая работа нисколько не притязает ни на научность, ни на полноту. История гравюры на дереве в Японии слишком велика, чтобы ее можно было уместить на немногих страницах, и подробное изучение этой истории потребовало бы *большего времени, чем то, которым я располагал*. Моей задачей было нарисовать общую картину, дать почувствовать аромат цветка, может быть, наиболее нежного из всех цветов мира. Сделать это мне представлялось тем более необходимым, что на русском языке нет ничего по японской гравюре и почти ничего по японскому искусству» (Аполлон. 1915. № 6—7. С. 1). В свете вышесказанного выделенные нами курсивом слова можно понять во вполне определенном смысле: редакция «Аполлона» торопила Пунина с написанием этой статьи, предполагая, что от сотрудничества с Левинсоном придется отказаться.

[49] *Левинсон А.* Эдвард Мунк и норвежская живопись // Аполлон. 1913. № 1. С. 17.

[50] *Левинсон А.* А. Стриндберг // Современный мир. 1910. № 4. С. 53.

[51] См.: Звено. 1923. № 25, 23 июля. С. 4. Подпись — А. Л.

Александр Долинин
(Мэдисон, Висконшн / Санкт-Петербург)

ДВЕ КНИГИ НА СТУЛЕ ОКОЛО КРОВАТИ

(Из комментария к роману Набокова «Дар»)

В первой главе «Дара» рассказывается «очень простая и грустная» история, не имеющая прямого отношения к главному герою романа Федору Годунову-Чердынцеву, — история, которая в свое время «осталась писателем неиспользованной»[1]. Трое берлинских друзей, двое русских и немец, запутавшись в своих отношениях, решают покончить жизнь самоубийством. Холодным апрельским днем они приезжают в Груневальд, «чтобы там, в глухом месте леса, один за другим застрелиться» (4, 232). Однако смелости хватает только первому из них — поэту-дилетанту Яше Чернышевскому, автору «стихов, полных модных банальностей» и жертве «сентиментально-умственных увлечений» (4, 224). В буераке, среди терновых кустов, под надзором «двух диких уток» (из Ибсена?), он убивает себя наповал выстрелом из револьвера. Пока струсившие друзья Яши, пытаясь его оживить, кропят и трут мертвое тело («так что он был весь измазан землею, кровью, илом, когда полиция нашла труп»), в комнате убитого, замечает рассказчик, «еще несколько часов держалась, как ни в чем не бывало, жизнь: бананная выползина на тарелке, “Кипарисовый Ларец” и “Тяжелая Лира” на стуле около кровати, пингпонговая лопатка на кушетке» (4, 234).

Аллюзия на поэтические сборники Анненского и Ходасевича — по всей видимости, книги, за которыми Яша провел последнюю ночь жизни, — заставляет вспомнить о классической традиции придавать мотивирующее значение предсмертному чтению героических самоубийц, которые находят в прочитанном прецедент, оправдание и обоснование своего поступка. В трагедии Аддисона «Катон» (повлиявшей, как показал Ю. М. Лотман, на са-

---

[1] *Набоков В.* Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 2000. Т. 4. С.227. Далее все цитаты из произведений Набокова даются по этому изданию в тексте, с указанием тома и страницы.

моубийство Радищева[2]) римский герой перед тем, как броситься на меч, читает «книгу Платона о бессмертии души» (имеется в виду диалог «Федон»); у Вертера на столе находят «Эмилию Галотти» Лессинга, а у его российского подражателя в повести самоубийцы М. Сушкова — вышеупомянутого «Катона». Само название книги Анненского в этом смысле может быть понято как сигнал: ведь кипарис, как известно, символизирует отчаяние, скорбь и смерть, ибо, по античному мифу, в это дерево превратился прекрасный мальчик, любимец Аполлона, который не смог перенести потери своего ручного оленя и — процитируем Овидия:

Сам умереть порешил. О, каких приводить утешений
Феб не старался! Чтоб он не слишком скорбел об утрате,
Увещевал, — Кипарис все стонет! И в дар он последний
Молит у Вышних — чтоб мог проплакать он целую вечность.
Вот уже кровь у него от безмерного плача иссякла,
Начали члены его становиться зелеными; вскоре
Волосы, вкруг белоснежного лба ниспадавшие прежде,
Начали прямо торчать и, сделавшись жесткими, стали
В звездное небо смотреть своею вершиною тонкой.
И застонал опечаленный бог. «Ты, оплаканный нами,
Будешь оплакивать всех и пребудешь с печальными!» — молвил.[3]

В традиционной эмблематике ветвь кипариса часто изображается вместе с кинжалом, вонзенным в грудь[4], то есть связывается с самоубийством. Наконец, в песне Шута из «Двенадцатой ночи» Шекспира «печальный кипарис» — это метонимия гроба («Come away, come away, death / And in sad cypress let me be laid» — II, 4, 51) или, иными словами, кипарисового «ларя»[5].

[2] См. об этом: *Лотман Ю. М.* Поэтика бытового поведения в русской культуре XIX века // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. С. 264—267.

[3] *Публий Овидий Назон.* Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии / Пер. с лат. С. В. Шервинского. М., 1983.

[4] См.: *Шарафадина К.И.* «Алфавит Флоры» в образном языке литературы пушкинской эпохи. Источники. Семантика. Формы. СПб., 2003. С.184, прим. 2. Символика кипариса настойчиво обыгрывается в крымских главах романа Набокова «Подвиг»: мать Мартына зовет сына, чтобы сообщить ему о смерти отца, когда он гуляет по кипарисовой аллее (3, 102); незнакомец с пистолетом угрожает герою на лермонтовской «узкой кремнистой дороге», «летней крымской ночью, местами иссиня-черной от кипарисов» (3, 106); мечтая о подвигах, Мартын смотрит, «запрокинув голову, на черные кинжалы кипарисов», а потом поднимается в гору «узкими кипарисовыми коридорами» (3, 109).

[5] Как полагал С. Маковский, любимый ларец Анненского, в котором он хранил свои рукописи и который дал название его книге, «не случайно ... был из кипарисового дерева», ибо поэт «не уставал вызывать призрак смерти с беспощадным упорством» (*Маковский С.* Иннокентий Анненский (По личным впечатлениям) // Веретено: Литературно-художественный альманах. Берлин, 1922. Кн. 1. С. 241). Статья Маковского наверняка была известна Набокову, так как она была напечатана в одной книге с четырьмя его стихотворениями (*Сирин Вл.* Стихи // Там же. С. 149—152).

Заглядывая в комнату умершего, повествователь «Дара», наверное, предполагал, что читатель вспомнит жутковатое описание квартиры покойника в стихотворении Анненского «У гроба»:

В квартире прибрано. Белеют зеркала.
Как конь попоною, одет рояль забытый:
На консультации вчера здесь Смерть была
И дверь после себя оставила открытой.
Давно с календаря не обрывались дни,
Но тикают еще часы его с комода,
А из угла глядит, свидетель агоний,
С рожком для синих губ подушка кислорода...[6]

Хотя Анненский прямо не назван среди поэтов, которым Яша Чернышевский неумело пытался подражать в своих «патетических пэонах», дух автора трилистников и стихотворения «Трое» (о губительном для героя любовном треугольнике) незримо витает над Яшиным смертоносным «треугольником в круге».

Поскольку главной героиней «Дара» Набоков, по его словам, мыслил не Зину Мерц, а русскую литературу, и в романе упоминаются и/или цитируются все русские поэты, входящие в ее основной канон, от Державина, Жуковского, Пушкина, Лермонтова до Блока и Есенина, появление в этом ряду «Кипарисового ларца», на первый взгляд, кажется само собой разумеющимся. Однако для Набокова место Анненского в каноне было отнюдь не бесспорным. За пятьдесят лет публичных выступлений в качестве критика он отдал дань Анненскому как крупному поэту Серебряного века лишь однажды — в рецензии 1928 года на сборник Владимира Познера «Стихи на случай», которая начиналась так:

> Прилежный слух различит, как тютчевский «ветр», пробежав бурной зыбью по лире Блока и Анненского и последним своим дыханьем распушив крыло музе Ходасевича, — ныне уже бессильным искусственным отголоском звучит в стихах некоторых современных поэтов (2, 663).[7]

[6] *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л., 1959. С. 66.

[7] По всей вероятности, Набоков в первую очередь имел в виду стихотворение И. Анненского «Ветер» (сборник «Тихие песни») с его тютчевским по-

Кроме того, обуждая в переписке с Эдмондом Уилсоном особенности современного русского стихосложения, Набоков признался, что сам прошел выучку на стихах «Блока, Анненского, Белого и других поэтов, революционировавших старые представления о русской версификации»[8]. Во всех же остальных, весьма многочисленных, случаях, когда речь у Набокова заходит о поэзии Серебряного века, Анненского он демонстративно забывает, давая понять, что автор «Кипарисового ларца» ему либо неизвестен, либо неинтересен. Так, Анненский пропущен в кратком списке писателей первого ряда, составленном Годуновым-Чердынцевым с помощью воображаемого Кончеева в первой главе «Дара»[9]; позже Набоков исключил его из своего университетского курса лекций по русской поэзии, где были выделены три главные стилевые линии ее развития (Тютчев—Фет—Блок; Бенедиктов—Белый—Пастернак;

строением: «Люблю его, когда, сердит, / Он поле ржи задернет флером... // Но мне милей в глуши садов, / Тот ветер теплый и игривый...» (*Анненский И.* Стихотворения и трагедии. С. 73).

[8] Dear Bunny, Dear Volodya: The Nabokov—Wilson Letters, 1940—1971. Revised and Expanded Edition / Ed., annot., and with an introd. essay by S. Karlinsky. Berkeley; Los Angeles; London, 2001. P. 80 (письмо от 24 августа 1942 г.).

[9] Г. Амелин и В. Мордерер, правда, считают этот пропуск особой фигурой умолчания, связывая его с псевдонимом Анненского «Ник. Т—о», который, как известно, отсылал к мифу о циклопе Полифеме и Одиссее. «Вернемся к первому (воображаемому) разговору Годунова-Чердынцева с Кончеевым о литературе, — пишут они, — когда Федор признается, что его восприятие “зари” — поэзии XX века началось с “прозрения азбуки”, которое сказалось не только в audition colorée (цветном слухе), но и буквально — сказалось в заглавных буквах имен, «всех пятерых, начинающихся на “Б”, — пять чувств новой русской поэзии» (Бунин, Блок,Белый, Бальмонт, Брюсов). Но какова альфа этого символистского алфавита? “Переходим в следующий век: *осторожно, ступенька*”. Ступеньку этой поэтической лестницы, gradus ad Parnassum, занимает поэт на “А” — Анненский. С Годуновым они “одногодки”. Как Улисс, он не назван, он — “Никто”» (*Амелин Г., Мордерер В.* Миры и столкновенья Осипа Мандельштама. М.; СПб., 2000. С. 182). Это истолкование целиком построено на натяжках и потому не кажется убедительным: с «прозрения азбуки» (то есть ассоциации букв с определенными цветами) у Годунова-Чердынцева начинается не восприятие современной поэзии, а становление эстетического сознания, в ходе которого он упивается «первыми попавшимися стихами», в десять лет пишет драмы, «а в пятнадцать — элегии, — и все о закатах, закатах...»; герой «Дара» родился в 1900 г., за четыре года до выхода «Тихих песен» Анненского, и потому никак не может быть назван «одногодком» последнего; при переходе к разговору о поэтах начала XX в. сразу же цитируются Бальмонт и Блок, что не оставляет зазора между ними и Фетом. Шутливую реплику «Осторожно, ступенька» в таком случае логичнее считать аллюзией на начало одного из первых программных стихотворений русского символизма — бальмонтовское «Я мечтою ловил уходящие тени, / Уходящие тени уходящего дня. / Я на башню всходил, и дрожали ступени, / И дрожали ступени под ногой у меня».

Пушкин—Бунин—Ходасевич) и упомянуты Бальмонт, Брюсов, Северянин, Маяковский, Есенин, Гумилев, Ахматова[10]. Нет стихов Анненского и в набоковском цитатном репертуаре, из чего следует, что аллюзия в первой главе «Дара» должна характеризовать литературные вкусы героя романа, но не его автора.

Хотя Яша Чернышевский живет и умирает в Берлине, его «модные банальности» имеют явно парижское происхождение. Как уже неоднократно отмечалось в работах о «Даре», в Яше следует видеть пародию на молодых поэтов так называемой «парижской ноты», прилежных учеников и последователей своих старших наставников — Г. Адамовича, Г. Иванова и Н. Оцупа, с которыми Набоков в 1930-е годы вел ожесточенную литературную войну. Именно эта троица бывших петербуржцев настойчиво устанавливала культ Анненского, объявляя его «учителем поэзии для поэтов», чья «безутешная» лирика, движимая страхом смерти, отчаянием и «всепоглощающей жалостью к людям», созвучна современным умонастроениям. Особенно много писал об Анненском Г. Адамович, чьи суждения с годами становились все более и более декретивно-панегирическими. Приведем лишь несколько выписок из его статей в хронологическом порядке:

> Пусть в обычном ряду прославленных наших писателей имя Анненского неизменно и всегда пропускается. Все же целое поколение поэтов согласно, что Анненский есть едва ли не наиболее значительное явление в русской лирике последней четверти века. Очарование его индивидуальности и его стиля мало с чем сравнимо.
>
> Конечно, он не «великий» поэт. Ему не хватает силы. Его голос надтреснут. Он не начинает и не кончает эпохи. При воспоминании о тех далеких временах, когда поэт был средоточием жизни и воплощал ее стройность и величие, эта причудливая и печальная поэзия кажется чем-то жалким. И это не обман, конечно, — такова она и есть.
>
> ...в его поэзии прихотливо и неповторимо переплелись тончайшие и несколько брезгливые традиции парижских парнасцев и символистов с русской жалостью к неудачливому человечеству наших дней, суетливому и искалеченному.
>
> За полированными створками «Кипарисового ларца» мелькают, — как это ни удивительно, — складки все той же шинели Акакия Акакиевича.
>
> Она тронута тлением, эта поэзия. Стилистика ее капризна и недолговечна. Юмор невесел. Дыхание коротко и очень прерывисто.

[10] См. об этом: *Бойд Б.* Владимир Набоков: Американские годы: Биография / Пер. с англ. М.; СПб., 2004. С. 165.

И целое напоминает ржавый поздне-сентябрьский день с пронзительным холодком и рябью на реке; когда хочется спрятать руки в карманы.[11]

Не получив до сих пор настоящей, большой известности, «Кипарисовый Ларец» тем дороже стал для тех, кто его прочел и понял. Для этого узкого круга Анненский уже не был талантливым и чудаковатым поэтом-дилетантом, каким его считали при жизни. Все молчаливо, но с глубоким убеждением согласились, что после Тютчева у нас не было ничего прекраснее и значительнее. Любимейшие из русских символистов, Сологуб и Блок, как-то померкли перед ним, уступили ему первое место. <...> Есть в поэзии Анненского черта, делающая ее единственной и неповторимой. Наряду с брезгливым и капризным эстетизмом, наряду с торжественными воспоминаниями об Еврепиде и о том, как пела когда-то муза Эвтерпа, тут же, переплетаясь с ними, в ней живет чувство неудержимой жалости к людям, почти гоголевские образы нищеты и убожества. <...> Прелесть его поэзии в сдержанности.
И, может быть, еще: в безнадежности. Никакое просветление не было ведомо Анненскому. Кажется, он ни во что не верил и ничего не ждал. <...> Вся сложность ощущений Анненского упиралась, кажется, в один только образ: базаровский «лопух на могиле».[12]

Мне недавно пришлось слышать упрек, будто я влияние Анненского вижу везде и всюду и вообще переоцениваю его значение. Думаю, что упрек этот — несправедливый. Медленно и верно Анненский овладевает сознанием русских поэтов. Незамеченный современниками, он воскресает для потомков. Говорят: Анненский — отрава. Ничего! Сладкой водичкой поэзия никогда не была, а от яда она еще никогда не умирала.[13]

[11] *Адамович Г.* Памяти Анненского // Цех поэтов. II—III. Берлин, 1923. С. 92—93, 95.

[12] *Адамович Г.* Иннокентий Анненский // Звено. 1924. № 78. С. 2. Цит. по: *Адамович Г.* Собр. соч. Литературные беседы. Кн. 1: «Звено» 1923—1926. СПб., 1998. С. 76—78.

[13] *Адамович Г.* Николай Ушаков. — Советские прозаики // Звено. 1927. № 4. С.187—194. Цит. по: *Адамович Г.* Собр. соч. Литературные беседы. Кн. 2: «Звено» 1926—1928. СПб., 1998. С. 279—280. Адамович полемизирует здесь с эссе В. Ходасевича «Об Анненском», дважды напечатанном в 1922 г. (Феникс: Сб. художественно-литературный, научный и философский. М., 1922. С. 122—136; Эпопея (Берлин). 1922. № 3. С. 34—56). В эссе утверждалось, что Анненский был отравлен ядом мысли о смерти. «С самого начала до самого конца, — писал Ходасевич, — смерть есть основной, самый стойкий мотив его поэзии, упорно повторяющийся в неприкрытом виде и более или менее уловимый всегда—словно острый и терпкий запах циана, веющий над его поэзией» (цит. по: *Ходасевич В.* Собр. соч. / Под ред. Дж. Мальмстада и Р. Хьюза. Ann Arbor, Mich., 1990. Т. 2: Статьи и рецензии 1905—1926. С. 319).

Насколько мне помнится, «Кипарисовый ларец» не сразу был оценен по достоинству. <...> Только на второй, на третий год после выхода книги об Анненском заговорили, да и то в очень тесных и замкнутых кругах, как об одном из самых замечательных русских поэтов последней четверти века. В удивительной по глубине понимания статье Вячеслав Иванов предсказал, что Анненский станет «зачинателем нового течения русской лирики». Так оно и случилось, но влияние Анненского — как всякое настоящее влияние — должно было проделать долгую внутреннюю работу прежде, чем стать очевидным. В те годы, когда русские молодые поэты впервые читали «Кипарисовый ларец», был расцвет Блока, и казалось, у него нет и долго не будет соперников. <...> Разлюбить Блока «Кипарисовый ларец» не заставил, но что он все-таки привязанность к нему поколебал, подточил, и что вся блоковская поэзия от соседства с ним показалась чуть-чуть пресной, — это несомненно. Блок сильнее, порывистее, увлекательнее Анненского. Но в «Кипарисовом ларце» есть капля яда, вкус которого ничем нельзя заглушить, никогда нельзя забыть — как есть, например, такой яд в Бодлере.[14]

Если имя Анненского далеко еще не достигло популярности блоковского имени, то надо помнить, что в литературе глубокая и узкая слава ценна не менее, чем слава широкая. Во всяком случае, первая является единственным залогом прочности второй, и большей частью художник, не прошедший стажа «узости и глубины», художник, сразу ставший любимцем, платится потом быстрым, непоправимым забвением. <...> В частности, влияние Анненского, воздействие его на русскую поэзию сейчас, бесспорно, сильнее влияния Блока, который настолько искажен и опошлен своими механическими подражателями, что порой кажется водянист и сам. У Анненского русские стихотворцы учатся охотнее и плодотворнее, чем у Блока, — и следы этого так же очевидны в поэзии советской, как и в эмигрантской.[15]

В четвертой книжке альманаха «Числа», главного органа «парижской ноты», Адамович опубликовал поддельный мемуар о вечере у «последнего из царскосельских лебедей», на котором он якобы присутствовал вместе с Ахматовой и Гумилевым, хотя за два года до этого признался, что видел Анненского только один раз,

[14] *Адамович Г.* Памяти Ин. Ф. Анненского: (К двадцатилетию со дня смерти) // Последние новости. 1929. № 3172, 28 февраля.

[15] *Адамович Г.* Рукопись // Там же. 1934. № 5019, 20 декабря.

еще гимназистом, в классе латыни, куда тот зашел в качестве окружного инспектора.[16] На этом вымышленном вечере Анненский читает гостям-царскоселам, которые, как пишет Адамович, «все были чуть-чуть посвященные и как будто связаны круговой порукой», траурную «Балладу» («День был ранний и молочно-парный...») с ее знаменитым обращением к смерти:

...Будь ты проклята, левкоем и фенолом
Равнодушно дышащая Дама!
Захочу — так сам тобой я буду...
— «Захоти, попробуй!» — шепчет Дама.[17]

После чтения Гумилев спрашивает его, к кому обращены его стихи, замечая: «Кажется, вы пишете их самому себе, а есть поэты, которые обращаются к другим людям или к Богу». В ответ Анненский возражает: «Но можно писать стихи и к Богу... с почтительной просьбой вернуть их обратно, они всегда возвращаются, и они волшебнее тогда, чем другие». Тем самым, по Адамовичу, получается, что единственный Бог Анненского — это смерть, чья печать лежит на самых «волшебных» его стихах.

Четвертая книжка «Чисел» настолько задела Набокова, что он собирался писать на нее «острую» рецензию для «России и славянства»[18]. Возможно, он хотел выступить против враждебного ему направления альманаха и насаждаемого им духа группового радения, неотъемлемой частью которого был культ Анненского[19]; возможно, он распознал вымысел Адамовича и хотел разоблачить миф

[16] *Адамович Г.* Вечер у Анненского. Отрывок // Числа. 1930/1931. Кн. 4. С. 214—216. На вымышленность «мемуара» Адамовича первыми указали А. Лавров и Р. Тименчик еще в глухие советские времена, когда ссылки на эмигрантских писателей обычно запрещались редакторами и цензорами (см.: *Лавров А. В., Тименчик Р. Д.* Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры: Новые открытия. Л., 1981. С. 117).

[17] *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. С. 118.

[18] См. в письме к Г. П. Струве от 3 февраля 1931 г.: «...на днях я видел у знакомых 4-ю книжку “Чисел”. Мне бы очень хотелось дать о ней для “России и Славянства” отзыв. Напишу довольно остро, — je ne vous dis que ça» (Письма В. В. Набокова к Г. П. Струве. Часть первая: 1925—1931 // Звезда. 2003. № 11. С. 143).

[19] В сатире на «Числа» — рассказе «Уста к устам», написанном в конце 1931 г., уже после выхода пятой книжки альманаха, — акцент переносится на беспринципность его редакторов, которые, с одной стороны, провозглашали верность высоким идеалам «нового искусства», а с другой, печатали графоманские опусы богатых меценатов (см. об этом: *Давыдов С.* «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. Мюнхен, 1982. С. 37—51). Однако и здесь есть иронический намек на культ Анненского: главный герой рассказа, незадачливый

о близости лидеров «Чисел» к «богам» Серебряного века. Наверняка ему было хорошо известно еще одно поддельное воспоминание, связанное с культом Анненского, — рассказ в «Петербургских зимах» Г. Иванова о поездке в Царское Село компании подвыпивших акмеистов. Гумилев, Ахматова, Городецкий, Манедельштам и примкнувший к ним Иванов ночью отправляются в царскосельский парк «смотреть на скамейку, где любил сидеть Иннокентий Анненский». Там они встречают еще одного легендарного царскосела, сумасшедшего поэта Комаровского, похожего на «немецкого бюргера», который приветствует их следующей тирадой: «— Приехали на скамейку посмотреть. Да, да, — та самая. Я здесь часто сижу... когда здоров. Здесь хорошее место, тихое, глухое. Даже и днем редко кто заходит. Недавно гимназист здесь застрелился — только на другой день нашли. Тихое место... <...> Это уже второй случай. Почему-то выбирают все эту»[20]. Претенциозный вымысел своего главного литературного врага Набоков пародирует в пятой главе «Дара», когда Федор Годунов-Чердынцев в Грюневальдском парке садится на скамейку рядом с каким-то немцем в черном костюме и, подставляя на его место воображаемого Кончеева, мысленно говорит ему: «А вы знаете, где мы с вами находимся? Вон за этой осиной, внизу, застрелился когда-то сын Чернышевских, поэт» (4, 513). Для Набокова легенды о личной причастности к «круговой поруке» Серебряного века, о сакраментальных встречах с великими мэтрами, посвящающих учеников в жреческий сан, — это лишь самореклама, фальсифицирующая проблему литературной (а не литераторской) близости и преемственности. Истинный диалог с предшественниками, согласно Набокову, ведется не в салонах и кружках, не на собраниях или прогулках по туманному Петербургу и Царскому Селу, а в индивидуальном сознании творца, которое не подчиняется диктату моды и в борьбе с ней строит свою собственную литературную генеалогию.

В отличие от Набокова, молодые «парижане» с энтузиазмом приняли предложенную Адамовичем и его соратниками литератур-

графоман Илья Борисович, по простоте душевной берет себе псевдоним И. Анненский, не подозревая о существовании «литератора, пишущего под этим именем» (5, 346—347). Редактор журнала Галатов (первый слог фамилии едва ли случайно повторяет инициалы Адамовича, в которого метит Набоков) сначала просит его заменить подпись на «Илья Анненский», а потом печатает отрывок из его романа под псевдонимом «А. Ильин». «Ильин лучше Анненского, — думает Илья Борисович, — иначе все-таки могли бы спутать» (5, 349). Если вспомнить, что Ильин — это известный псевдоним небезызвестного Ильича, то ядовитый смысл набоковской насмешки над партийными вкусами «парижан» становится очевидным.

[20] *Иванов Г.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 3. С. 118—120.

ную табель о рангах, в которой Анненский оказывался главной фигурой, родоначальником «новой поэзии». Как писал уже после войны Ю. Иваск, «Анненский, незадолго до смерти “нежным и зловещим” голосом читавший свои стихи первым акмеистам, — именно тот авторитет, который преимущественно, в интерпретации Адамовича, стал общеобязательным для русского поэтического Монпарнасса»[21]. Анненского постоянно цитируют[22], на него ссылаются в эссе и рецензиях и, конечно, ему подражают в стихах, что не преминула заметить современная критика. Так, в рецензии на антологию эмигрантской поэзии «Якорь» (1936), составленную Адамовичем и М. Л. Кантором, варшавский поэт и критик Л. Гомолицкий обращался к «парижанам»: «Вы кичитесь столичностью... но прав был А. Бем, когда в статье о последней книге Ю. Фельзена назвал наш “париж” захолустьем. Где же эта столица, когда вы зашли в душный тупичок имени Иннокентия Анненского? Анненский, допустим, был прекрасный поэт, но это не значит, что и мы все должны стать тоже Анненским»[23]. Влияние Анненского на авторов «Якоря» отметил и другой рецензент антологии, П. Бицилли, писавший: «Едва ли я ошибусь, если скажу, что наиболее явственно слышатся здесь голоса Анненского, Блока и Артура Рембо. Вся поэзия покойного Поплавского — органическое сочетание Анненского и Рембо, как поэзия Г. Иванова — Анненского и Блока. Если бы мне показали стихи А. Штейгера без подписи автора, я бы принял их за стихи Анненского...»[24]

В 1937 году один их молодых «парижан», Ю. Терапиано, напечатал в альманахе «Круг» любопытное стихотворение, посвященное Анненскому:

Каким скупым и безнадежным светом
Отмечены гонимые судьбой,

[21] *Иваск Ю.* О послевоенной эмигрантской поэзии // Новый журнал. 1950. № 23. С. 197.

[22] Особой популярностью у «парижан» пользовались две цитаты: «Подумай: на руках у матерей / Все это были розовые дети» (второе стихотворение цикла «Июль») и «А если грязь и низость — только мука / По где-то там сияющей красе» («О нет, не стан»).

[23] *Гомолицкий Л.* В Гамбурге (В порядке «Гамбургского счета») // Журнал Содружества. 1936. Апрель. № 4 (40). С. 27—30. Цит. по: Якорь: Антология русской зарубежной поэзии / Под ред. О. Коростелева, Л. Магаротто, А. Устинова. СПб., 2005. С. 246.

[24] *Бицилли П.* <Рец.> Якорь. Антология зарубежной поэзии / Сост. Г. В. Адамович и М. Л. Кантор. Париж, 1936 // Современные записки. 1936 (февраль). № 60. С. 463—465. Цит. по: Якорь: Антология русской зарубежной поэзии. С. 228.

Непризнанные критикой поэты,
Как Анненский, поэт любимый мой.

О сколько раз в молчаньи скучной ночи
Смотрел он, тот, который лучше всех,
На рукопись, на ряд ненужных строчек,
Без веры, без надежды на успех.

Мне так мучительно читать, с какою
Любезностью — иль сам он был во сне —
И беззаконно славил как героя
Баяна, — что гремел по всей стране.

И называл поэзией — чужие,
Пустые сладкозвучные слова...
И шел в свой парк... И с ним была Россия,
Доныне безутешная вдова.[25]

При первой публикации стихотворение прошло незамеченным, но когда, год спустя, Терапиано включил его в свой сборник «На ветру», оно вызвало сердитую отповедь Ходасевича, который расслышал в нем «отголосок историко-литературного заблуждения, распространенного среди представителей молодой нашей словесности». Решительно развеяв легенду о непризнанности Анненского современниками, насаждаемую Адамовичем и его соратниками, Ходасевич обвинил Терапиано в том, что он неверно понимает роль «Баяна»-Бальмонта в истории русской поэзии: «Анненский, разумеется, эту роль понимал, и, будучи поэтически лет на двадцать моложе Бальмонта, относился к нему с заслуженным уважением. Больше того: нужно думать, Анненский до известной степени ощущал себя учеником Бальмонта — и был прав, потому что и он, и все мы (включая Терапиано) прошли в русскую поэзию через брешь, пробитую Бальмонтом, и за это мы все у него в долгу». Особенно возмутила Ходасевича концовка стихотворения, в которой Анненский объявлен национальным поэтом: «Анненский был, конечно, прекрасный поэт. Многое было им понято и выражено, если не с силой, то с пронзительностью исключительной. В сонме русских поэтов, конечно, он занимает одно из почетных мест, ниже Баратынского и Тютчева, но выше Каролины Павловой, примерно — на одном уровне с Фетом. Однако, по самой тональности своей поэзии и по ее диапазону, он не был и не мог быть поэтом национальным в том смысле, как мы зовем национальными поэтами Пушкина или

[25] Круг. Берлин, 1937. Кн. 2. С. 115.

Лермонтова. Назвав Пушкина “первой любовью” России, Тютчев выразил мысль всеобщую и глубоко серьезную. Но когда, вослед Тютчеву, Терапиано нам объявляет, что с утратой Анненского Россия овдовела, то это звучит по отношению к Анненскому насмешкой, а по отношению к России — еще и кощунством, потому что все-таки утрата Анненского — капля в море ее утрат и страданий, и если она вдовеет, то все-таки не по Анненском»[26].

По мысли Ходасевича, неверное представление Терапиано о писательской судьбе Анненского есть лишь «частный случай общего явления», когда молодые поэты «знают о прошлом мало и понаслышке, не ища настоящих знаний, даже в тех случаях, когда дело идет об авторах, которые (тоже понаслышке) считаются любимыми». Хотя он прямо не говорит о тех источниках, из которых молодежь получает сведения о «том, чего не было», ясно, что статья направлена не столько против Терапиано, сколько против его старших наставников, злонамеренно искажающих роль Анненского в истории современной поэзии.

Статья Ходасевича была не первой его попыткой развенчать культ Анненского. Когда весной 1935 года в Париже с некоторым опозданием отмечали двадцатипятилетие смерти поэта[27], он опубликовал в «Возрождении» новую, сокращенную редакцию своего эссе 1922 года «Об Анненском», с которым, как было отмечено выше (см. примеч. 13), спорил Адамович. В контексте 1930-х годов основные положения этой работы приобрели весьма актуальный полемический характер, ибо легко проецировались на тенденции, преобладавшие в поэзии «парижской ноты».

Согласно Ходасевичу, вдохновительницей, музой и главной темой Анненского была смерть, которая его страшила грубой бессмысленностью и которую он безуспешно пытался заклясть своей поэзией. Но и жизнь представлялась ему столь же безобразной, мучительной и лишенной смысла: «Жуткая, безжалостная и некрасивая жизнь упирается в такую же безжалостную и безобразную смерть <...>. Пока не настанет смерть, человек изнывает в одиночестве, в скуке, в тоске. Все ему кажется “кануном вечных будней”, несносной вокзальной одурью, от которой — лучше хоть в смерть, в грязный, “измазанный” поезд. Анненский сам торопит его приход: “Подползай, ты обязан!” — потому что, чем жить, — лучше

Уничтожиться, канув
В этот омут безликий,
Прямо в одурь диванов
В полосатые тики!..»

Проводя развернутую параллель со «Смертью Ивана Ильича», Ходасевич приходит к выводу, что Анненскому было не дано испытать чудо «морального просветления», которое спасает героя Толстого: «...драма, развернутая в его поэзии, останавливается на ужасе — перед бессмысленным кривляньем жизни и бессмысленным смрадом смерти. Это ужас двух зеркал, отражающих пустоту друг друга»[28].

Именно те черты мировосприятия Анненского, которые подчеркивает Ходасевич, были подхвачены и усилены «парижской нотой». Философия отчаяния, как отмечали почти все критики «парижан», не входившие в круг Адамовича, в конечном счете приводит художника к отрицанию творчества и культуры, то есть к фигуральной или реальной смерти. Современным человеком, писал, например, Г. Федотов, движет «жажда самоуничтожения. Человек стал сам себе противен до ненависти, до потребности убить себя или, по крайней мере, разбить свое отражение в зеркале. <...> Наше молодое искусство сопротивляется советскому строительству из прессованных человеческих тел. Но оно глубоко, хотя постоянно ошибается, думая, что оно защищает человека. Оно само уча-

[26] *Ходасевич В.* Книги и люди: То, чего не было // Возрождение. 1938. № 4144, 12 августа. Попытка Ходасевича разместить поэтов «в каком-то многоярусном пантеоне» вызвала ироническую реплику редактора и критика парижской газеты «Бодрость» К. С. Елиты-Вильчковского, писавшего: «Как вообще, по Ходасевичу, распределяются места между поэтами? Где начинаются почетные места? Выше Каролины Павловой? Или ниже ея, с места, занятого иным поэтом, имя которого В. Ф. Ходасевич нам не открыл? Или Каролина Павлова сидит в почетном ряду, но только ниже Фета и с самого края, не в кресле, а в откидном сидении, как пожарный в провинциальном кинематографе» (*Елита-Вильчковский К.* Заметки о книгах // Бодрость. 1938. № 189, 21 августа). Процитировав в своей колонке «Книги и люди» эту «милую пародию» критика «Бодрости», Ходасевич отвечал ему: «...пародия не отменяет того, что пародируется. Если подойти к Елите-Вильчковскому и спросить: кто, по-вашему, выше, Лермонтов или Алексей Толстой? — Елита-Вильчковский, конечно, ответит: Лермонтов. — Ну, а Толстой или Аполлон Коринфский? — Толстой, — ответит Елита-Вильчковский. И вот, глядишь, само собою выходит, что Алексей Толстой поместился между Лермонтовым и Аполлоном Коринфским. Конечно, поэты не солдаты: расставлять их всех по росту с правого до левого фланга нет надобности, да и много встретится затруднений. Но известная иерархия, конечно, установима, и мы ее про себя ощущаем, помним. Иначе не может быть, и бояться тут нечего. Не стоит быть более “тонкими”, чем это требуется» (*Ходасевич В.* О новых стихах // Возрождение. 1938. № 4159, 25 ноября). Дружелюбный ответ Ходасевича удовлетворил оппонента, и он решил не продолжать спор (см.: *Елита-Вильчковский К.* Заметки о книгах // Бодрость. 1938. № 204, 11 декабря).

[27] См.: Памяти Ин. Анненского // Последние новости. 1935. № 5096, 7 марта; Вечер памяти Анненского // Там же. 14 марта.

[28] *Ходасевич В.* Об Анненском // Возрождение. 1935. № 3571, 14 марта.

ствует в разрушении человека, захвачено процессом умирания. Отсюда неизбежно скорбный и пессимистический тон его»[29]. Еще резче осуждал «парижскую ноту» П. Бицилли: «Покуда преобладающее в нынешней поэзии настроение — настроение ужаса перед бессмыслием, призрачностью того, чем подменена подлинная жизнь, влечение к сну как небытию, настроение Анненского — “окунуться бы, кануть в этот омут безликий”; то настроение, которое — надо признать это — в конечном итоге может заставить поэта, если он последователен, перестать быть поэтом, обречь его на молчание»[30].

Таким образом, «Кипарисовый ларец», прочитанный Яшей перед смертью, в контексте литературной полемики 1930-х годов выступает как эмблема определенного настроения, «отравившего» молодую эмигрантскую поэзию. Ему противопоставляется другая эмблематичная книга — «Тяжелая лира» Ходасевича, самого влиятельного критика Анненского и его культа. Хотя мир у Ходасевича не менее жуток, груб и безобразен, чем у его антагонистов, он с благодарностью принимает его как «невероятный Твой подарок», ибо в моменты трансценденции свободный творческий дух выходит победителем из борьбы с мировым уродством, пересоздавая его в божественную гармонию. Само название книги — ее центральный символ — восходит к заключающему сборник стихотворению, знаменитой «Балладе», в которой описан подобный момент выхода за пределы «косной, нищей скудости» жизни. Отдаваясь звукам и логосу, поэт вырастает над «мертвым бытием» и превращается в бессмертного Орфея, чья песнь приводила в движение деревья и камни:

И в плавный вращательный танец
Вся комната мерно идет,
И кто-то тяжелую лиру
Мне в руки сквозь ветер дает.

И нет штукатурного неба
И солнца в шестнадцать свечей:
На гладкие черные скалы
Стопы опирает — Орфей.

Две книги на стуле около кровати Яши Чернышевского как бы предлагают молодому поэту выбор между путем Анненского и путем Ходасевича, между «кипарисовым ларцом» смерти и «тяжелой лирой» творчества. Насколько можно судить по стихотворению Набокова «Я где-то за городом, в поле...», в том же 1923 году, которым в хронологии «Дара» датирована Яшина гибель, он сам раздумывал над подобным выбором и в конце концов преодолел искус самоубийства:

...Но в этой пустоте ночной,
при этом голом звездном гуле,
вложу ли в барабан резной
тугой и тусклый жемчуг пули.

И, дула кисловатый лед
прижав о высохшее небо,
в бесплотный ринусь ли полет
из разорвавшегося гроба?

Или достойно дар приму,
великолепный и тяжелый —
всю полнозвучность ночи голой
и горя творческую тьму?
(1, 599)

Набоковский «тяжелый дар» (перекликающийся с «тяжелой лирой» Ходасевича и его же строкой «Дар тайновиденья тяжелый» из стихотворения «Психея! Бедная моя!..») в «Даре» достойно принимает главный герой романа Федор Годунов-Чердынцев. Несчастный же Яша в свои без малого осьмнадцать лет не успевает или не находит в себе сил вырасти над «мертвым бытием» и заканчивает короткую жизнь без просветления, «в душном тупичке имени Иннокентия Анненского». Поэтому печальная история его гибели исподволь связывается в романе с «Кипарисовым ларцом» и его автором. Идея тройного самоубийства рождается у Яши и его друзей сразу после того, как они «почему-то» встречают Новый год «в буфете одного из берлинских вокзалов» (4, 231), в чем можно видеть намек на обстоятельства смерти Анненского и на его «Тоску вокзала», которую Ходасевич и Бицилли цитировали как крайнее выражение воли поэта к смерти. В этом стихотворении поезд, символизирующий смерть, «измазан» — так же, как у Набокова «измазан землею, кровью, илом» труп Яши. Хотя самоубийство юноши в романе вписано в весенний парковый пейзаж, это, как у Анненского, «черная весна» без воскресения, где происходит «встреча двух смертей» («Черная весна»), «желтый сумрак мертвого апреля»

[29] *Федотов Г.* Четверодневный Лазарь // Круг: Альманах. Париж, 1936. Кн. 1. С. 140, 142.

[30] Цит. по: Якорь: Антология русской зарубежной поэзии. С. 229.

(«Вербная неделя») с голыми ветвями, «слепым дождем» и «прошлогодними, еще не отвеченными листьями» под ногами (4, 234).

Одним из эмигрантских критиков, особо отмечавшим любовь автора «Кипарисового ларца» к мрачным, чаще всего осенним пейзажам — голым деревьям, опавшим листьям, гниющим цветам, дождю, — был тот самый Владимир Познер, чью книгу стихов рецензировал Набоков, упомянув при этом Анненского. В статье «Иннокентий Анненский» и ее расширенной французской версии — одноименной главе книги «Панорама современной русской литературы»[31] он утверждал, что «именно чувство безнадежности, неуверенности, ужаса сделало из Анненского большого поэта», «самого большого русского поэта за последние тридцать лет», оставшегося, однако, неизвестным «вне тесного кружка литераторов». Саму смерть Анненского на лестнице царскосельского вокзала Познер, искажая факты, представляет символическим событием: его труп, пишет он заведомую неправду, долго не могли опознать, как теперь не хотят признать его величие[32].

По всей видимости, трансформации Владимира Познера, в 1930-е годы легко сменившего культ Анненского на культ Ленина и Сталина, а русскую поэзию — на французскую прозу, не прошли мимо внимания Набокова. В «Даре» он дает фамилию поэта-ренегата последнему собеседнику Яши — напористому «репетитору» Юлию Познеру, который в трамвае вручает юноше свою визитную карточку с *новым адресом*. На обороте этой карточки (Dipl. Ing. Julius Posner — дипломированный инженер человеческих душ?) Яша пишет предсмертную записку родителям: «Мамочка, папочка, я еще жив, мне очень страшно, простите меня» (4, 234). Как кажется, за мелкой подробностью скрывается излюбленная набоковская мысль о единой, губительной для художника сущности всех разновидностей духовного рабства, подчинения «веяниям века», какое бы историческое обличье эти веяния ни принимали. Недаром чувства Яши Набоков сравнивает с «волнением не одного русского юноши середины прошлого века, трепетавшего от счастья, когда, вскинув шелковые ресницы, наставник с матовым челом, будущий вождь, будущий мученик, обращался к нему...» (4, 229). Как из кружков революционно настроенной молодежи, боготворившей

[31] См.: *Познер В.* Иннокентий Анненский // Стихотворение. Поэзия и поэтическая критика. Париж, 1928. № 2. С. 26—28; *Pozner Vladimir.* Panorama de la littérature russe contemporaine. Paris, 1929. P. 40—46.

[32] См. об этом: *Тименчик Р.* Культ Иннокентия Анненского на рубеже 1920-х годов // Культура русского модернизма: Статьи, эссе и публикации. В приношение Владимиру Федоровичу Маркову / Под ред. Р. Вроона, Дж. Мальмстада. М., 1993. С. 341.

Н. Г. Чернышевского, неизбежно выросло «орущее общее место в ленинском пиджачке и кепке» и «вечное <...> повторение Ходынки, с <...> прекрасно организованным увозом трупов» (4, 533—534), так, по Набокову, из тесных кружков современных «нигилистов», боготворящих Анненского, могут вырасти либо вечные познеры, либо вечные яши чернышевские, отказывающиеся от тяжелой лиры ради кипарисового ларца.

Борис Егоров (Санкт-Петербург)

ЭПИЗОДЫ ИЗ ИСТОРИИ «БИБЛИОТЕКИ ПОЭТА»

(из дневника 1965 и 1967 годов)

Волею судеб я в 1962 году оказался заместителем главного редактора замечательной серии книг «Библиотека поэта». Исаак Григорьевич Ямпольский (1903—1992), тогдашний зам (а по основной работе — доцент ЛГУ), давно уже жаждал снять с себя требующие много сил редакторские узы, чтобы углубиться в подготовку докторской диссертации, и, как только я был принят на кафедру русской литературы ЛГУ (то есть переехал из Тарту в Ленинград), предложил мне сменить его на посту одного из руководителей «Библиотеки поэта». Энергии у меня тогда хватало, работа предстояла интересная, я с удовольствием согласился. Ямпольский представил меня главному редактору Владимиру Николаевичу Орлову (1908—1985), и вскоре приказом Правления Союза писателей СССР («Библиотека поэта» была в его подчинении) я был утвержден замом Орлова. Он был талантливым и всесторонним литературоведом; больше всего занимался предреволюционным временем, А. Блоком, но отдал дань и началу XIX века, Грибоедову, декабристам, а утвердил свое высокое место в советской иерархии, получив Сталинскую премию за книгу «Русские просветители 1790—1800-х годов» (1950), то есть попав в патриотическую струю последних лет жизни Сталина. Однако у нас совершенно не возникло человеческой близости, мне был очень неприятен тип советского барина, довольно бесцеремонно эксплуатирующего подчиненных, и эстета, абсолютно чуждого партийным идеалам и установкам, но цинично подделывающегося под нужный начальству дух. Конечно, таким «лукавым царедворцам» многое сходило с рук, ведь именно с помощью серии компромиссов Орлову удалось добиться, чтобы в план изданий серии включили однотомники наших великих и отнюдь не советских поэтов (Пастернак, Цветаева, Мандельштам, Ахматова). Но в конце концов и компромиссы не помогли: в тяжелые брежневские годы после разгрома «пражской весны» и оккупации Чехословакии Орлов был снят с поста главного редактора. Назначили на это место пушкинодомского монстра Ф. Я. Прийму, и я уже сам немедленно подал заявление о выходе из редколлегии (отметив там не только свое возмущение, что назначили без ведома редколлегии, но и полное нежелание трудиться под началом человека, путающего ямбы с хореями).

В моих дневниковых записях 1960-х годов содержатся некоторые интересные эпизоды из тогдашней жизни нашей редакции и редколлегии. Привожу три отрывка. Частые сокращения названий, легко восстановимые, как правило, не расшифровываются. Сохраняю несколько развязные наименования коллег (Вася Базанов, Ямпол) — не хотелось исправлять. Старался обойтись без купюр, лишь в одном случае убрал бранное слово (вместо него три точки в скобках).

Первые два отрывка относятся к многомесячной борьбе В. Н. Орлова за издание в Большой серии «Стихотворений и поэм» Бориса Пастернака. С одной стороны, он безуспешно уламывал автора вступительной статьи А. Д. Синявского вставлять какие-нибудь ворчливые фразы по поводу «несоветскости» поэта (с подготовителем текстов и примечаний Л. А. Озеровым проблем не было), а с другой — добивался у московского начальства санкции на выход «опасного» однотомника, потому сам предложил (и затем напечатал — якобы от имени редколлегии) предварение тома «Предисловием» с теми самыми «ворчаниями», от которых отказывался Синявский.

1. 1965

16 февраля. В «Библиотеке поэта». Уже набрали «Предисловие» к Пастернаку, должное уравновесить апологетическую статью А. Синявского; одновременно пришли отзывы на «Предисловие» почти от всех членов редколлегии. Жирмунский отказался его подписать. Сурков, наоборот, полностью согласен. Большинство же — за смягчение тонов. Это автору — Орлову — доставило большое удовольствие, он тут же сел исправлять, выбрасывать брань.

Я уговорил его выбросить эпитеты «глубоко неверные» (ноты) — и фразу «П-к остался в стороне от большой истории века». Уломал, к счастью...

2. 1965

23 апреля. Забегал в «Б. п.». Орлова видел впервые в такой ярости — дошел от просьбы Синявского снять в статье о Пастернаке «отвлеченные» (идеалы нравственного усовершенствования) — слово, вставленное редакцией (Орловым) без ведома автора, Синявского. Орлов кричал: «Снобы! мерзавцы! портят дело! живут в литературном мире!» — и т. д. Я молчал, хотя в душе кипел, наоборот, — на Орлова...[1]

[1] Орлов сохранил свою вставку; книга подписана в печать 25 мая; видимо, он протянул этот месяц, уклонившись от ответа.

3. 1967

7 декабря. <...> Сейчас же, благодаря легкой передышке (впервые в жизни получил бюллетень на три дня — грипп!), хочу описать поездку в Москву 2—3 XII, тоже по делам «Биб. поэта».

Орлов хронически сачкует, ему так не хочется работать под эгидой Лесючевского[2]. Просит уже второй год, если не третий, созыва всей редколлегии совместно с секретариатом правления Союза писателей СССР, где бы — он надеется — утвердили статут «Биб. поэта» с автономией, на правах журнала. Шиш это осуществится при нынешнем господстве в ССП (там Воронков, Сартаков — великие русские писатели — заправляют всей литературой; я интересовался, что написал Воронков: одну детскую книжку совместно с Л. Воронковой — родственница? — и драм. переложение «Василия Теркина»; а орден получил как «прозаик и драматург»!!!). Но все-таки очень важно бы осуществить такое совещание, хотя бы что-нибудь прояснилось конкретное. Правда, может привести и к катастрофе — Орлов уйдет, дадут прямого подонка. Все может быть...

Заседание ленинградской части редколлегии — все, кроме Б. И. Бурсова (который в Париже), — 20 ноября. Принимаем решение — просить ССП собрать редколлегию и т. д. Кстати, заседание тоже любопытное. Вася Базанов[3] не выдержал и взорвался по поводу приглашения в «Б. п.» авторов книг (утверждался список лиц, с кем следует заключать договоры). Вася перечислил Левина, Дикман[4], Ямпольского — якобы по принципу, что они *всегда* участвуют.

Ямпол резонно ответил, что за время работы в «Б. п.» он всего две книжки в Мал. серии выпустил. Подоплека Васиного списка понятна, но взорвался он поразительно — так наболело в душе. Совпало еще с его личной патологической ненавистью к Ю. Д. Левину... К счастью, когда начали в упор: «А кого вы можете взамен предложить?» — Вася осекся, кандидатов конкретных у него не было... Проехало!

[2] Николай Васильевич Лесючевский (1908—1978) — проводник «партийной линии» в советском литературном мире, тогдашний директор издательства «Советский писатель», в которое «Библиотека поэта» входила как редакция.

[3] Василий Григорьевич Базанов (1911—1981) умело сочетал научную работу с советско-партийной деятельностью; вскоре он стал директором академического Пушкинского Дома и членом-корреспондентом советской Академии наук.

[4] Супруги Юрий Давидович Левин (1920—2006) и Минна Исаевна Дикман (1919—1989), которые активно участвовали в издании шести книг «Библиотеки поэта», в том числе одну книгу подготовили совместно.

Так вот, Ямпол от имени всей редколлегии сочинил в ССП письмо-ходатайство. Важно, чтобы под письмом подписались и московские члены редколлегии. Командировать И. В. Исакович![5] Целую неделю шли разговоры; ленинградское начальство не давало согласия без санкции Лесючевского; а он, как только узнал цель, — естественно, отказал в командировке: смешно бы ему командировать сотрудника для сбора подписей против него самого!!!

Пришлось ехать мне[6]. Некогда и неохота, но нужно. При всем моем кислом отношении к Орлову — он единственный, кто может сейчас вести «Биб. поэта». А Орлов, который меня явно недолюбливал, — воспринял эту поездку как чуть ли не подвиг. Понятно: для меня В. Н. даже в Питере на другую улицу не поехал бы...

В субботу утром, 2-го, я в Москве (самолетом). Мчусь на такси в ГИМ[7], чтобы хоть часик посидеть над рукописью. А по предварительным телефонным договорам у меня свидание с Сурковым в 14 часов, с Тихоновым — после 15-ти в Переделкине, с Перцовым[8] — до 17 в Переделкине, ибо вечером он идет в театр. Твардовский неприступен — заперся на даче, не добраться. Так и остался он нетронутым.

Да, в первый день и жесткий план увидеть всех троих сразу сорвался. Поняв, что мне не успеть в Переделкино после визита к Суркову, я звоню Суркову с просьбой перенести свидание. Он просит звонить завтра в 10 утра. Мчусь в Переделкино.

В 15.30 я у Тихонова. Громаднейший участок, громадная двухэтажная дача. Очень неуютно: высокие потолки, бревенчатые стены, мрачно, почти нет мебели. Просидел я у Тихонова полтора часа. Говорил он, я слушал. О Ленинграде, о вызове его в 1944 г. в Москву (не хотел, но — приказ!). Как трудно было руководить Союзом, как его выгнали за либерализм и назначили Фадеева. О том, как трудно сейчас работать: в одном декабре пять юбилеев (Упит, К. Кулиев, С. Шервинский и еще кто-то, не помню...). А в скольких комиссиях Тихонов состоит... Оборотная цена такой славы... Пастернак-то ни в каких комиссиях не участвовал.

[5] Ирина Владимировна Исакович — зав. редакцией «Библиотеки поэта» до 1968 г., хороший человек и отличный, четкий работник.

[6] Юридически я был сотрудником университета, поэтому командировки получал в ЛГУ; они не всегда давались с оплатой, но тогдашняя доцентская ставка и дешевые билеты позволяли спокойно относиться к отказу в деньгах; за свой ли счет я тогда ездил — не помню.

[7] Имеется в виду отдел письменных источников Исторического музея; я тогда готовил для Большой серии «Стихотворения и поэмы» А. С. Хомякова.

[8] Алексей Александрович Сурков (1899—1983) и Николай Семенович Тихонов (1896—1979) — известные поэты, Виктор Осипович Перцов (1898—1980) — литературовед. Все они являлись членами редколлегии «Библиотеки поэта».

Читая наш ленинградский протокол, Н. С. в разделе о Мандельштаме не преминул заметить, что материально помогал поэту в 30-е годы.

К Перцову я уже опоздал. Пошел в гости к Н. Л. Степанову. Поговорили о Хлебникове. Степанову смертельно не хочется отдавать всю текстологию Харджиеву[9]. Я дрогнул и согласился еще раз к Харджиеву написать и потребовать компромисса. Хотя более правильно было бы надавить на Степанова, заставить его отказаться от текстов, взять лишь одну статью. Пили коньяк за Хлебникова и за мир с Харджиевым.

Попутно о Фохте. Н. Л., его шеф по ИМЛИ, сказал, что за пять лет Фохт ни строчки не написал по плану — и только Фохту такое сходит с рук[10]. Это к вопросу о Бенедиктове. Видимо, опасно с ним заключать договор: книгу загубит.

Завел речь Н. Л. и о моем приглашении в Москву. Просил меня без всякого энтузиазма, в отличие от Фохта и Гайденкова, которые выражали восторг, — то ли Н. Л. боится, что меня на его место прочат? Но я поддержал его прохладу: трудно с квартирой и т.д. На кой черт мне еще лезть на рожон, навязываться. Надо мной не каплет...[11]

[9] Николай Леонидович Степанов (1902—1972) — литературовед, возглавлял сектор новой русской литературы в ИМЛИ; он много лет занимался В. Хлебниковым, еще в 1920-х гг. вместе с Ю. Н. Тыняновым издавал собрание сочинений поэта; дважды он подготовил однотомники и в «Библиотеке поэта», в Малой серии, в 1940 и 1960 гг., поэтому надеялся и для предполагаемой Большой серии полностью готовить том; но мы, руководство серии, желали привлечь главным текстологом Николая Ивановича Харджиева (1903—1996), не только великолепного знатока Серебряного века, но и державшего в своем уникальном частном собрании рукописи Хлебникова. К сожалению, из-за разногласий между возможными подготовителями и из-за последовавшей потом кончины Н. Л. Степанова книга Хлебникова в «Библиотеке поэта» тогда не вышла.

[10] Ульрих Рихардович Фохт (1902—1979) — литературовед; см. о нем мой очерк «Сын профессора и артистки» (Звезда. 2003, № 7. С. 167—173); несмотря на страстные обещания, он так и не подготовил для нас стихотворения В. Бенедиктова.

[11] В самом деле, московские коллеги, особенно У. Р. Фохт и Николай Михайлович Гайденков, а также Ю. В. Манн, активно приглашали меня в ИМЛИ и даже планировали добиваться, чтобы меня назначили заведующим сектором новой русской литературы вместо стареющего Н. Л. Степанова: его могли по возрасту не переизбрать на очередной срок, а вместо него поставили бы какого-нибудь московского партийного деятеля, чего коллеги очень опасались; но я не стремился к переезду в столицу, и дело, конечно, было не столько в квартире, сколько в необходимости погрузиться в Москве в куда более компромиссные, нравственно и идеологически, ситуации, чем в Питере.

От Леонидыча — к Вяч. Вс. Иванову, там же, в Переделкине. Посидели, поужинали. А Иванов здесь мне больше понравился, чем в Кяярику[12]. Поговорили обо всем понемногу. Он мне дал санкцию на статью «Ап. Григорьев и Пастернак» — тема-то его, открыл ее он[13].

Иванов рассказал, что очень худо с публикацией текстов отца. Два романа лежат, дневники, записные книжки...[14]

Очень интересный рассказ о Пильняке, о его повести, где подоплека, прототипы — история с Фрунзе. Кажется, это — в «Красной нови». Обязательно займусь[15].

Ночевал на квартире брата.

Утром — на Даниловское кладбище, хотел найти могилу Хомякова. Тщетно, рабочие совсем не знают. Одна старая работница, которая на кладбище уже 40 лет, сказала, что в 1930 году было объявление: «Все могилы, о которых не будет заявлено...» — а так как у Хомякова вряд ли были в это время родственники в Москве, то вполне могли срыть, как уже много ценных могил пропало[16].

В 10.00 звоню Суркову. Свидание назначил на 12.00. В оставшееся время был на Арбате у букинистов, прошел на Собачью Площадку, чтобы найти дом Хомякова, — ничего не нашел, строительный ад, все разворочено. Прямо через Собачью Площадку прошел Новый Арбат, проспект Калинина, с его 24-этажными коробками. Лишь по снятии заборов станет ясно, что уцелело. Если хомяковский дом и уцелел, то на самом краю бездны...[17]

В 12.00 у Суркова[18]. Поразила меня его клокочущая ненависть к нынешнему руководству ССП. Позвали его к телефону, звонят из Союза, очевидно, просят зачитать приветствие Упиту от имени

[12] Спортивная база в 40 км от Тарту, где Ю. М. Лотман организовывал знаменитые летние школы.

[13] Года за два до этого я пригласил Вяч. Вс. Иванова сделать доклад на занятии моего спецсеминара по истории русской поэзии середины XIX в. в ЛГУ; в основном он посвятил доклад Ап. Григорьеву и своим разысканиям о Пастернаке, серьезно интересовавшемся его творчеством; увы, так я до сих пор и не написал статьи об Ап. Григорьеве и Пастернаке!

[14] Лишь в послесоветское время началась массовая публикация текстов Вс. Ивановаю

[15] Речь идет о «Повести непогашенной луны» (1926), но опубликована она была в «Новом мире».

[16] Слава Богу, и родственники были, и Хомяков даже в те советские годы попал в список лиц, чьи останки перенесли на Новодевичье кладбище; я об этом тогда не знал.

[17] Увы, дом не уцелел; строительство Нового Арбата варварски разрушило Собачью Площадку, уникальный уголок старой Москвы.

[18] Он жил в начале ул. Горького, т. е. Тверской, в доме напротив Главтелеграфа.

ССП (вечером Сурков едет в Ригу на 90-летие Упита). Сурков: «Никакого приветствия от имени *подонков* я читать не буду. Я еду не от Союза, а как частное лицо, как русский литератор, уважающий Андрея Мартыновича...» И т.д., и т.п., орал на всю квартиру... Довели человека!

Много рассказывал мне опять же о Мандельштаме (Сурков был свидетелем «пощечины» Мандельштама Ал. Толстому), о помощи ему, о попытках пристроить его стихи. Целую кипу его стих. отдал Ставскому[19], так они и погибли. Кто-то сказал о Мандельштаме в 30-е годы: «Мраморная муха». Сурков в восторге. Тут же добавил еще один афоризм, Павла Васильева, в ресторане подошедшего к А. Эфросу: «Эфрос! Вы — порнографическая виньетка к нашей эпохе...». Трагедия, преобразуемая в балаган...[20]

Много говорил о Солженицыне. Сурков прямо считает его антисоветским, но явно уважает за прямоту и идейность непоколебимую. «Не мы его, а он нас судил на Правлении». «Я задал ему вопрос прямо: “На Западе Вас считают лидером политической оппозиции. Согласны Вы с этим утверждением?” Солженицын не ответил мне. Затем я ему еще вопрос: “Ну а какое Ваше политическое кредо?” Солженицын тоже не ответил».

Сурков читал, оказывается, для служебного пользования изготовленные печатные тексты Солженицына (а Твардовский, сказал, отказался!!).

Уходя от Суркова, столкнулся с И. М. Правдиной[21], которую не видал лет пять. Она по-прежнему в Музее Маяковского. Однако Музей не прежний. Людмила-(...) вместе с Колосовым, не вынося, что Музей в квартире Бриков, добилась правительственного решения о создании Музея на Лубянке. Переводят их сейчас. Многое вспомнили, я рассказал, как разваливаются тартуские Дома: со смертью Дины Борисовны кончился тартуский салон Габовичей, как кончился Дом Правдиных... У нее на глазах слезы, у меня комок в горле. Годы, десятилетия... Наша молодость...

Мчусь в Переделкино к Перцову. Жена, бывшая политотделка, шокинг, вульгар, ужас! Угощают меня обедом, а она через каждые два слова: «Невыгодно, дорого!». Прямо есть не хочется... Перцов стал либералом ахти каким! Ворчит, недоволен, похлеще Суркова. Зато несколько мельче: и он, и жена интересуются *орденами*: кому дали в Ленинграде!?[22] Я смущен, так как понятия не имею; лучше бы по-честному сказать, но я из-за ложной деликатности подлаживаюсь и бормочу, что точно не помню, кажется, из литературоведов — никому. Видимо, Перцовы ужасно огорчены, что не получили к празднику награды. Весь уровень сознания при этом раскрылся...

От Перцовых еле-еле успел в Шереметьево на самолет. В 18.00 был еще у них, прощался, а в 19.20 — у самолета. Такси выручило[23].

[19] Любопытна типология, сходство рассказов Н. С. Тихонова и А. А. Суркова о Мандельштаме: видно, грызла совестливая боль — не спасли такого поэта!

[20] О ком речь? Об Абраме Марковиче Эфросе (1888—1954), известном искусствоведе, театроведе, литераторе? Непонятно, чем он досадил П. Васильеву, но у Суркова это уже не типология, а какая-то склонность к сплетне.

[21] Бывшая невестка моего тартуского шефа Б. В. Правдина.

[22] Речь об обильных награждениях к 50-летию Советской власти в ноябре.

[23] Добавлю в завершение, что никакого заседания по поводу статута «Библиотеки поэта» Правление Секретариата ССП не провело и никакой автономии мы не получили...

Александр Жолковский (Лос-Анджелес, Калифорния)

«ИЗ НОВЕЙШИХ ОДОБРЯЛСЯ НЕСОМНЕННО ОДИН ТУРГЕНЕВ...»[1]

(К теме И. С. Тургенев и Н. С. Лесков)

Его стихи, конечно, мать
Велела б дочери читать.
А. С. Пушкин. «Евгений Онегин»
(гл. 2, XII; вариант)

1

«Таинственные» повести Тургенева быстро стали мишенью не только журнальной полемики, но и пародирования в художественной прозе. В «Бесах» Достоевского (1872) эпизод злополучного чтения Кармазиновым «Merci» (III, 1, 3) строится на издевательском перепеве мотивов, в частности, из «Призраков» (1863) и «Довольно» (1865)[2]; как известно, Тургенев себя в этой карикатуре узнал. Написанный много раньше «Фауст. *Рассказ в девяти письмах*» (1856)[3], открывающий «таинственную» серию, вызвал разноречивые отклики[4], но о беллетристическом его отображении до сих пор не писалось.

[1] За замечания приношу благодарность В. А. Мильчиной, А. Л. Осповату, Л. Г. Пановой, Леа Пильд и М. А. Турьян, за ключевую подсказку — Елене Толстой.

[2] См.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л. 1975. Т. 12. С. 225—226 (примеч. Н. Ф. Будановой), 311—312 (примеч. Т. И. Орнатской).

[3] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч.: В 30 т.: Соч.: В 12 т. (далее ссылки на это издание приводятся в тексте: Соч., с указанием тома и страниц). Письма: В 18 т. (далее ссылки на это издание приводятся в тексте: Письма, с указанием тома и страниц). М., 1980. Т. 5. С. 90—129.

[4] См.: Там же. С. 412—430 (примеч. И. А. Битюговой; далее: Битюгова). О «Фаусте» см. также: *Гершензон М. О.* Мечта и мысль Тургенева. М., 1919. С. 57—59; *Пумпянский Л. В.* Группа «таинственных повестей» // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собр. трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 449, 459—460; *Топоров В. Н.* Странный Тургенев (Четыре главы). М., 1998. С. 7, 63, 68—69, 78, 135—136, 144—145, 173; *Pritchett V. S.* The Gentle Barbarian: The Life and Work of Turgenev. NewYork, 1977. P. 80, 104f., 106, 138; *Schapiro L.* Turgenev, his Life and Times. Oxford, 1978. P. 11—112; *Dessaix R.* Turgene v: The Quest for Faith. Canberra, 1980. P. 21—23; *Стеффенсен Э.* Гёте и Тургенев: (Анализ рассказа Тургенева «Фауст») // Славянские культуры и мировой культурный процесс (Материалы международной конференции ЮНЕСКО) / Ред. С. В. Марцелев и др. Минск, 1985. С. 226—229; *Lowe D. A.* Biographical Sketch // Critical Essays on Turgenev / Ed. David A. Lowe. Boston, 1989. P. 15—34; *Seeley F. F.* Turgenev: A Reading of his Fiction. Cambridge, 1991. P. 148—154, 352—353; *Тиме Г. А.* Заклятье гетеанства: (Диалектика субъективного и объективного в творческом сознании И. С. Тургенева) // Русская литература. 1992. № 1. С. 36—38; *Allen Elizabeth Cheresh*. Beyond Realism. Turgenev's Poetics of Secular Salvation. Stanford, 1992. P. 49, 78, 101f, 108, 120f, 126f.; Летопись жизни и творчества И. С. Тургенева (1818—1858) / Сост. Н. С. Никитина. СПб., 1995. С. 338—359, 362, 367, 370, 379, 386, 411, 421; *Пильд Л.* Рассказ И. С. Тургенева «Фауст»: Семантика эпиграфа // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia IV: «Свое» и «чужое» в литературе и культуре / Ред. Р. Лейбов. Тарту, 1995. С. 167—177.

Сюжет «Фауста» вкратце таков:

Властная вдова, суеверно боящаяся жизни, в которой много перенесла, старается оберечь от житейских бурь свою шестнадцатилетнюю дочь Веру и строго руководит ее чтением. Рассказчик влюбляется в Веру, хочет жениться, но получает от ее матери отказ. Много лет спустя он встречает уже замужнюю Веру, родившую троих детей, из которых выжила только пятилетняя дочка. В свои 28 лет Вера сохранила девический облик и так и не прочла «ни одного романа, ни одного стихотворения — словом, ни одного <...> выдуманного сочинения!» В ее «гостиной, над диваном, висит портрет» ее покойной матери. «Вера Николаевна сидела прямо под ним: это ее любимое место» (Соч., 5, 101).

Решающий поворот наступает, когда рассказчик читает Вере и нескольким гостям «Фауста» Гёте (по-немецки); под впечатлением от чтения Вера удаляется к себе. Вскоре выясняется, что она заново открыла для себя литературу, и между ней и рассказчиком возникает любовь. Но после объяснения и страстного первого поцелуя, перед решительным свиданием «будто бы Верочке в саду ее мать-покойница привиделась» (Там же, 127). Вера заболевает и умирает.

Рассказчик формулирует смысл происшедшего:

> ...когда я был еще ребенок, у нас в доме была красивая ваза <...> девственной белизны. Однажды <...> я начал качать цоколь <...> ваза вдруг упала и разбилась вдребезги <...>. Мне следовало бежать,

> как только я почувствовал, что люблю <...> замужнюю женщину; но я остался — и вдребезги разбилось прекрасное создание <...>. Да, <мать> ревниво сторожила свою дочь. Она сберегла ее до конца и, при первом неосторожном шаге, унесла ее с собой в могилу <...> ...жизнь <...> не наслаждение <...>. Отречение <...> — вот ее тайный смысл <...> ...в молодости мы думаем: чем свободнее, тем лучше <...> но стыдно тешиться обманом, когда суровое лицо истины глянуло наконец тебе в глаза (Соч., 5, 129).

Текст повести насыщен литературными именами (помимо гётевского «Фауста», это «Манон Леско» аббата Прево, «Кандид» Вольтера, «Торжествующий хамелеон» — памфлет, посвященный Мирабо, «Le Paysan perverti» Ретиф де ла Бретонна, Жорж Санд, Шиллер, Шекспир, Мазепа и Кочубей из «Полтавы», «Евгений Онегин»); цитируются стихи (Пушкина, Гёте, Тютчева), упоминаются оперы, романсы, имена певиц и композиторов.

Это типичный тургеневский сюжет — соответствующий иронической формулировке Н. Н. Страхова:

> ...вспоминаю язвительное суждение <...> Н. Н. Страхов<а>: почти во всех романах Тургенева один молодой человек хочет жениться на одной девице и никак не может <...>. Страхов хотел побранить Тургенева, а вместо этого его похвалил. Тургенев — певец не плотской любви, а чистой, самоотверженной <...> которая нередко <...> сильнее смерти.[5]

2

Повесть имела успех, а постепенно выяснились и ее биографические истоки. Вероятным прототипом Веры Николаевны Ельцовой оказалась Мария Николаевна Толстая (1830—1912), сестра Льва Николаевича, у которой в замужестве, в 1854—1856 годах, был платонический роман с Тургеневым[6]. Их взаимной симпатии не

[5] *Толстой С. Л.* Тургенев в Ясной поляне // И. С. Тургенев в воспоминаниях современников: В 2 т. / Сост. С. М. Петров и В. Г. Фридлянд; Примеч. В. Г. Фридлянд. М., 1969. Т. 2. С. 372—373.

[6] Она была замужем за дальним родственником гр. Валерианом Петровичем Толстым (1813—1865), с которым в июле 1857 г. разошлась. В 1863—1873 гг. она за границей жила в гражданском браке с Виктором-Гектором де Кленом (Kleen, 1831—1873); переписка с братом по поводу «Анны Карениной» обнаруживает осознававшееся Марией Николаевной сходство с историей Анны; в 1889 г. она ушла в монастырь (см.: Переписка Л. Н. Толстого с сестрой и братьями / Вступ. ст. Л. Д. Опульской; Сост. Н. А. Калинина и др. М., 1990. См.

мешали — а возможно, и давали сублимированный выход — острые разногласия во взглядах на литературу.

> Я с детства не любила и не читала стихов <...> и я говорила ему, что они все — выдуманные сочинения, еще хуже романов, которых я почти не читала и не любила. Тургенев волновался и спорил со мною даже «до сердцов». Особенно из-за Фета <...>. «Под таким стихом ведь Пушкин подписался бы <...> Сам Пушкин!» <...>
> Раз наш долгий спор <...> перешел даже как-то в упреки личности. Тургенев сердился, декламировал, доказывал, повторял отдельные стихи, кричал, умолял. Я возражала <...>. Вдруг я вижу, что Тургенев вскакивает <...> и <...> уходит <...>. Мы с недоумением прождали его несколько дней <...>. Вдруг неожиданно приезжает Тургенев, очень взволнованный, оживленный, но без тени недовольства <...>. В тот же вечер он прочел нам <...> повесть <...> «Фауст».[7]

также: *Пузин Н. П.* Тургенев и М. Н. Толстая // Тургеневский сб.: Материалы к полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева. М., 1966. Вып. 2. С. 248—258; *Lowe D. A.* Biographical Sketch. P. 23; *Schapiro L.* Turgenev, his Life and Times. P. 111).

Об увлечении Тургеневым Мария Николаевна много лет спустя рассказывала своей дочери от де Клена Е. С. Денисенко (1863—1942): «...если бы он не был в жизни однолюбом и так горячо не любил Полину Виардо, мы могли бы быть счастливы с ним, я и не была бы монахиней, но мы расстались с ним по воле Бога» (*Пузин Н. П.* Тургенев и М. Н. Толстая. С. 258).

[7] *Толстая М. Н.* Воспоминания о И. С. Тургеневе (В пересказе М. А. Стаховича) // И. С. Тургенев в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 245—249. Возможно, в памяти мемуаристки (воспоминания записаны в 1903 г.) произошло невольное сгущение давних событий. Тургенев впервые упоминает о ней в 1852 г. — как о сестре заинтересовавшего его автора «Детства», и значительная часть дальнейших встреч и переписки проходит под знаком постоянного интереса к Толстому. Тургенев познакомился с Марией Николаевной 24 октября (5 ноября) 1854 г., прислав ей в Покровское 10-й номер «Современника» с повестью Толстого «Отрочество», которую, приехав, вечером этого дня прочитал там вслух. (Между Спасским-Лутовиновым и Покровским всего 18 верст, и он «ежедневно к <ним> приезжал. Он уверял даже, что ездит <...> с трепетом, с чувством виноватости перед запрещенным, так как Покровское было в Чернском уезде <Тульской области>, а он не должен был выезжать из пределов Мценского <Орловской губернии>, и местная полиция обязана была иметь постоянный надзор за этим невыездом» — Там же. С. 246.)

Тургенев увлекся Марией Николаевной (к чему Л. Н. Толстой отнесся сочувственно), но это была лишь еще одна из его amitiées amoureuses (после О. А. Тургеневой и до Е. Е. Ламберт) — безуспешных попыток (включавших и менее светские, зато более земные связи) освободиться от роковой верности Виардо. Однако уже в июле 1855 г. Тургенев пишет П. В. Анненкову о своем охлаждении к Марии Николаевне, а в октябре уезжает в Москву, а затем в Петербург, где 19 ноября (1 декабря) знакомится с Толстым. Он возвращается в

Стихи Марии Николаевне Тургенев читал не столько Гёте, сколько Пушкина, что видно из записок ее дочери — Е. В. Оболенской (1852—1935):

> Ею очень восхищался И. С. Тургенев <...>. Однажды он ей вслух читал «Евгения Онегина»; он поцеловал у ней руку, она отдернула руку и сказала: «Прошу» <...> — сцена эта впоследствии описана в «Фаусте».[8]

Сдвиг в повести с Пушкина на Гёте[9] мог быть продиктован как желанием опосредовать автобиографический опыт, так и художественными соображениями, в частности ориентацией на гётевскую ситуацию и полемику с ней. Но тема возбуждающего действия поэзии явно связывалась у Тургенева с Пушкиным (хотя сюжет рассказа следует скорее «Фаусту» Гёте и обратен к «Евгению Онегину», а мораль — ближе к финалу его 8-й главы):

> Е. Е. Ламберт <...> писала: «Я бы приняла ваш совет заняться Пушкиным <...>, но Бог знает, что мне ничего не следует читать кроме акафиста <...>. Пушкин <...> пробуждает лишь одни страсти <...>. В нем есть жизнь, любовь, тревога, воспоминания. Я боюсь огня».[10]

Хотя большинство исследователей считают прототипом Веры М. Н. Толстую, некоторые отдают должное и роли графини Ламберт[11] — прототипа Лизы Калитиной. Стоит подчеркнуть, что сочинение «Фауста», который, согласно М. Н. Толстой, был написан как бы мгновенно и в ответ на литературный спор с ней, приходится на момент недавнего знакомства и начала переписки с Ламберт, тогда как с Марией Николаевной к тому времени Тургенев был знаком уже полтора года.

С Елизаветой Егоровной Ламберт Тургенев впервые встретился в мае 1856 года, перед отъездом в Москву и Спасское из Петербурга. Их переписка началась всего за месяц до написания «Фауста», — первое письмо Тургенева, с рекомендацией читать Пушкина: «Возьмитесь за Пушкина <...> я тоже буду его читать, и мы можем говорить о нем. Извините <...> но мне кажется, что Вы с намерением, может быть из христианского смирения — стараетесь себя суживать» (Письма, 3, 93) — датировано 9 (21) мая 1856 года[12]; ответом на него и было ее письмо, процитированное выше.

Для переписки Тургенева с Ламберт характерна определенная доза взаимного кокетства, часто с пушкинскими коннотациями. Ср.:

> Я <...> здесь почти никого не буду видеть, исключая одной графини Толстой, сестры литератора, очень милой женщины — но с очень некрасивыми руками, — а для меня это — если не всё, то почти всё <...>. Возьмитесь за Пушкина <...>. Кстати, какие у Вас

Спасское 6 (18) мая 1856 г., много общается с Марией Николаевной и ее мужем, а затем и с Л. Н. Толстым. «Фауст» был написан в июне—июле 1856 г., отчасти в то же время, когда Тургенев видался с Толстым (которому, как и Марии Николаевне, повесть понравилась). Но уже 11 (23) июля он выезжает в Москву, а 21 июля (1 августа) — за границу (см.: Летопись жизни и творчества И. С. Тургенева (1818—1858). С. 219, 272, 281, 296, 310, 334—339; *Schapiro L.* Turgenev, his Life and Times. P. 109—112, 132—133, 143—144; см. также: *Пузин Н. П.* Тургенев и М. Н. Толстая.

[8] Битюгова. С. 416. Чтение «Онегина» имело место в самом начале знакомства, в октябре или ноябре 1854 г. (Летопись жизни и творчества И. С. Тургенева (1818—1858). С. 274).

[9] Тургенев «в молодости, студентом Берлинского университета <...> увлекался Гёте <...>. В 1844 г. опубликовал <...> свой перевод <...> “Последней сцены” первой части “Фауста” <...> знаменательной <...> для замысла <...> тургеневской повести <...>. В 1845 г. Тургенев посвятил “Фаусту” в переводе Вронченко специальную статью» (Битюгова. С. 417).

О своего рода взаимозаменимости «Фауста» Гёте и «Евгения Онегина» в рамках тургеневского сюжета об обольщении искусством писал Э. Стеффенсен: «Обольщение в классическом варианте есть прежде всего “похищение авторитета”, то есть нарушение отцовского права <...> отдать дочь в жены <...>. В рассказе Тургенева удар направлен не столько против законного авторитетета (<...> мужа Веры Приимкова), сколько против духовной власти над Верой <...> ее умершей матери <...> и поэзия должна здесь играть роль помощника <...> ...обольщение как действие — неконкретно в тургеневском “Фаусте”. Главное для Тургенева <...> то, что “Фауст” Гёте является общим символом слова “искусство”. Это подтверждается указанием Павла Александровича, что он с таким же успехом мог бы обратиться <...> к Шиллеру <...>... в более поздней стадии “пробуждения” Веры <...> как важный фактор фигурирует <...> “Евгений Онегин”, тогда как “Фауст” Гёте исполнял эту функцию вначале <...>. Дух умершей матери Веры несколько раз появляется в рассказе как напоминание об ожидающем ее наказании. Он является символом, аналогичным “каменному гостю” классических повествований об обольщении, с той разницей, что “каменный гость” символизирует авторитет отца или мужа, тогда как у Тургенева мы имеем дело с авторитетом матери» (*Стеффенсен Э.* Гёте и Тургенев. С. 227—228).

[10] См.:Битюгова. С. 417; письмо Ламберт Тургеневу от 24 мая (5 июня) 1856 г. (Письма, 3, 480).

[11] См.: *Pritchett V. S.* The Gentle Barbarian. P. 103—105; *Seeley F. F.* Turgenev. P. 20.

[12] См.: Летопись жизни и творчества И. С. Тургенева (1818—1858). С. 331—332.

<...> милые глаза! Это «кстати», может быть, очень некстати. (Письма, 3, 92—93)

Мы думали — что делает Иван Сергеевич? — Забыл нас... живет Евгением Онегиным — пленяет соседок <...>. Зачем Вы посетили нас! Впрочем <...>. Перейдя весеннюю пору, в которой женщина должна сжимать в себе просящиеся на волю мысли и чувства <...> Пушкин пробуждает <...> страсти <...>. Я боюсь огня. (Там же, 480)

...человеческое сердце уж так устроено, что и незаслуженные похвалы доставляют ему тайную сладость <...>. Это — всё опасные чувства, и даже лучше не говорить о них <...>. У меня здесь <...> соседок нет никаких, ни Татьян-соседок, ни просто — соседок, да я и сам куда как не похож на Онегина! <...> Я надеюсь, что <...> мне удастся убедить Вас не бояться чтения Пушкина и других. Или Вы еще страшитесь «тревоги»? (Там же, 105—106)[13]

3

Если у Веры Николаевны обнаруживаются, таким образом, реальные прототипы, то не менее сложна и подоплека образа ее матери, в убедительности которого Тургенев был не вполне уверен. В ответе на анкету в 1918 г писательница Л. Нелидова[14] рассказывала:

<Я> сказала <Тургеневу>, что <...> мать героини Ельцова напоминает мне мою мать и ее отношение к чтению романов.

Тургенев был очень доволен этим замечанием <...> ...ему не раз приходилось слышать <...> упреки в надуманности и неверности изображения характера <Ельцовой>, и было особенно приятно узнать о сходстве ее с живым лицом.

Сходство было несомненное. Подобно героине «Фауста», в детстве и юности я могла читать только детские книги, путешествия и хрестоматии. Исключение было сделано для одного Тургенева. Его

[13] С Ламберт Тургенева сближал, кроме прочего, интерес к немецкой литературе и философии, в частности к проблеме самоотречения, вынесенной в эпиграф к «Фаусту» в виде цитаты из трагедии Гёте. О семантике этого эпиграфа см.: *Пильд Л.* Рассказ И. С. Тургенева «Фауст»; о взаимоотношениях Тургенева с Е. Е. Ламберт см.: *Granjard H.* Ivan Tourguenev et Madame Lambert // Granjard H. Ivan Tourguenev, la comtesse Lambert et “Nid de seigneurs”. Paris, 1960 (о “кокетстве” см. в особенности: P. 19—21).

[14] Л. Нелидова (а также Л. Н.) — псевдоним Лидии Филипповны — в девичестве Королевой, по первому мужу — Ламовской (или Ломовской), по второму — Маклаковой (1851—1936).

особенно ценила и любила моя мать. Благодаря этой любви, мне было позволено прочесть «Записки охотника», «Дворянское гнездо», некоторые из повестей и рассказов, но «Накануне» и «Отцы и дети» были запрещены, и я прочитала их <...> уже взрослым человеком.[15]

Фигура старшей Ельцовой имела смешанное происхождение. По линии властности она соотносима с матерью самого писателя, но в сферу педагогики сходство простирается не целиком. Варвара Петровна охотно содействовала сексуальной инициации любимого сына в объятиях крепостных крестьянок, что же касается руководства его чтением, то библиотека в Спасском была богата книгами, в частности русскими, с которыми его в детстве знакомили, правда, не приглашенные учителя, а люди из крепостных[16]. В связи с проекцией матери Веры на Варвару Петровну напрашива-

[15] Тургенев и его время. М.; Пг., 1923. Сб. 1 / Ред. Н. Л. Бродский. С. 7—8. Сам Тургенев, впрочем, охотно выходил за викторианские рамки. В более поздних воспоминаниях та же Нелидова писала:

«Он рассказывал <...> двусмысленные и рискованные вещи <...> наблюдал, как я это слушаю. Помню рассказ:

“В <...> провинциальном городе остановились в гостинице два приятеля и <...> старики родители с молодой <...> дочерью <...> вдруг ночью девушка приходит в комнату незнакомого человека и отдается ему, чтобы не отдавать своей девственности нелюбимому, за которого ее принуждают выйти родители”.

Тургенев подробно рассказал <...> как поражен был неожиданностью молодой человек. По некоторым штрихам можно было предположить самого Тургенева.

— Ну, что родители? — с возмущением спросила я.

Тургенев усмехнулся.

— Родители, как и полагается родителям, спали <...> сном праведников.

Мы ко многому <...> привыкли в настоящее время, но тогда (в 1880 г. — *А. Ж.*) мне нелегко было выслушать этот рассказ. Я его слушала, чтобы не заслужить упрека в pruderie со стороны Тургенева» (*Нелидова Л. Ф.* Воспоминания о Гончарове и Тургеневе. О «милых спутниках» / Публ. А. Д. Алексеева // Лит. наследство. М., 1977. Т. 87. С. 32).

[16] См.: Соч., 9, 437—438 (примеч. М. А. Турьян). Согласно одному из биографов Тургенева, его мать «презирала русскую литературу — за исключением нескольких строк из Пушкина» (*Pritchett V. S.* The Gentle Barbarian. P. 12). По-видимому, Притчетт исходит из автобиографического прочтения первой части повести «Пунин и Бабурин» (1874), в частности — возведения бабушки рассказчика к личности матери писателя. Ср.: «В нашем доме не только не обращали никакого внимания на литературу и поэзию, но даже считали стихи, особенно русские стихи, за нечто совсем непристойное и наглое» (Соч., 9, 18). Мемуарной была и фраза, вложенная в уста Пунина: «Пушкин есть змея, скрытно в зеленых ветвях сидящая, которой дан глас соловьиный!» (Там же, 31), релевантная для проблематики «непристойности» литературы, — юный Тургенев услышал ее от своего учителя Д. Н. Дубенского (Там же, 438 (примеч. М. А. Турьян)).

ется параллель между Верой и самим Тургеневым и, значит, его как бы двойное присутствие в рассказе — в виде обоих молодых героев, страдающих от подконтрольности властной, почти мифической родительской фигуре[17].

В любом случае воспитательный ригоризм старшей Ельцовой, образующий структурную основу повести, опирается на известный топос соблазнительности чтения (восходящий уже к дантовским Паоло и Франческе, а на русской почве — к пушкинским любительницам французских романов Татьяне Лариной, Марье Гавриловне из «Метели» и др.) и прямо воспроизводит известный мотив родительского запрета на подозрительные в этом смысле книги.

Согласно Михаилу Вайскопфу, тургеневский «Фауст» «унаследовал основную коллизию» предсмертной повести «Напрасный дар» (1842) писательницы Елены Ган (1814—1842): «запрет на чтение поэтических сочинений и трагические последствия нарушения».

В повести «выведена юная мечтательница <...> затерянная в степной глуши <...>. Пожилой наставник <...> ученый немец с символическим именем Гейльфрейнд <...> обучает <ее> всем премудростям естествознания, но, оберегая ее душевный покой, всячески скрывает от нее мир искусства. <Она> не имеет никакого представления о поэзии, ибо книги поэтов хранятся в тех шкафах, которые Гейльфрейнд запретил ей открывать <...>...воплощением эстетического эроса <...> становится <Сатана> <...>. “Кто скажет мне хоть название *змия,* который, впившись в грудь, сосет кровь, сосет мои жизненные соки, и вместо их вливает в жилы яд непонятных стремлений, желаний, порывов?..” Прочитанные ею впервые стихи ошеломляют девушку, преображая всю ее личность...». Героиня начинает сама писать стихи, но признание приходит к ней лишь на смертном одре, и «благой вестью для нее становится весть о смерти»[18].

Мотив родительского запрета был игриво отрефлектирован в «Белых ночах» Достоевского (1848), где именно с чтения книг начинается роман героини с соседом — будущим мужем.

> ...жилец <...> присылает сказать <...> что у него книг много французских <...> так не хочет ли бабушка, чтоб я их ей почитала <...>? Бабушка согласилась с благодарностью, только все спрашивала, нравственные книги или нет, потому что если книги безнравственные, так тебе, говорит, Настенька, читать никак нельзя, ты дурному научишься.
> — А чему ж научусь, бабушка? Что там написано?
> — А! говорит, описано в них, как молодые люди соблазняют благонравных девиц, как они, под предлогом того, что хотят их взять за себя, увозят их из дому родительского, как потом оставляют этих несчастных девиц на волю судьбы и они погибают самым плачевным образом. Я, говорит бабушка, много таких книжек читала, и все, говорит, так прекрасно описано, что ночь сидишь, тихонько читаешь. Так ты, говорит, Настенька, смотри, их не прочти. Каких это, говорит, он книг прислал?
> — А все Вальтера Скотта романы <...>.
> Потом он еще и еще присылал, Пушкина присылал.[19]

Настенькина бабушка ведет себя, как видим, довольно двусмысленно; в дальнейшем она одобряет и решающий в любовном плане тройственный поход на «Севильского цирюльника» (в котором она «сама в старину на домашнем театре Розину играла»)[20].

---

[17] О роли в творчестве Тургенева «детских» и «женских» черт его личности см.: *Seeley F. F.* Turgenev. P. 30—31. Ср. известное замечание П. В. Анненкова: «Он радовался всякому разбору своих произведений, выслушивал его с покорностью школьника <...>. Было что-то женственное в <его> сочетании решимости и осторожности, смелости и расчета, одновременной готовности на почин и на раскаяние, сообщавшее прелесть его меняющемуся существованию» (*Анненков П. В.* Молодость И. С. Тургенева // Анненков П. В. Литературные воспоминания / Сост. и примеч. В. П. Дорофеева. М., 1960. С. 390). «Ребенка» видела в Тургеневе и Е. Е. Ламберт (письмо от 24 мая (5 июня) — Письма. 3, 480). О «женственности» Тургенева и ее различном восприятии русскими модернистами (Мережковским, Розановым) см.: *Пильд Л.* В. В. Розанов об И. С. Тургеневе: (К проблеме истоков стиля Розанова) // Тыняновский сб. Вып. 11: Девятые Тыняновские чтения: Исследования. Материалы / Ред. Е. А. Тоддес. М., 2002. С. 337. Черты Тургенева усматриваются и в старшей Ельцовой (см.: *Пильд Л.* Рассказ И. С. Тургенева «Фауст». С. 170), а ее образ как отсутствующей, но все контролирующей женщины соотносим с ролью в жизни Тургенева в эти годы Полины Виардо.

[18] *Вайскопф М.* Голубь и лилия: Романтический сюжет о девушке, обретающей творческий дар // Шиповник: Историко-филологический сборник: К 60-летию Романа Давидовича Тименчика / Сост. Ю. Левинг и др. М., 2005. С. 40—45.

[19] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Л., 1972. Т. 2. С. 122. Кстати, эпизод с чтением Вальтера Скотта, способствующим зарождению любви (которая кончается смертью обоих влюбленных), есть в повести Тургенева «Несчастная» (1869; гл. XVII «Моя история»).

[20] Заманчиво предположить, что персонажи Достоевского посещают одно из знаменитых представлений Итальянской оперы в Петербурге (сезон 1843 г.), где в роли Розины блистала молодая Полина Гарсия-Виардо (1821—1910), а в зале часто присутствовал завороженный ее пением и личностью Тургенев. Кстати, эпиграфом к «Белым ночам» Достоевский взял цитату (почти точную) из последнего четвростишия стихотворения Тургенева «Цветок» (1843).

В отличие от нее, Донна Инеса, мать заглавного героя байроновского «Дон Жуана» (1824; 1-й рус. пер. — 1847), по смерти развратного мужа контролирует чтение сына самым тщательным образом (I, 39—43, 47—48):

Инеса постоянно хлопотала
И очень беспокоилась о том,
Чтоб воспитанье сына протекало
Отменно добродетельным путем:
<...> Жуан отлично знал науки многие,
Но, Боже сохрани, — не биологию!

Все мертвые постиг он языки <...>
Но книжек про житейские грешки
Ему, конечно, не давали в руки,
И размноженья каверзный закон
Был от его вниманья утаен.

Трудненько было с классиками им!
Ведь боги и богини резво жили
И, не в пример испанцам молодым,
Ни панталон, ни юбок не носили.
Педантов простодушием своим
Смущали и Гомер, и сам Вергилий <...>

Мораль Анакреона очень спорна,
Овидий был распутник, как вы знаете,
Катулла слово каждое зазорно.
Конечно, оды Сафо вы читаете,
И Лонгин восхвалял ее упорно,
Но вряд ли вы святой ее считаете.
Вергилий чист, но написал же он
Свое «Formosum pastor Corydon».

Лукреция безбожие опасно
Для молодых умов, а Ювенал <...>
Неправильно пороки обличал <...>
И, наконец, чей вкус не оскорбляло
Бесстыдство в эпиграммах Марциала? <...>

Читал он <Жуан> поученья, и гомилии,
И жития бесчисленных святых,
Отчаянные делавших усилия
Для обузданья слабостей своих
(Их имена известны в изобилии).
Блаженный Августин, один из них,
Своим весьма цветистым «Искушеньем»
Внушает зависть юным поколеньям.

Но Августина пламенный рассказ
Был запрещен Жуану: этим чарам
Поддаться может юноша как раз.
Инеса, осторожная недаром <...>
Служанкам доверяла только старым.[21]

Тургенев отступает от стандартного развития темы. Вера Николаевна, вместо того чтобы вырываться из тесных рамок материнского воспитания, не только смолоду беспрекословно подчиняется матери («Стоило г-же Ельцовой дать ей книжку и сказать: вот этой страницы не читай — она скорее предыдущую страницу пропустит, а уж не заглянет в запрещенную»), но и выйдя замуж и сама став матерью, сохраняет девический вид и вкусы, заданные ей родительским воспитанием. Лишь чтение «Фауста» Гёте производит запоздалый и потому гибельный переворот в ее личности.

4

Сюжет и смысл тургеневской повести и их соотношение с гётевским и некоторыми другими претекстами основательно исследованы[22], и я не буду на них останавливаться, а привлеку к рас-

[21] *Байрон Дж.* Дон Жуан / Пер. Т. Гнедич. М., 1959. С. 18—20.

[22] В связи с Гёте интересна подспудная перекличка «Фауста» с позднейшей «таинственной» повестью Тургенева «После смерти (Клара Милич)» (1883), ср.: «...Яков Аратов представляется мне чем-то вроде Фауста, только забывшего помолодеть: он испугался черта больше даже, чем яда, и убежал к тете Платоше играть с нею в ее жарко натопленной горенке в свои козыри, но не сообразил при этом, что соблазнитель все равно <...> утащит его крючьями» (*Анненский И.* Умирающий Тургенев. Клара Милич // Анненский И. Книги отражений / Сост. Н. Т. Ашимбаева и др. М., 1979. С. 39 (Лит. памятники)).

В связи с Пушкиным стоит упомянуть одновременную ориентацию на «Евгения Онегина» (по линии как героя — нерешительного лишнего человека, так и сюжета с двумя несчастными романами между героем и героиней (во второй раз — уже замужней)) и на «Пиковую даму» (по линии власти старой, а затем покойной материнской фигуры над судьбой молодых героев). Фрэнк Сили отмечает необычность рокового треугольника, в котором место мужа или счастливого любовника занимает обожаемая мать героини (см. аналогичное наблюдение Э. Стеффенсена в примеч. 9), и наличие двух архетипических подтекстов — сказки о мертвой царевне и пигмалионовского мотива: герой пытается пробудить героиню и вдохнуть в нее жизнь с помощью искусства (см.: *Seeley F. F.* Turgenev. P. 150—151).

Согласно М. А Турьян, многое в концепции человеческой личности (особенно характера Веры), а также в общей философской ауре тургеневского «Фауста» восходит к «фантастическим повестям» В. Ф. Одоевского (см.: *Турьян М. А.* К проблеме творческих взаимоотношений В. Ф. Одоевского и И. С. Тургенева («Фауст») // И. С. Тургенев: Вопросы биографии и творчества / Ред. М. П. Алексеев. Л., 1982. С. 44—55). Исследовательница отмечает, что «со-

смотрению один более поздний русский текст, по-своему подхвативший литературную эстафету.

В приведенном выше свидетельстве Л. Нелидовой обращает на себя внимание невольная ирония фразы: «Исключение было сделано для одного Тургенева». Получается, что мать будущей писательницы действовала по программе старшей Ельцовой, но Тургенева ей цензурировать почти не приходилось, и, значит, не только позиция его рассказчика приравнивается к позиции проблемного персонажа, но и его собственные сочинения вполне удовлетворяют этим суровым требованиям!

Формулировка Нелидовой почти слово в слово повторяет вынесенную мной в заглавие статьи — а взятую из рассказа Лескова «Дух госпожи Жанлис» (1881).

Автор посещает вернувшуюся из-за границы княгиню, исповедующую культ мадам де Жанлис (и французских писательниц XVII века — «Савиньи, Лафает, Ментенон, а также Коклюс и Данго Куланж») и поклоняющуюся ее портрету, терракотовому изваянию ее руки и собранию ее сочинений, по которому любит гадать, как бы вызывая ее дух. Она ценит Лескова за повесть «Запечатленный ангел» и советуется с ним о круге чтения для своей несовершеннолетней дочери, требуя исключить все нецеломудренное — практически всю русскую литературу. На призыв умерить цензорский пыл она отвечает обращением к оракулу, и наугад выбранный абзац из Жанлис подтверждает ее правоту, глася, что юным читателям не следует давать ничего рискованного. Автор отчаивается переубедить княгиню.

В очередной раз на обращение к оракулу ее подталкивает другой гость, дипломат. Он заявляет, что все литераторы, особенно женщины, — змеи. Уверенная, что Жанлис — выше критики, княгиня поручает дочери зачитать вслух первый попавшийся кусок из ее сочинений. Та читает (по-французски):

> Джиббон <...> чрезвычайно толст, и у него преудивительное лицо. На этом лице невозможно различить ни одной черты <...> две жирные, толстые щеки, похожие черт знает на что, поглощают все... <...> каждый, увидав их, должен был бы удивляться: зачем это место помещено не на своем месте. Я бы характеризовала лицо Джиббона одним словом, если бы только возможно было сказать такое слово. Лозен <...> привел его однажды к Dudeffand. M-me Dudeffand тогда уже была слепа и имела обыкновение ощупывать руками лица вновь представляемых ей замечательных людей <...>. К Джиббону она приложила тот же осязательный способ, и это было ужасно. Англичанин подошел к креслу и особенно добродушно подставил ей свое удивительное лицо. M-me Dudeffand <...> повела пальцами по этому шаровидному лицу. Она старательно искала, на чем бы остановиться, но это было невозможно. Тогда лицо слепой дамы сначала выразило изумление, потом гнев, и, наконец, она, быстро отдернув с гадливостью свои руки, вскричала: «Какая гадкая шутка!» [23]

временник Тургенева, М. Н. Лонгинов, прямо указал на точно уловленные генетические связи: “Признаюсь, всю повесть нахожу неестественною и считаю, что ты в ней не в своей сфере, зачерпнувши немного из мутного колодца творений моего друга Одоевского ”» (Там же. С. 45).

Княжна не может понять этой реплики, глядит в полные ужаса глаза матери и с криком убегает. Гости расходятся, а вскоре княгиня, предав огню книги Жанлис и разбив терракотовую ручку, со всем семейством уезжает заграницу. Автор и дипломат обмениваются соображениями о неразумности чрезмерно строгого воспитания.

Как и у Тургенева, в рассказе фигурируют многочисленные литературные имена: помимо уже названных авторов, это Вольтер, Кардек, Калмет, Гейне, а также Державин, Жуковский, Крылов, Пушкин, Гоголь и Гончаров[24]. Всех русских писателей княгиня объявляет неподходящим чтением для своей невинной дочери. «Из новейших одобрялся несомненно один Тургенев, но и то — кроме тех мест, “где говорят о любви”». Исключение, делаемое упрямой ханжой для Тургенева[25], знаменательно, особенно в свете переклички лесковского рассказа с тургеневским. Многочисленные сходства хорошо видны уже из резюме их сюжетов, и к ним можно добавить еще ряд не отмеченных ранее деталей «Фауста». Это: упоминания о привидениях, о «Неведомом», о «сношениях с духами», о духе-Мефистофеле, «непонятное вмешательство мертвого в дела живых»; «слепое» доверие Веры к матери; сходство матери Веры и ее портрета с образом старой графини из «Пиковой дамы» Пушкина; мотив первой, временной, победы рассказчика над покойницей («<Я> остановился перед портретом <...>. “Что, взяла, — подумал я с тайным чувством насмешливого торжества, — ведь вот же прочел твоей дочери запрещенную книгу!” Вдруг мне почудилось <...>

[23] *Лесков Н. С.* Собр. соч.: В 11 т. М., 1958.Т. 7. С. 90.

[24] Интересный вопрос — причина отсутствия в этом списке Толстого и Достоевского, известных уже и в 1860-е гг. В опубликованном посмертно рассказе «По поводу “Крейцеровой сонаты”» (1890; опубл. 1899) Лесков сведет обоих: уже в заглавии присутствует Толстой, а действие начинается с похорон Достоевского.

[25] Не полностью запрещается княгиней и Пушкин, а самого Лескова она по невнимательности мыслит на своей стороне.

что старуха с укоризной обратила <глаза> на меня»); и некоторые другие[26].

При всех сходствах очевидна, однако, противоположность разработки Лесковым общих мотивов, понятная в свете «недоверия» Лескова «к спиритуалистическим заигрываниям Тургенева»[27]. Тогда как тургеневский рассказчик с новообретенным стоицизмом одобряет в финале мать героини, из-за гроба трагически погубившую любовь и самую жизнь дочери, Лесков лукаво солидаризируется с загробным духом Жанлис, фарсово подорвавшим воспитательную систему княгини.

5

Оба повествования строятся на включении фрагментов чужого текста («Фауста» Гёте, мемуаров Жанлис). В pendant к теме рискованности чтения (и прежде всего, чтения именно данных текстов) рискованной является и сама эта операция, бросающая автору серьезный вызов — необходимость соревноваться с по определению соблазнительным чужим текстом. Это похоже на проблемы, сопутствующие трансплантации органов: с одной стороны, пересаживаемый орган жизненно нужен, а с другой — возникает смертельная опасность его отторжения. Успешное вживление чужого текста в собственный — важнейшая конструктивная задача такого нарратива.

Лесков решает ее очень искусно. Текст он выбирает явно не престижный, но зато малоизвестный и оттого вдвойне эффектный и тщательно встраивает его в свой, исподволь готовя его появление, дублируя его мотивы, сначала отмежевываясь от его сочинительницы, а затем неожиданно вступая с ней в союз[28]. Тургенев, напротив,

[26] Не забудем и такую деталь, как разбивание вдребезги вазы и «сосуда в тысячу раз драгоценнейшего» — жизни Веры, чему вторит разбивание княгиней терракотовой ручки мадам де Жанлис.

[27] См.: *Виницкий И.* Русские духи: Спиритуалистический сюжет романа Н. С. Лескова «На ножах» в идеологическом контексте 1860-х годов // Новое литературное обозрение. 2007. № 87. С. 184—213. О «Духе госпожи Жанлис» см.: *Morogues Inès Muller de.* “Le problème féminin” et les portraits de femmes dans l’oeuvre de Nikolaj Leskov (Slavica Helvetica 38). Bern; Frankfurt am Main; New York, 1991. P. 91—92 (характер княгини соотнесен с образом матери байроновского Дон Жуана и документировано знакомство Лескова с этой поэмой); *Виницкий И.* Дух литературы. Несколько слов о художественном спиритуализме Н. С. Лескова // Тыняновские чтения (в печати); *Жолковский А. К.* Маленький метатекстуальный шедевр Лескова // Новое литературное обозрение (в печати). Перекличка Лескова с Тургеневым заслуживает дальнейшего изучения — в частности, обращение сюжета «Муму» (1854) в «Звере» (1883).

[28] Соответствующие художественные решения Лескова подробно рассмотрены мной в специальной работе, см.: *Жолковский А. К.* Маленький метатекстуальный шедевр Лескова.

берет хрестоматийную вещь признанного классика, но свой рассказ строит не на каком-то одном ударном ее месте, а на общем представлении о ней, читателю уже известном. Тургенев, по-видимому, отдавал себе отчет в блумовской проблематике подобной пересадки, почему, возможно, и не дал Гёте вовсю развернуться в своем тексте (насытив его цитатами и из множества других источников).

Но, по иронии судьбы, избежать прямого сопоставления с гётевским шедевром Тургеневу не удалось.

> «Фауст» Тургенева был опубликован в октябрьской книжке «Современника» за 1856 г. В том же номере вслед за ним была напечатана 1-я часть «Фауста» Гете в переводе А. Н. Струговщикова <...>. Некрасов <...> писал Тургеневу: «рядом с твоим “Фаустом” <...> поместили “Фауста” в переводе Струговщикова — понравится ли тебе это? <...> ...перевод довольно хорош, и авось русский читатель прочтет его <...> заинтересованный твоей повестью, которую наверно прочтет. Чернышевский <...> очень боится, чтоб ты не рассердился» <...> Тургенев <писал> И. И. Панаеву <...>: «Дай Бог, чтобы <мой ”Фауст”> понравился также публике. Вы хорошо делаете, что помещаете перевод <...>; боюсь только, чтобы этот колосс <...> не раздавил моего червячка».[29]

Тот факт, что в лесковском рассказе Тургеневу отведена всего одна фраза, не исключает скрытого присутствия в ней ядовитого выпада по его адресу. «Дух госпожи Жанлис» богат интертекстуальными аллюзиями[30], позволяющими Лескову вызывать нужные ему по ходу повествования духи различных писателей[31], — в том числе и дух господина Тургенева.

Свидетельств о реакции самого Тургенева или кого-либо из читателей и критиков на перекличку двух текстов вроде бы нет[32]. Разве что — фраза Нелидовой, произнесенная много лет спустя после смерти обоих авторов и, не исключено, запомнившаяся ей из рассказа Лескова.

[29] Битюгова. С. 413—414.

[30] См.: *Виницкий И.* Дух литературы. Несколько слов о художественном спиритуализме Н. С. Лескова; *Жолковский А. К.* Маленький метатекстуальный шедевр Лескова.

[31] Особенно интересно подспудное вовлечение в сюжет рассказа локтей вдовы Пшеницыной из «Обломова» (подробнее см.: *Жолковский А. К.* Маленький метатекстуальный шедевр Лескова).

[32] Отмечу, впрочем, что в сказовом повествовании другой «таинственной» повести Тургенева, «Собака» (1866), Пумпянский увидел перекличку, «вряд ли случайную», с Лесковым (см.: *Пумпянский Л. В.* Группа «таинственных повестей». С. 457— 458).

Петр Заборов (Санкт-Петербург)

«КАНДИД» В ПЕРЕВОДЕ Ф. СОЛОГУБА

Среди огромного количества русских переводов из Вольтера существует по крайней мере несколько десятков, не ушедших безвозвратно в прошлое вместе с их эпохой, хотя именно таков удел большинства переводов вообще, в том числе и весьма удачных для своего времени и даже выдающихся. Преобладают в этом не очень длинном ряду переводы стихотворные, как правило принадлежавшие перу замечательных русских поэтов, так что долговечность их обеспечивают и высокие их литературные достоинства, и самые имена их творцов. К ним относятся, например, перевод А. Д. Кантемира («О двух любвях»), два перевода И. Ф. Богдановича («Поэма на разрушение Лиссабона» и «Стихи г. Волтера, в России переведенные»), перевод Н. М. Карамзина («Опытная Соломонова мудрость, или Мысли, выбранные из Экклезиаста»), перевод К. Н. Батюшкова («Из Антологии»), четыре перевода А. С. Пушкина («Лаиса Венере, посвящая ей свое зеркало», «Стансы», «Сновидение», зачин «Орлеанской девственницы»), перевод А. И. Полежаева («Прощание с жизнью»), перевод Е. А. Баратынского («Телема и Макар») и, наконец, коллективный перевод «Орлеанской девственницы», осуществленный для издательства «Всемирная литература» Н. С. Гумилевым, Г. В. Адамовичем, Г. В. Ивановым и М. Л. Лозинским (с использованием пушкинского «зачина»).

Что же касается переводов вольтеровской прозы, то испытание временем выдержало всего несколько из них, причем их присутствие в русском читательском обиходе было несравненно менее продолжительным. Наиболее счастливой с этой точки зрения оказалась судьба перевода философской повести «Кандид», осуществленного Федором Сологубом и впервые увидевшего свет в самом конце 1908 года (с обозначением на титульном листе следующего, 1909-го); выпущен он был незадолго перед тем основанным издательством «Пантеон», наметившим обширный план приобщения отечественного читателя к шедеврам мировой литературы[1].

[1] *Вольтер*. Кандид, или Оптимизм. Роман / Пер. Ф. Сологуба. СПб., 1909.

Перевод этот, кажется, никогда не изучался; можно указать лишь отдельные наблюдения в данной связи, содержащиеся в «историко-функциональном исследовании» Н. В. Габдреевой[2]. Между тем он заслуживает большего внимания и как примечательная страница истории «русского Вольтера», и как переводческий опыт одного из крупнейших русских писателей начала XX века.

По-видимому, переводил Сологуб весьма поспешно: скорее всего, он не только не пытался ознакомиться с предшествующими переводами «Кандида», но даже не подозревал об их существовании. К словарям и справочникам он если и прибегал, то крайне редко, полагаясь на свое знание французского и общую культуру, хотя почти любой текст Вольтера, да и XVIII столетия в целом, требовал этого от переводчика, тем более что комментированных изданий Вольтера еще не было тогда и во Франции.

Отсюда такое обилие в переводе Сологуба ошибок, которых он мог в большинстве случаев легко избежать с помощью общеупотребительных пособий. Слово «bière» («пиво») он путает с «beurre» («масло»), «chausses» («короткие штаны») передает как «обувь» (по созвучию с «chaussures»), «belle musique en faux-bourdon» («прекрасную музыку заунывных песнопений») — как «прекрасную музыку фальшивых бил», «beau-frère» («шурин») — как «брат», «cousins issus de germain» — как «двоюродные братья» (вместо «троюродных»), «oiseau-mouche» — как «птица-муха» (вместо «колибри») и т.п.

Немало в переводе неточностей и небрежностей: «prince» передается то как «принц», то как «князь», «princesse» то как «принцесса», то как «герцогиня», «la bourgeoise Amate» — как «пошлый Амат» (вместо «Амата»: речь идет о жене одного из персонажей «Энеиды»), «le bonnet à trois cornes» — как «шапка с тремя рогами» (вместо «треуголки»), «huit jours» — как «восемь дней» (вместо «недели»), «votre excellence» — как «ваша светлость» (вместо «вашего превосходительства» или «вашего сиятельства»), «têtes proprement empaillées» — «свеженькие человеческие головы» (вместо «аккуратно набитых соломой»), а «pendu» — как «сожжен» (вместо «повешен»), что лишает какого бы то ни было правдоподобия все дальнейшие злоключения Панглосса (правда, в другом месте это же слово переведено верно).

Совершенно произвольно передавал иногда Сологуб имена собственные («Атошская Богоматерь» вместо «Аточской», «Веймар» вместо «Висмар», «Ралейг» вместо «Рэйли», «Тюрбле» вместо «Трюбле» и т. п.), а в особенно трудных для него случаях вообще

[2] *Габдреева Н. В.* Лексика французского происхождения в русском языке: (Историко-функциональное исследование). Галлицизмы русского языка: Происхождение, формирование, развитие. Ижевск, 2001. С. 260—274.

опускал слова и выражения или оставлял их без перевода («poètes du quartier», «Palus Méotides», «oreilles d'ours», «limon», «la sublime Porte» и др.). Наконец, в переводе много буквализмов, пусть и позволяющих как-то понять исходный текст, но противоречащих русской стилистике, вроде «позорит смерть» («affronte la mort»), «подняв усы» («relevant sa moustache»), «печальные глупости» («tristes extravagances»), «иметь вырезанный зад» («avoir une fesse coupée ») и т.д. и т.п.

Однако при этом нельзя не признать, что отмеченные выше недостатки перевода Сологуба более или менее типичны для всей переводческой практики тех лет: их можно обнаружить едва ли не в каждом из опубликованных тогда переводов с любого языка, и как дефекты они современными читателями и критиками воспринимались отнюдь не всегда. Впрочем, из трех рецензентов, откликнувшихся на появление нового «Кандида», двое все же обратили внимание на встречающиеся там погрешности.

А. Южанина более всего огорчало в переводе «подражание буквальным оборотам французской речи», причем он допускал даже, что подражание это было преднамеренным, то есть входило в задачу Сологуба. «Если это действительно так, то можно только пожалеть, что переводчику пришла в голову мысль совершенно неудачная, от которой достоинства перевода только проигрывают», — замечал он, в остальном оценивая труд Сологуба весьма положительно и вообще полагая, что «для „Кандида“ трудно придумать лучшего переводчика» ввиду как близости мироощущений русского и французского писателей, так и сходства их стилистических манер: «...если есть из всех произведений Вольтера хотя одно, близкое по духу и настроению сологубовской философии, то это именно “Кандид” <...>. К тому ж, чтобы сохранить яркость, выразительность и характер вольтеровского языка, нужно быть превосходным стилистом, таким первоклассным мастером слова, каким является Федор Сологуб, доведший свой стиль до истинной виртуозности <...> За всем тем в переводе Ф. Сологуба мы имеем настоящего вольтеровского “Кандида”, не уступающего подлиннику, имеем одну из тех книг, которые по справедливости не грех причислить к “мировой литературе”, сохраняющей свое значение для многих веков, для многих поколений российских “граждан”, этих прирожденных оптимистов, розовому благодушию которых нет ни меры, ни предела. Нашим отечественным Панглоссам книга Вольтера в прекрасном издании “Пантеона” может послужить достойным подарком к Рождеству»[3].

[3] Новый журнал для всех. 1908. Декабрь, № 2. Стб. 123—125.

В другой рецензии (ее автором был Фон-Гойер) речь шла о самой повести, и только в финальной фразе содержалась оценка перевода — высокая, хотя и никак не аргументированная: «“Кандид” — истинно мировое произведение, и Сологуб сделал нам прекрасный подарок, художественно переведя книгу, а “Пантеон” — превосходно издав ее»[4].

Наконец, Н. Лернер (будущий видный пушкинист) в своей рецензии приводил примеры непонимания переводчиком вольтеровского текста и вследствие этого ошибочной его передачи, а также небрежного к нему отношения, тем самым подтверждая основной вывод: «Перевод невозможен». Притом, в отличие от А. Южанина, он никаких достоинств в переводе не находил, ограничиваясь лишь сомнительным комплиментом Сологубу-стилисту: «Язык Вольтера вообще нетруден, а от Сологуба можно было ожидать не такой работы»[5].

В рецензиях этих, при всей их субъективности, содержалось немало справедливого: перевод Сологуба действительно был далек от совершенства, но в нем было и нечто, возможно, более важное — едва уловимая стилизация под русский XVIII век, игривость и ироничность тона, лаконизм повествования и упругость ритма, словом, именно то, что составляло своеобразие художественной прозы Вольтера, и в первую очередь его философских повестей.

Эта виртуозность Сологуба-стилиста и предопределила в значительной степени дальнейшую судьбу его перевода. В 1919 году он был выпущен вновь, теперь уже издательством «Всемирная литература», под редакцией, с предисловием и примечаниями Ф. Д. Батюшкова, одного из членов существовавшей при издательстве «редакционной коллегии экспертов». Батюшкову, скорее всего, и принадлежали всевозможные исправления перевода, хотя, конечно, их мог внести и сам Сологуб по предложению редактора или по собственному почину. Исправления эти касались в большинстве своем опечаток, которыми изобиловало первое издание, довольно часто — неверной орфографии, а также сомнительных грамматических форм, и лишь в нескольких случаях — передачи тех или иных слов и выражений («Хоть у меня отрезана половина зада» вместо «Хоть я и плохо езжу верхом»; в оригинале — «quoique je ne puisse me tenir que sur une fesse»; «залетные гости» вместо «шатунов», «ханжи» и «ханжи-сиделки» вместо «девотки»).

Между прочим, на недостаточность этой правки обратил внимание анонимный рецензент критико-биографического журнала «Книга и революция», отозвавшийся в целом о переводе Сологуба

[4] Речь. 1909. № 45, 16 февраля (3 марта). С. 3.

[5] Исторический вестник. 1909. Т. 118, октябрь. С. 319—320.

вполне сочувственно: «Он сделан очень обстоятельно и хорошо. Переводчик тщательно передает все тонкости текста и чрезвычайно добросовестно относится к правам автора. Читается перевод легко и не носит на себе отпечатка “сологубовского” слога, что бывает с иными переводами Ф<едора> К<узьмича>. Повесть передана так, как ее и следовало передать. В переводе есть погрешности, но... один лишь бог без греха, и мы поэтому не поставим их в особо тяжкую вину маститому переводчику»[6].

Тем не менее в последующие годы перевод этот не переиздавался, да и вообще с момента его появления и до 1941 года он лишь сосуществовал с другими, то уходя в тень, то вновь всплывая на поверхность. Так, в 1911 году «Кандид» вышел в переводе П. Н. Скачилова, первое издание которого увидело свет в 1900 году. В 1912 году повесть появилась в составе однотомника Вольтера, целиком переведенного Л. К. Бухом, а в другом однотомнике, вышедшем в том же году под редакцией П. С. Когана, «Кандид» фигурировал в сильно устаревшем переводе Н. Дмитриева, впервые напечатанном еще в 1870 году. Этот же перевод Коган предпочел всем другим и в 1929 году, публикуя «Кандида» в приложении к газете «Безбожник».

И все же это «мирное соревнование» завершилось победой Сологуба, хотя в довоенное время имя его читателям и не сообщалось, надо полагать, из осторожности. Именно так поступили в 1931 году А. Н. Горлин и П. К. Губер, поместившие его в редакции 1919 года как анонимный в двухтомнике сочинений Вольтера, выпущенном издательством «Academia», а в 1938 году их примеру последовал И. К. Луппол, под редакцией которого вышли «Избранные произведения» Вольтера в одном томе; в том же виде был выпущен «Кандид» и в 1941 году в серии «Антирелигиозная библиотека».

Начиная с послевоенного времени иных решений, кажется, не принималось: отныне во все без исключения издания вольтеровских повестей «Кандид» включался в переводе Сологуба, причем имя переводчика больше не скрывалось. В переводе Сологуба в 1971 году вошла эта повесть и в 49-й том первой серии «Библиотеки всемирной литературы» (БВЛ), послуживший своего рода эталоном для составителей вольтеровских однотомников, которые выходили у нас в дальнейшем не так уж редко.

Следует, однако, отметить, что самый текст перевода эволюционировал от издания к изданию и каждый редактор «улучшал» его на свой лад, подчас «отменяя» сделанное до него, но в любом случае не возвращаясь к оригиналу, то есть к версиям 1909 или 1919 году. Последняя такая правка была произведена при подготовке на-

[6] Книга и революция. 1920. № 3/4. С. 60—62.

званного тома БВЛ Э. Л. Линецкой, которая суммировала все ранее внесенные в текст Сологуба изменения и внесла немало собственных (правда, и она, подобно всем ее предшественникам, не заметила, что у Вольтера в главе 12 упоминается не Веймар, а Висмар), так что говорить сейчас о «переводе Сологуба» можно лишь с большой натяжкой.

Все это не означает, что перевод Сологуба в его первоначальной версии утратил ныне всякую ценность и не должен переиздаваться, но его место — в академическом собрании сочинений писателя, которое, надо надеяться, рано или поздно будет предпринято. Для максимального же продления жизни перевода в читательской среде печатать его следует в редакции БВЛ — до тех пор, пока не появится новый русский перевод вольтеровской повести, более совершенный и современный.

Евгения Иванова (Москва)

«БЛЕДНЫЕ НОГИ» В СУДЬБЕ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

Однострочное стихотворение Брюсова «О закрой свои бледные ноги» было опубликовано им всего один раз — в третьем выпуске альманаха «Русские символисты» (М., 1895), тем не менее именно оно покрыло автора немеркнущей славой, оказалось наиболее запомнившимся.

Один из первых отзывов на одностишье принадлежал Владимиру Соловьеву, который писал: «Должно заметить, что одно стихотворение в сборнике имеет несомненный и ясный смысл. Оно очень коротко — всего одна строчка:

О, закрой свои бледные ноги![1]

Для полной ясности следовало бы, пожалуй, прибавить: “ибо иначе простудишься”, но и без этого совет г. Брюсова, обращенный, очевидно, к особе, страдающей малокровием, есть самое осмысленное произведение всей символической литературы, не только русской, но и иностранной»[2].

Поначалу Брюсов не придал значения скандальной славе своего создания. В интервью Н. Ракшанину он, «смеясь самым добродушным образом, начал цитировать все журнальные и газетные остроты, вызванные стихотворением», «а затем, быстро приняв серьезный тон», стал убеждать корреспондента, «что идеал стихотворения — это путем одной строки вызвать в читателе нужное настроение: “Если вам нравится какая-нибудь стихотворная пьеса и я спрошу вас: что особенно вас в ней поразило? — вы мне назовете какой-нибудь один стих. Не ясно ли отсюда, что идеалом для поэта должен быть такой один стих, который сказал бы душе читателя все то, что хотел сказать ему поэт?”...»[3]

[1] У Брюсова запятая и восклицательный знак отсутствовали, но у Соловьева и при всех последующих цитированиях они появляются.

[2] *Вл. С<оловьев>*. Еще о символистах // Вестник Европы. 1895. № 10. Цит. по: Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 515.

[3] *Рок Н.* [*Ракшанин Н*]. Из Москвы: Очерки и снимки // Новости. 1895. № 318, 18 ноября.

Брюсов даже не мог предположить, насколько пророческими станут эти слова, потому что именно этому стихотворению суждено было со временем стать едва ли не его визитной карточкой.

Именно здесь увидел В. В. Розанов философию нового искусства: «То, что есть в содержании символизма бесспорного и понятного, — это общее тяготение его к эротизму. <...> Эрос не одет здесь более поэзией, не затуманен, не скрыт <...>. Женщина не только без образа, но и всегда без имени фигурирует обычно в этой “поэзии”, где голова в объекте изображаемом играет почти столь же ничтожную роль, как и у субъекта изображающего; как это, например, видно в следующем классическом по своей краткости стихотворении, исчерпываемом одною строкою:

О, закрой свои бледные ноги!

Угол зрения на человека и, кажется, на все человеческие отношения, т. е. на самую жизнь, здесь открывается не сверху, идет не от лица, проникнут не смыслом, но поднимается откуда-то снизу, от ног, и проникнут ощущениями и желаниями, ничего общего со смыслом не имеющими»[4].

Для И. Бунина брюсовское одностишье стало своего рода точкой отсчета наступления новой литературной эпохи: «Москву поразил первый Емельянов-Коханский. После него Брюсов — “О, закрой свои бледные ноги!”»[5]. На самом деле хронологически одностишье появилось в том же году, что и сборник А. Н. Емельянова-Коханского «Обнаженные нервы» (М., 1895), но при этом известность стихотворения Брюсова была гораздо шире — она захватывала самые неожиданные слои читателей.

«Находясь случайно в семинарской библиотеке филологического факультета, — вспоминал А. А. Боровой, — я был свидетелем, как студент-библиотекарь показывал крошечному профессору Шефферу маленькую книжечку стихов, дар студента-старшекурсника. В этом сборнике была строка, скоро получившая всероссийскую известность: “О, закрой свои бледные ноги”. Хохоту было без конца. Хохотал профессор, хохотали студенты. Фамилия студента, тогда ничего не говорившая, была Брюсов. Вскоре я увидел и самого поэта — высокого, худого, черного, угрюмого. Он был неловок, сух, скорее неприятен. Но он был “призван” и обнаружил незаурядную энергию»[6].

[4] *Розанов В. В.* О символистах и декадентах // Розанов В. В. Религия и культура. СПб., 1901. С. 128—130.

[5] *Бунин И.* Из записей // Бунин И. Собр. соч.: В 9 т. М., 1967. Т. 9. С. 286.

[6] *Боровой А. А.* Воспоминания. (Неопубликованная рукопись в архиве Р. Л. Щербакова.)

Одностишье постепенно становилось неотделимым от Брюсова. Георгий Чулков вспоминал, что в 1900 году он «вызвал сенсацию своим докладом о книге Брюсова “Tertia Vigilia”. Валерий Яковлевич присутствовал на этом докладе. Тогда знали стихотворение Брюсова в одну строчку “О, закрой твои бледные ноги”... Больше ничего не помнили из его стихов»[7].

Слава, которую получило его стихотворение, постепенно становилась обременительной: из-за него даже серьезные доклады и выступления воспринимались с явным предубеждением. В. Ходасевич вспоминал, с каким неодобрением воспринимали слушатели в 1902 году доклад Брюсова о поэзии Фета в Литературно-художественном кружке. Причин для предубеждения было две: «автор “бледных ног” восторженно говорил о поэзии Фета, который, как всем известно, был крепостник, да к тому же и камергер»[8].

Те из критиков, кто хотел сочувственно отнестись к Брюсову, вынуждены были сначала выхлопотать у читателей для него своего рода индульгенцию. Рецензию на сборник «Urbi et Orbi» критик А. Измайлов начал словами: «Валерий Брюсов, прославившийся однострочным “стихотворением” — “О, закрой свои бледные ноги”, — обратился к серьезным стихотворным опытам, среди которых можно найти и прямо недурные»[9].

Для молодого Андрея Белого, помнившего Брюсова по гимназии Л. Поливанова, принадлежность ему этого одностишия казалась своего рода курьезом. «Я знаю одну декадентскую строчку, которую произношу с сатирическим пафосом: “О, закрой свои бледные ноги”, — писал он в воспоминаниях. — И тут мне рассказывают: эта строчка написана Брюсовым: *нашим* Брюсовым — Брюсовым-поливановцем. Я вспоминаю серьезное выражение лица мне знакомого восьмиклассника, лоб его и одиночество; как-то не верится, чтобы был он нахалом, шутом, сумасшедшим. И я говорю себе: “что-то не так”»[10].

После выхода книги Брюсова «Великий ритор» (1911), посвященной римскому поэту IV века Децию Магну Авсонию, в творчестве которого большое место занимали разного рода стихотворные эксперименты, предпринимались попытки именно в его творчестве найти источник, в подражание которому было написано одностишье. В рецензии на книгу Брюсова Н. Лернер писал: «Автор знаменитого стихотворения: “О, закрой свои бледные ноги!” (это все стихотворение) сочувственно переводит из Авсония “Рим”: “Рим золотой, обитель богов, меж градами первый” (это тоже все стихотворение)»[11].

[7] *Чулков Г.* Годы странствий. М., 1999. С. 109. Ошибка в цитате мемуариста.

[8] *Ходасевич В.* Литературные статьи и воспоминания. Нью-Йорк, 1954. С. 298.

[9] *Измайлов А.* Литературные заметки // Новая иллюстрация (Приложение к газ. «Биржевые ведомости»). 1903. № 51, 25 ноября.

[10] Россия. 1925. № 4 (13). С. 264.

На эту же возможную связь указывал и В. Шершеневич: «Брюсов очень любил поэтические головоломки. Он с восторгом рассказывал нам о латинском поэте Авсонии, писавшем стихи, которые можно было читать от начала к концу и наоборот; стихи, внутри которых по вертикалям можно было прочесть приветствие; стихи в одну строчку. Уж не отсюда ли знаменитое “О, закрой свои бледные ноги!”?»[12]

Даже люди, относившиеся всерьез к творчеству Брюсова, видели в этом одностишье некоторую загадку. Конст. Эрберг описал в своих воспоминаниях о Брюсове его беседу с Вяч. Ивановым в 1905 году все о том же одностишье: «Запомнился вопрос Иванова по поводу брюсовского курьезного стихотворения в одну строку — “О, закрой свои бледные ноги!”: “Что, собственно, имелось здесь в виду?” — спросил Иванов. — “Чего, чего только не плели газетные писаки по поводу этой строки, — отвечал Брюсов, — а это просто обращение к распятию: католические такие бывают «раскрашенные»”»[13]. Умение Брюсова держаться в кругу интересов собеседника общеизвестно, тут он явно подыгрывал Вяч. Иванову.

Однако такое истолкование стихотворения, видимо получившее некоторое распространение в литературной среде, он сам же дезавуировал, отвечая на вопрос критика А. Измайлова: «Какой смысл могло иметь ваше одностишье о “бледных ногах”? Правда ли, будто оно относилось к снятому с креста Христу? В таком случае в нем в самом деле был смысл» — Брюсов сказал: «Нет. Я не разумел этого. Тогда, в самом начале, я и Бальмонт ничуть не меньше, чем и сейчас, интересовались всякими новыми формами стиха. Мы остановились на факте, что у римлян были законченные стихотворения в одну строку. У них в самом деле есть однострочные эпиграммы или эпитафии, вполне округленные по смыслу. Я просто хотел сделать такую попытку с русским стихом»[14].

Но все-таки до революции любые объяснения и замечания оставались в пределах литературы — перешагнув рубеж 1917 года, стихотворение начало играть в судьбе Брюсова куда более зловещую роль. Жена наркома просвещения А. В. Луначарского актри-

[11] Исторический вестник. 1912. № 6. С. 1027.

[12] *Шершеневич В.* Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 456.

[13] *Эрберг Конст.* Воспоминания // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979. С. 124.

[14] *Измайлов А. А.* Литературный Олимп: Характеристики, встречи, портреты, автографы. М., 1911. С. 395.

са Н. Луначарская-Розенель приводила в воспоминаниях такое высказывание своего мужа: «Только люди поверхностные или относящиеся предвзято могли ахать по поводу вступления Брюсова в партию. В годы молодости, когда он писал “Каменщика”, он не кокетничал с революцией. Он ее принимал.

— Ну, а “Закрой свои бледные ноги”?

Луначарский слегка морщится:

— Детская болезнь, вроде кори. Дань моде. Кто этим не грешил?»[15]

Но далеко не все деятели новой литературы были настолько лояльны. В 1923 году Наркомпрос, желая отметить заслуги Брюсова перед новой властью, подал во ВЦИК ходатайство о награждении поэта Валерия Брюсова орденом Трудового Красного Знамени. Весть об этом вызвала неоднозначную реакцию в литературной среде. Газета «Вечерняя Москва» опубликовала ответы «видных представителей советской литературы» на вопрос — как они относятся к ходатайству Наркомпроса. Среди опрошенных были Д. Бедный, В. И. Нарбут, Л. Авербах и др., и ответы были в основном отрицательные. Один из отвечавших, критик А. С. Сосновский, не преминул вспомнить знаменитое одностишье: «Прошлый, дореволюционный, период деятельности Брюсова — а его, очевидно, награждают не только за период послереволюционный, но за все время его деятельности, — не дает поводов не только для награждения, но и для простого одобрения. Всем известно, что до революции В. Брюсов принадлежал к наиболее чуждым нам группировкам и направлениям. Индивидуалист, далекий от жизни и реализма, склонный к весьма грубому изображению физиологии любовных утех... Я вспоминаю его стихотворение: “О, закрой свои бледные ноги...” <...> Что касается его деятельности за революционный период — таковая заслуживает всяческого одобрения, но она отнюдь не дает права на присвоение Брюсову звания народного поэта. Его произведения даже последнего периода не доходили до народа и не были рассчитаны на восприятие их народом. Он продолжал и в революции по-прежнему оставаться эстетом, я бы сказал, камерным поэтом»[16].

Препятствия чинились не только награждению Брюсова, противодействие оказывалось и попыткам торжественно отметить в том же 1923 году 35-летие его литературной деятельности, и здесь опять возникла тень все тех же «бледных ног». «Раздавались всевозможные демагогические протесты против прославления “эстета, символиста, декадента”. Склонялись и спрягались пресловутые

[15] *Луначарская-Розенель Н.* Память сердца. М., 1965. С. 59.

[16] Вечерняя Москва. 1923. № 8, 14 декабря.

“бледные ноги”. Были демагогические выпады против Луначарского, которого не без основания считали инициатором этого чествования»[17].

Надо ли удивляться, что слова о «бледных ногах» прозвучали и над свежей могилой Брюсова, — на сей раз их вспомнил поэт Сергей Есенин:

«Умер Брюсов. Эта весть больна и тяжела, особенно для поэтов.

Все мы учились у него. Все знаем, какую роль он играл в истории развития русского стиха. Большой мастер, крупный поэт, он внес в затхлую жизнь после шестидесятников и девятидесятников струю свежей и новой формы.

Лучше было бы услышать о смерти Гиппиус и Мережковского, чем видеть в газете эту траурную рамку о Брюсове. Русский символизм кончился давно, но со смертью Брюсова он канул в Лету окончательно.

Много Брюсова ругали, много говорили о том, что он не поэт, а мастер. Глупые слова! Глупые суждения! После смерти Блока это такая утрата, что ее и выразить невозможно. Брюсов был в искусстве новатором. В то время, когда в литературных вкусах было сплошное слюнтяйство, вплоть до горьких слез над Надсоном, он первый сделал крик против шаблонности своим знаменитым:

О, закрой свои бледные ноги.

Много есть у него прекраснейших стихов, на которых мы воспитывались. Брюсов первый раздвинул рамки рифмы и первый культивировал ассонанс. Утрата тяжела еще более потому, что он всегда приветствовал все молодое и свежее в поэзии. В литературном институте его имени вырастали и растут такие поэты, как Наседкин, Иван Приблудный, Акульшин и др. Брюсов чутко относился ко всему талантливому. Сделав свое дело на поле поэзии, он последнее время был вроде арбитра среди сражающихся течений в литературе. Он мудро знал, что смена поколений всегда ставит точку над юными, и потому, что он знал, он написал такие прекрасные строки о гуннах:

Но вас, кто меня уничтожит,
Встречаю приветственным гимном.

Брюсов первый пошел с Октябрем, первый встал на позиции разрыва с русской интеллигенцией. Сам в себе зачеркнуть страницы старого бытия не всякий может. Брюсов это сделал.

[17] *Луначарская-Розенель Н.* Память сердца. С. 61.

Очень грустно, что на таком литературном безрыбье уходят такие люди»[18].

Сочиняя свое одностишье, Брюсов ориентировался на античных поэтов, на их одностишья и эпиграфы, фрагменты и надписи. Именно им он и подражал, но в его собственной судьбе получилось так, что, несмотря на огромное творческое наследие, известность в широких читательских кругах принесло ему именно это одностишье, во многом предопределив и его литературную репутацию.

Чтобы набор откликов на стихотворение был более полным, приведем в заключение неизвестную пародию на одностишье Брюсова. Она принадлежит секретарю Кружка изящной словесности при Петербургском университете, в который входили будущие поэты — А. А. Блок, Л. Семенов, А. Кондратьев, С. В. фон Штейн и др.[19], — студенту-юристу А. Малиновскому, и создавалась она под несомненным влиянием пародий Вл. Соловьева:

О. закрой свои бледные ноги!..

О, закрой свои бледные ноги!
Уши ваткою с маслом заткни
И, чтоб не было в горле изжоги,
Мятных капель штук двадцать прими.

Подвяжи свои зубы больные,
На желудок компресс положи,
Свои жесткие ребра, худые,
На ночь теплой водой окружи.

Шею длинную старой косынкой
И фланелью сухой оберни,
Да, напившися чаю с малинкой,
Ложки две, три касторки глотни.

Винным уксусом с водкой столовой
Вытри спину и чахлую грудь.
И, исполнив совет мой дешевый,
Постарайся скорее заснуть.

1902[20]

[18] *Есенин С.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1970. Т. 3. С. 171—172.

[19] Подробнее об участниках кружка см.: *Иванова Е. В.* Блок в кружке изящной словесности Б. В. Никольского // Александр Блок: Исследования и материалы. Л., 1991. С. 199—212.

[20] Пародия сохранилась в материалах Кружка изящной словесности: ГАРФ. Ф. 588 (Б. В. Никольский). Оп. 1. № 1367. Л. 89 об. — 90.

Борис Кац (Санкт-Петербург)

«...И СПОЕТ О СВЯЩЕННОЙ МЕСТИ...»

Еще одна попытка прокомментировать стих из «Поэмы без героя» Анны Ахматовой

В одной из прозаических заметок о «Поэме без героя» Анна Ахматова писала: «Что в ней присутствует музыка, я слышу уже 15 лет и почти от всех читателей этой вещи»[1].

Около двадцати лет назад я посвятил поиску «следов музыки» в тексте «Поэмы» обширный очерк, в котором, в частности, говорилось: «Заметим, что так и не появившийся герой поэмы отчетливо заявлен как герой оперный:

Крик:
“Героя на авансцену!”
Не волнуйтесь: дылде на смену
Непременно выйдет сейчас
И споет о священной мести...

Остается только гадать, о какой “священной мести” споет тот, кто так и не возникнет...»[2] Далее, сосредоточившись на перекличках ахматовской поэмы с оперой Чайковского «Пиковая дама», я искал в либретто строки, близкие к «священной мести», но не слишком преуспел в этих поисках. Словосочетание «священная месть» в «Пиковой даме» Чайковского не звучит. Вместе с тем этот фразеологизм выглядит слишком тривиальным, чтобы принять его за оригинальную речь автора «Поэмы без героя». Учитывая, что он возникает как тема некоего вокального высказывания, в нем слышится цитатный оттенок.

Около десяти лет назад я вернулся к этому поиску и указал на возможные очень дальние переклички цитированных слов с эпи-

[1] Цит. по первой публ.: *Тименчик Р., Лавров А.* Материалы А. А. Ахматовой в Рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л., 1976. С. 79.

[2] *Кац Б.* «Скрытые музыки» в «Поэме без героя» // Кац Б., Тименчик Р. Анна Ахматова и музыка. Л., 1989. С. 213.

зодами пения о мщении в операх «Евгений Онегин» Чайковского и «Фауст» Гуно[3], не настаивая, впрочем, на окончательном решении ни вопроса о том, к какому именно подтексту отсылают слова «о священной мести», ни вопроса о том, почему герой будет не говорить об этом, не читать об этом стихи, но именно петь.

Другой существенный вопрос: кто же этот так и не появившийся герой, — несмотря на продолжающиеся дебаты, кажется мне решенным с момента первой (еще подцензурной и потому с пропуском двух слов) публикации одного из прозаических набросков, которые в совокупности именовались автором «Прозой о Поэме»: «Того же, кто упомянут в ее заглавии и кого так жадно искала в ней сталинская охранка, в [ней] Поэме действительно нет, но многое основано на его отсутствии»[4]. Подтверждением напрашивающейся разгадки служит и опубликованный позже фрагмент того же корпуса набросков, названный «Линия отсутствующего героя» (в нем собраны спрятанные в поэме отзвуки стихов Гумилева)[5], и, наконец, авторитетные слова Р. Д. Тименчика, прямо отождествляющие этого героя с его прототипом: «...“предвосхищения будущего” у Отсутствующего Героя — Гумилева»[6].

Думается, это отождествление можно подкрепить и неожиданным оперным амплуа Отсутствующего Героя, и тематикой его (так и не прозвучавшей) арии, хотя конкретных данных о каких-либо связях Гумилева с оперной сценой почти нет, если не считать того, что именно в оперном театре произошло завершившееся дуэлью столкновение Гумилева и Волошина[7]. Вместе с тем одну достаточно запутанную нить, протягивающуюся от Отсутствующего Героя к оперному жанру, можно, кажется, предложить для обсуждения.

Хорошо известно, что на фоне естественных для русской интеллигенции сопоставлений событий русской революции XX века с ходом французской революции XVIII столетия трагическая гибель поэта Гумилева от пуль большевистской ЧК в 1921 году вызвала у сочувствующих ему литераторов ассоциации с гибелью поэта Андре Шенье под ножом якобинской гильотины 1794 году[8].

[3] Подробнее см.: *Кац Б.* Опера и гибель // Кац Б. Музыкальные ключи к русской поэзии. М., 1997. С. 166—170.

[4] *Тименчик Р. Д.* Неопубликованные прозаические заметки Анны Ахматовой // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1984. Т. 43, № 1. С. 71.

[5] *Ахматова А. А.* Поэма без героя / Вступ. ст. Р. Д. Тименчика; Сост. и примеч. Р. Д. Тименчика при участии В. Я. Мордерер. М., 1989. С. 286.

[6] Там же. С. 25.

[7] Подробнее см.: *Кац Б.* Опера и гибель // Кац Б. Музыкальные ключи к русской поэзии. С. 171—177.

[8] См., в частности: *Гречаная Е. П.* Андре Шенье в России // Шенье А. Соч. 1819. М., 1995. С. 468—469.

С лобовой прямотой эта ассоциация была высказана в первом, по-видимому, поэтическом отклике на казнь Гумилева. Один из участников «Цеха поэтов» Грааль-Арельский (псевдоним Стефана Стефановича Петрова) писал в конце августа 1921 года в стихотворении «На смерть Гумилева»:

Нет, ничем, ничем не смыть позора,
Даже счастьем будущих веков!
Был убит Шенье 8-го термидора,
23-го августа — Гумилев.
И хотя меж ними стало столетье
Высокой стеною звонких дней,
Но вспыхнули дни — и в русском поэте
Затрепетало сердце Шенье.[9]

Эту параллель (возможно, кроме политических совпадений подсказанную еще и смутным пророчеством Гумилева о грядущей смерти на гильотине[10]) более тщательно и более потаенно проводили и более талантливые «цеховые ученики» Гумилева.

Так, например, Г. Адамович выпустил сборник стихов «Чистилище» (1922), демонстративно посвятив его памяти Андре Шенье — по сути же, памяти своего учителя, казнь которого он в одном из стихотворений, датированных 1921 годом («Печально-желтая луна. Рассвет...»), прозрачно замаскировал под гибель вагнеровского Зигфрида[11]. При этом стихотворение отчетливо отсылало к пушкинским стихам, содержавшим слово «казнь», в том числе и к стихотворению «Андрей Шенье», где дважды встречаются слова «завтра казнь» и где впервые, хотя и в очень вольном переложении, зазвучали по-русски стихи французского поэта, написанные в тюрьме перед казнью. Другой ученик Гумилева — Михаил Зенкевич — в то же самое время (1921—1922) впервые всерьез взялся за переводческую работу (которой было суждено впоследствии стать для него основной) и начал ее с переводов знаменитых «Ямбов» А. Шенье, обличающих террор и диктатуру узурпировавших власть якобинцев. Эти переводы были задуманы как дань памяти Н. С. Гумилева. О. А. Лекманов по ставшим доступным ему рукописям из

[9] Поэзия узников ГУЛАГа: Антология. М., 2005. С. 244—245. Автор ошибается в дате казни Гумилева: 25, а не 23 августа.

[10] «В красной рубашке, с лицом, как вымя, / Голову срезал палач и мне. / Она лежала вместе с другими / Здесь в ящике скользком, на самом дне» (*Гумилев Н.* Стихотворения и поэмы. Л., 1988. С. 331 («Заблудившийся трамвай»)).

[11] Подробнее см. в моей заметке «Кого и где убили?» (*Кац Б.* Четыре музыкальные подсветки к литературным текстам // Вопросы литературы. 2005. Сентябрь—октябрь. С. 347—351).

архива М. Л. Лозинского привел отрывки из писем Зенкевича к последнему от 3 января 1922 года: «Сейчас занят переводами <...> из Андрэ Шенье. Перевожу его (почти перевел больше половины) стихи о революции (ямбы и оды) <...>. Хотел бы их потом издать со статьей отдельной книжечкой и посвятить памяти Николая Степановича. Но сейчас это вряд ли возможно...» и от 3 мая 1922 года: «Я перевел десять стихов А. Шенье из последних под общим названием „Ямбы“ (памяти Н<иколая> Ст<епановича>)»[12].

Трудно представить, чтобы Ахматовой, поддерживавшей дружеские отношения и с Лозинским, и с Зенкевичем[13], эти переводы, посвященные памяти Гумилева, остались бы неизвестными, тем более что 12 лет спустя они все-таки попали в советскую печать (разумеется, без посвящения). Хорошо известно, что в 1926—1927 годах Ахматова, помогая П. Н. Лукницкому в составлении биографии Гумилева, параллельно пристально изучает влияние Андре Шенье на творчество Пушкина и близких ему поэтов, признаваясь при этом, что «любит из Шенье — его тюремные стихи и ямбы (а совсем не то, что любил Пушкин)»[14].

Между тем именно у Зенкевича, в переводе, пожалуй, самого знаменитого стихотворения Шенье «Ямбы» («Comme un dernier rayon...» — «Как последний луч...»), которое считалось (возможно, ошибочно[15]) сочиненным непосредственно перед казнью, и встречается словосочетание «священная месть». Неправедно осужденный на смерть поэт восклицает:

О, правосудие, коль я тебя ни словом,
Ни мыслью тайной не задел,
И если блещет гнев на лбу твоем суровом
При виде беззаконных дел,

[12] *Лекманов О. А.* Николай Гумилев и левые акмеисты: Новые и малоизвестные материалы // Гумилевские чтения: Материалы международной научной конференции 14—16 апреля 2006 г. СПб., 2006. С. 283. Там же см. о сложностях в отношениях между Гумилевым и его младшими коллегами.

[13] См., в частности: *Зенкевич М.* У камина с Анной Ахматовой // Ахматова А. После всего / Вступ. ст. Р. Д. Тименчика. М., 1989. С. 20—23.

[14] *Лукницкий П. Н.* Acumiana: Встречи с Анной Ахматовой. Париж; М., 1997. Т. II. 1926—1927. С. 252. Запись от 19 мая 1927 г. См. также записи от 19 и 26 апреля., 3 мая 1926 г. Предположения о стихотворении Пушкина «Андрей Шенье» как об одном из глубинных подтекстов «Поэмы без героя» см.: *Двинятин Ф.* Из заметок по поэтике Ахматовой // «На меже меж Голосом и Эхом»: Сб. к статей в честь Татьяны Владимировны Цивьян / Сост. Л. О. Зайонц. М., 2007. С. 39—43.

[15] См.: Французская элегия XVIII—XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры / Сост. В. Э. Вацуро; Вступ. ст. и коммент. В. Э. Вацуро и В. А. Мильчиной. М., 1989. С. 638. Там же на с. 565—576 см. русские стихи, посвященные А. Шенье.

И если черни смех и казней испаренья
Дошли к тебе на высоту, —
Скорее прекрати над истиной глумленье,
Спаси от смерти руку ту,

Что держит молнию твоей *священной мести*.
Как! Кончить с жизнию своей
И не смешать, клеймя презреньем, с грязью вместе
Всех этих низких палачей...[16]

Заметим, что, хотя тема мести палачам, поправшим Вольность и Закон, отчетливо звучит и у самого Шенье, и в посвященном ему пушкинском стихотворении «Андрей Шенье», ни там ни там к словам, однокоренным со словом «месть», не прикладывается эпитетов. «Священная месть» появляется только в переводе Зенкевича (в целом достаточно близком к оригиналу). Это позволяет предположить, что стих «И споет о священной мести» содержит аллюзию на данный перевод «Ямбов» Шенье, тем более совпадает и рифма (впрочем, достаточно тривиальная):

И споет о священной мести...
Что ж вы все убегаете вместе...

Почему все убегают, объяснить легко — под маской объявленного на выход Шенье все узнают расстрелянного Гумилева. Труднее объяснить вокальную природу объявленного, но не состоявшегося высказывания «героя». Самое простое объяснение можно найти у Пушкина, представившего, по канонам классицистской традиции, поэта Шенье певцом. Лира его тоже поет.

Подъялась вновь усталая секира
И жертву новую зовет.
Певец готов; задумчивая лира
В последний раз ему поет.[17]
Заутра казнь, привычный пир народу;
Но лира юного певца

[16] Песни Первой французской революции. М., 1934. С. 621—622.

[17] Comme un dernier rayon, comme un dernier zéphyre / Anime le soir d'un beau jour, / Au pied de l'échafaud j'essaie encor ma lyre (*V. Les derniers vers d'André Chénier)*. [Примеч. А. С. Пушкина. Дословный перевод: Как последний луч, как последний зефир / Оживляет вечер прекрасного дня, / Так у подножия эшафота я еще раз касаюсь моей лиры]). Ср. перевод Зенкевича: «Как пышный луч зари, как нежный вздох зефира / Смягчает смертным дня уход, / Так путь на эшафот, о, облегчи мне, лира...».

О чем поет? Поет она свободу:
Не изменилась до конца![18]

Вместе с тем, памятуя о театральном контексте выкликания «героя» («на авансцену»), есть смысл подумать и о сцене оперного театра. Дело в том, что в 1897 году Андре Шенье стал героем одноименной оперы итальянского композитора-вериста Умберто Джордано, в которой считавшееся последним стихотворение поэта было положено в основу его предсмертной арии. Перевод на итальянский язык был весьма близок подлиннику.

Опера «Андре Шенье» очень быстро стала популярной в Западной Европе и Америке и не утеряла эту популярность до наших дней. Сложнее была ее судьба в России. Она с большим успехом прозвучала в Петербурге и в Москве в 1897 году с Энрико Карузо в заглавной роли, но после того сто с лишним лет в России не ставилась. Теоретически можно было бы предположить, что восьмилетняя Аня Горенко могла слышать петербургскую премьеру с Карузо в главной роли — у ее отца была ложа в Мариинском театре. Но, вспоминая о посещении в детстве Мариинского театра с отцом, Ахматова указывает запомнившуюся деталь — она ходила в оперу «в гимназическом платье»[19]. В гимназию же она поступила в десять лет.

Однако оперы нередко становятся известными не за счет их постановок, а за счет частого исполнения отдельных их номеров, а иногда и вообще одного какого-либо номера. Об опере Джордано многие в России знали по предсмертной арии Андре Шенье, сразу же вошедшей в репертуар прославленных теноров той эпохи. Арию можно было услышать в их концертах, а также на граммофонных пластинках, активно входивших в моду в начале XX века. Наибольшую известность получила ария Шенье на пластинках Карузо, но не забудем, что среди российских «звезд» постоянно исполнял эту арию в своих концертах (и также записал ее на пластинку) Леонид Собинов.

Музыка в грамзаписи — один из сквозных мотивов стихов Ахматовой, от юности до старости. В 1940 году Ахматова не забыла упомянуть о граммофоне в одном из поэтических воскрешений своей молодости под названием «Из цикла “Юность”»:

Мои молодые руки
Тот договор подписали

[18] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1947. Т. 2, кн. 1. С. 397.
[19] *Ахматова А.* Соч.: В 2 т. М., 1987. Т. 2. С. 244.

Среди цветочных киосков
И граммофонного треска.

Граммофон, скорее всего, имеется в виду и во второй части поэмы («Решка»), где поэтический процесс представлен как направляемый музыкой:

И снова
Выпадало за словом слово,
Музыкальный ящик гремел.

В 1963 году появился набросок, возникший при прослушивании музыки по радио и вновь соединявший мемуарную тему со звучанием грамзаписи:

Обрывки пыльных опер
И ангельские голоса из смерти:
Карузо, Тита Руффо и Шаляпин.[20]

Вполне возможно, что основным источником ахматовского знакомства с этими голосами были именно грампластинки: даже Шаляпина, певца, слышать которого непосредственно у Ахматовой было больше возможностей, чем знаменитых итальянцев, она, по собственному признанию, слышала только один раз — на его прощальном выступлении в Мариинском театре в опере Мусоргского «Борис Годунов»[21]. Имя Собинова, насколько я знаю, не встречается в текстах Ахматовой, но совершенно ясно, что не знать знаменитейшего русского тенора 1910-х годов она не могла. Легко предположить, что она могла слышать в его исполнении на концертах (причем не только в Петербурге, где москвич Собинов выступал регулярно, но и в Киеве, Севастополе и Евпатории, поскольку пребывание там Ани Горенко совпадало с гастролями Собинова) или, что еще более вероятно, на пластинке один из «коронных номеров» его репертуара — арию Андре Шенье.

Если допустить, что Ахматовой Шенье был знаком не только как поэт и исторический персонаж, но и как персонаж оперный, то тогда вполне разъясняется, почему о «священной мести» призванный к выходу на авансцену герой будет именно петь: на «мас-

[20] Записные книжки Анны Ахматовой (1958—1966) / Сост. и подгот. текста К. Н. Суворовой. М.; Torino, 1996. С. 539. Любопытно, что определением «ангельские» охвачены здесь разновысотные и разнотембровые мужские голоса — тенор, баритон и бас.
[21] См.: Там же. С. 666.

караде», в первой главе «Поэмы без героя», объявлено появление Гумилева в оперной маске Андре Шенье. Но он не появляется — казнь уже свершилась. Возможно, это проливает свет и на другой эпизод «Поэмы» (который мне также уже приходилось комментировать) — эпизод на «Маринской сцене» из второй главы:

Звук оркестра, как с того света,
(Тень чего-то мелькнула где-то),
Не предчувствием ли рассвета
По рядам пробежал озноб?
И опять тот голос знакомый...

Голос, как известно, оказывается шаляпинским. Заметим, однако, что в первых двух строках фрагмента имплицировано ощущение «потусторонности» («как с того света» — ср. «голоса из смерти»), а в двух вторых — предощущение казни (традиционное для русской поэзии соединение рассвета и казни — от уже упоминавшегося пушкинского «заутра казнь» до «да пустыни немых площадей, / где казнили людей до рассвета» из «Петербурга» Анненского)[22]. Таким образом, «голос знакомый» мог бы вполне оказаться не басом, а тенором (Собиновым, Карузо или кем иным — не так уж важно), исполняющим предсмертную арию Андре Шенье. Но тенор не появляется, так же как и вызванный на авансцену герой в первой главе. Не исключено, что мы имеем дело с фундаментальной для «Поэмы без героя» техникой «тайнописи»: цитата из перевода Зенкевича указывает на Шенье, под которым скрывается Гумилев, отсылка к Шенье оперному, а не историческому накладывает еще один слой маскировки, наконец, один «ангельский голос» оказывается другим: тенор — басом.

Согласно Р. Д. Тименчику, среди характерных приемов ахматовской «тайнописи» важны «сдвиг атрибута, кодирование по смежности, смена ролей»[23]. В стихе «И споет о священной мести» можно увидеть совмещение всех трех приемов, призванных указать и вместе с тем замаскировать того, «кого безуспешно искала» в поэме «сталинская охранка», и кого «в Поэме действительно нет».

[22] Подробнее см.: *Кац Б.* Опера и гибель. С. 174.

[23] *Тименчик Р.* О «Библейской» тайнописи у Ахматовой // Звезда. 1995. № 10. С. 204.

Роджер Кийз (Оксфорд / Сент Эндрюс)

НЕЗАМЕЧЕННЫЙ СИМВОЛИСТ: У. Б. ЙЕЙТС И РОССИЯ[1]

Одним из следствий подъема символистского движения в России на рубеже XIX — XX веков был рост интереса к иностранной литературе, какого Россия не видела уже лет восемьдесят, с тех пор когда столь же восторженно воспринималась английская и немецкая романтическая поэзия. Преимущественно воздействие оказывали, во всяком случае на поэтов «первого поколения» русских символистов, как Валерий Брюсов, французская école symboliste и вдохновившие ее поэты — Бодлер, Малларме, Верлен и Рембо. Впрочем, не все писатели, участвовавшие в создании «нового искусства», охотно примирялись с гегемонией французских образцов. Константин Бальмонт в лекции «Элементарные слова о символической поэзии», прочитанной в 1900 году в Париже перед русской аудиторией, выражал сожаление о том, что произведениям, написанным не на французском языке, часто приходится ждать десятилетиями, чтобы их перевели и представили русскому читателю. Далее он утверждал, что «все, что было создано гениального в области символической поэзии XIX века, за немногими исключениями, принадлежит англичанам, американцам, скандинавам, немцам, не французам»[2]. Что касается немецкого влияния, прежде всего Шопенгауэра, Вагнера и Ницше, оно возьмет свое с выходом на русскую литературную сцену более философски и мистически настроенного «второго поколения» поэтов-символистов. Убежденная защита Бальмонтом английских и американских поэтов и их культурного значения для русских читателей прозвучала по-настоящему ново. Блейк, Шелли, Данте Габриель Росетти, Суинберн и Уайльд были названы им в числе выдающихся представителей ис-

[1] Настоящая статья является сокращенным и доработанным вариантом следующей публикации: *Keys R.* The Reception of the Work of W. B. Yeats in Russia and Countries of the Former USSR // Jochum K. P. (ed.). The Reception of W. B. Yeats in Europe. London; New York, 2006. P. 135—149. Печатается с любезного разрешения «Continuum International Publishing».

[2] *Бальмонт К.* Элементарные слова о символической поэзии // Бальмонт К. Горные вершины: Сб. статей. М., 1904. С. 78—79.

кусства символизма, наряду с американцами Уолтом Уитменом и Эдгаром Алланом По — последний как «величайший из символистов». В бальмонтовском почетном списке 1900 года явно не хватает одного имени — это У. Б. Йейтс, «главный представитель» символистского движения в английской литературе, как аттестовал его в 1899 году Артур Саймонс[3].

Очевидно, первым упоминанием Йейтса в русской критике следует считать образцовую статью Зинаиды Венгеровой 1896 года об Уильяме Блейке «Родоначальник английского символизма», опубликованную в «Северном вестнике». Вполне естественно, что Венгерова хоть и говорит о Йейтсе: «достигший большой известности ирландский поэт», — однако упоминает его прежде всего как одного из издателей (вместе с Э. Дж. Эллисом) английского собрания произведений Уильяма Блейка 1893 года («Works of William Blake, Poetic, Symbolic and Critical») и, более того, передает его имя неправильно: по-русски как Уэтсъ, а по-английски Weats — первый случай той орфографической неопределенности, которая, как мы увидим, будет преследовать имя ирландского поэта в России[4]. За первым упоминанием в 1897 году последовал обширный пассаж о творчестве Йейтса в обзорной статье Венгеровой, посвященной новейшим успехам английской литературы, «Молодая Англия (Литературная хроника)». Эту статью она начала с замечания, что Англия, находившаяся с начала XIX века в авангарде европейской поэзии, в настоящий момент переживает «период поэтического оскудения». Так называемая «молодая английская поэзия» изобилует именами и второсортными дарованиями, но едва ли обладает чертами оригинальности. Амбиции большинства английских и ирландских авторов не выходят за пределы poetae minores (Ричард Ле Гальен, Артур Саймонс, Оскар Уайльд). Впрочем, можно указать одного молодого ирландского поэта, который заслуживает особенного внимания, — это склонный к мистицизму William Jeats (sic!). Новое неверное написание фамилии поэта было весьма неудачно, особенно для того русского читателя, который решил бы заказать его произведения у любого книгопродавца обеих столиц. Однако далее следовало столь положительное и здравое введение в творчество Йейтса как поэта, мистика, мыслителя и литературного критика, какого только можно было желать, — причем основанное на личном наблюдении поэта, выступавшего на собраниях Теософского общества в Лондоне[5].

[3] *Symons A.* The Symbolist Movement in Literature. New York, 1958. P. XIX.

[4] *Венгерова З. А.* Родоначальник английского символизма // Северный вестник. 1896. № 9. С. 83.

[5] *Венгерова З. А.* Молодая Англия (Литературная хроника) // Космополис. 1897. № 5 (Русское приложение № 15). С. 187—203.

Год спустя, в июне 1898 года, статья Йейтса «Кельтский элемент в литературе» была опубликована в «Космополисе», том же журнале, где вышла статья Венгеровой[6]. «Космополис» издавался одновременно в Лондоне, Нью-Йорке и нескольких европейских городах, включая Санкт-Петербург. Так что, статье Йейтса было гарантировано довольно широкое распространение в России, тем более что с 1896 года «Космополис» выходил с русским приложением, в котором печатались стихи и проза представителей «первого поколения» символистов, в том числе Дмитрия Мережковского, Зинаиды Гиппиус, Николая Минского и Федора Сологуба. Однако политика журнала предписывала избегать переводов, так что у нас нет свидетельств того, что это первое — и на многие годы единственное — появление в России текста, подписанного Йейтсом, имело какое-либо влияние даже среди той группы писателей-символистов, или «декадентов», которые благодаря ранее опубликованному литературному обзору Венгеровой могли быть предрасположены обратить внимание на сочинения ирландца.

Таким образом, о Йейтсе и его творчестве в России не было напечатано ни слова вплоть до того момента, когда в 1903 году Зинаида Венгерова снова вернулась к этому предмету в обширной положительной и подробной рецензии, опубликованной в «Вестнике Европы», на сборник эссе Йейтса «Идеи добра и зла»[7]. Начав вновь с акцентирования литературно-исторического и художественного значения подготовленных им изданий Блейка, она отметила, что с тех пор Йейтс занял видное место в «молодой» английской литературе благодаря своей оригинальной поэзии и лирической драматургии, усилиям, направленным на возрождение забытых мотивов ирландской фольклорной поэзии, а также многочисленным опубликованным им критическим статьям. Венгерова учитывала интерес Йейтса к теософии и другим мистическим учениям, рассматривая их как явление само по себе малоинтересное, однако любопытное как свидетельство поэтического темперамента Йейтса. При этом она высоко оценивала склонность ирландского поэта связывать искусство с вопросами морали и религии и вытекающее из этого отрицание «самодовлеющего эстетизма» — который, писала она, стал лозунгом некоторых современных поэтов и художников. «Йетс, — заключала Венгерова, — проводит резкую границу между так называемым декадентством — преходя-

[6] *Yeats W. B.* The Celtic Element in Literature // Cosmopolis (London; Berlin; Vienna; Paris; New York; St. Petersburg; Amsterdam). 1898. № 10. P. 675—686.

[7] *Венгерова З. А.* Новости иностранной литературы: I. W. B. Yeats. Ideas of Good and Evil. London, 1903 (A. H. Bullen) // Вестник Европы. 1903. № 38:8. С. 830—836.

щей литературной модой — и символизмом, составляющим основу великого искусства всех времен».

Казалось бы, в нарисованном Венгеровой портрете, представившем литературный и философский облик Йейтса, было достаточно важных деталей, которые могли привлечь внимание русских писателей-символистов, прежде всего Брюсова, тем более что он примерно в то же время задумал вместе с товарищами новый критико-библиографический журнал, призванный распространять «новое искусство» в России и раскрывать его связи с родственными движениями в других европейских странах. Но все вышло иначе. Усилия Брюсова увенчались ежемесячником «Весы», созданным приблизительно по образцу парижского «Французского Меркурия» («Mercure de France») и лондонского «Атенеума» («Athenaeum»). Литературные и художественные события в Европе журнал резюмировал достаточно полно, особенно в том, что касалось Франции, Германии и Скандинавии, однако его внимание к явлениям британской литературной сцены, за исключением произведений Суинберна и Уайльда, было гораздо менее пристальным. Отчасти, возможно, причина заключалась в том, что на роль английского корреспондента журнала Брюсов выбрал оксфордского ученого и члена Британской Академии Уильяма Морфилла[8]. Несмотря на то что маститый ученый числил Брюсова и Бальмонта среди своих литературных знакомых и одобрительно отозвался о творчестве последнего в «Космополисе»[9], вкус его в английской литературе был, мягко выражаясь, консервативным и устарелым. Так, в своем «Письме из Англии» в ноябре 1904 года Морфилл расточал похвалы эпигону Теннисона сэру Уильяму Уотсону (Sir William Watson): «лучшим из наших лирических поэтов, живущих теперь, следует признать Ватсона». «Теперь у нас скорее век критики, — полагал он, — чем оригинальных созданий»[10]. Первое упоминание в «Весах» имени Йейтса (написанного как «Йитсъ») встречается в октябрьском номере за 1906 год в короткой заметке, где цитируется Артур Саймонс, назвавший его «нашим единственным сознательным символистом (все поэты — бессознательные символисты)»[11]. Более основательное упоминание находим в ноябре 1907 года в статье Осберта Бёрдетта (Osbert Burdett) «Английская

[8] См.: *Ильев С. П.* Валерий Брюсов и Уильям Морфилл // Валерий Брюсов и литература конца XIX — XX века / Сост. В. С. Дронов. Ставрополь, 1979. С. 90—106.

[9] *Morfill W. R.* Russian Literature during the Last Year // Cosmopolis (London; New York; St. Petersburg). 1897. № 7. P. 352.

[10] *Морфилл У.* Письмо из Англии // Весы. 1904. № 11. С. 38—39.

[11] *Саймонс А.* Искусство и английская публика // Там же. 1906. № 10. С. 70—71.

литература за последнее десятилетие: Письмо из Лондона» (Бёрдетт, очевидно, сменил Морфилла в качестве британского корреспондента). Назвав Йейтса («Іетсъ») основателем так называемой «новой гэльской» школы поэзии, Бёрдетт утверждал, что ирландскому поэту никогда не завоевать успеха у широкой публики, несмотря на то что его вдохновение питается верованиями и преданиями ирландского народа. Если во Франции, благодаря оформившемуся серьезному отношению к символизму, возникло множество различных поэтических школ, то в Англии «символизм не дал заметного развития, за исключением лишь этой школы ирландских писателей, во главе которой стоят Иетс и Леди Грегори»[12].

Поэт и исследователь Григорий Кружков обнаружил статью некой Я. Пименовой о драматургии Йейтса в 25-м номере московского журнала «Студия» за 1912 год. В ней Йейтс назван «самым плодовитым из драматургов», которому, как основателю Театра Аббатства, принадлежит «первое место среди драматургов новой ирландской школы». Далее Я. Пименова пересказывает сюжеты «Земли сердечного желания» («The Land of Heart's Desire») и «Cathleen ni Houlihan»[13]. Кружков также обнаружил в петербургском архиве Венгеровой рукопись сделанного ею перевода последней пьесы — переименованной в «Родину» — и датировал ее 1915 годом, когда в России отмечался пик интереса к ирландскому театру, прежде всего к работам Дж. М. Синга (J. M. Synge)[14]. Впрочем, хотя пьесы Синга в то время широко переводились и ставились на сцене, их популярность, похоже, не повлияла на судьбу Йейтса — о чем свидетельствует и то, что самый, очевидно, ранний из сохранившихся русских переводов его пьесы отложился в архиве Венгеровой, неопубликованный и не инсценированный. Возможно, перевод был сделан раньше, чем предположил Кружков, поскольку скорее всего именно Венгерова была той «русской», которая связывалась с Йейтсом в 1905-м и потом еще раз летом 1907 года касательно возможности перевода каких-то его пьес[15]. Как замечает

[12] *Бёрдетт О.* Английская литература за последнее десятилетие: Письмо из Лондона // Там же. 1907. № 11. С. 74—75.

[13] *Пименова Я.* Ирландский театр // Студия. 1912. № 25. С. 19—20, цит. по: *Кружков Г. М.* Communio poetarum: Йейтс и русский неоромантизм // Кружков Г. М. Ностальгия обелисков: Литературные мечтания. М., 2001. С. 167—168.

[14] РО ИРЛИ. Ф. 39 (Архив З. А. Венгеровой и Н. М. Минского). Ед. хр. 412; см.: *Кружков Г. М.* Ностальгия обелисков. С. 169—170.

[15] The Collected Letters of W. B. Yeats / Ed. J/ Kelly and R/ Schuchard. New York, 2006. Vol. 4: 1905—1907. P. 685. Ср. письмо Йейтса его издателю А. Х. Буллену от 4 июля 1907 г.: «Не хочу иметь никакого касательства к раздаче разным людям разрешений на право перевода. Откуда мне знать степень их ком-

К. П. Йохум, Венгерова обладала хорошими связями и вполне могла подготовить почву для более широкого отклика на творчество Йейтса в России. Однако вышло так, что Йейтс, «оставленный в покое», ей не ответил, и возможность была упущена[16]. Удивляться тут нечему. Кроме поверхностного французского, Йейтс живых иностранных языков, как выясняется, не знал вовсе, и судьба собственных произведений в других странах оставляла его почти совершенно равнодушным[17].

За исключением статей С. И. Ростовцева в «Энциклопедическом словаре» Брокгауза и Эфрона («Іэтсъ»)[18], мы не находим больше упоминаний Йейтса в русских печатных изданиях вплоть до Октябрьской революции 1917 года. Известно, однако, что один представитель русского символизма был достаточно увлечен творчеством ирландского поэта, чтобы подумывать о возможности заняться его переводами. Русский поэт, литовец по национальности, Юргис Балтрушайтис, соредактор «Весов», был, как и Бальмонт, ценителем и переводчиком английской и скандинавской литературы. В январе 1911 года он предлагал Брюсову, только что назначенному редактором литературного отдела «Русской мысли», обдумать возможность публикации «авторизированного», как выразился Балтрушайтис, перевода «Земли сердечного желания» Йейтса вместе с двух-трехстраничной статьей о значении «кельтского возрождения» (Балтрушайтис пишет «Йетсъ», однако, во избежание недоразумений, приводит рядом английское написание)[19]. Ответ

петентности, и вообще, как я понимаю, строго говоря это касается вас так же, как и меня, или как? И вообще, вам легче выступать скрягой, на то вы и издатель, а дело поэта — производить приятное впечатление. Эту русскую я видел один раз в жизни, и то на минуту, на представлении пьес в Лондоне. Года два назад она мне написала, спрашивала, не могу ли я зайти к ней по поводу переводов. Я ответил, что мог бы, в ответ никаких вестей, пока я на днях ее не встретил. Опять же адрес ее у вас, я его вам послал, так что у меня его теперь нет. Не могли бы вы написать ей и попросить ее обратиться к А. П. Уоттсу (литературный агент Йейтса. — *Р. К.*)? А меня пусть оставят в покое».

[16] *Jochum K. P.* Review of «The Collected Letters of W. B. Yeats. Volume Four: 1905—1907» (J. Kelly and R. Schuchard, eds. New York. Oxford University Press, 2005) // English Literature in Transition, 1880—1920. 2007. № 50:1. P. 110.

[17] *Jochum K. P.* Introduction: The Yeatsian Reception of Europe and the European Reception of Yeats // The Reception of W. B. Yeats in Europe. P. 3.

[18] Энциклопедический словарь. СПб.: Ф. А. Брокгауз и И. А. Эфрон, 1907. Т. 2(а) доп. С. 54; Новый энциклопедический словарь. СПб.: Ф. А. Брокгауз и И. А. Эфрон, 1914. Т. 20. С. 224.

[19] Письмо Ю. К. Балтрушайтиса В. Я. Брюсову 10 января 1911 г (]). РО РГБ. Ф. 386. Карт. 75. Ед. хр. 44 об. Издатели собрания писем Йейтса замечают, что в декабре 1910 г. театральный режиссер-авангардист Гордон Крэг рекомендовал Йейтсу своего друга Балтрушайтиса как переводчика на русский

Брюсова нам неизвестен, однако никаких переводов из Йейтса не появилось ни в «Русской мысли», ни в альманахе «Северные цветы», для которого Брюсов тоже в то время собирал материал. Балтрушайтис же тем не менее вернулся к мысли перевести какое-нибудь произведение Йейтса, на этот раз для журнала «Заветы», в апреле 1913 года[20]. Из этой идеи опять ничего не вышло, и единственным явным следом Йейтса в опубликованном корпусе произведений Балтрушайтиса является эпиграф к разделу «Весенняя роза» его первой книги стихов «Земные ступени»[21].

Нам известно еще только об одном русском поэте-модернисте — Николае Гумилеве, — который, видимо, интересовался творчеством Йейтса. Элен Русинко рассказывает о встрече поэтов, имевшей место, вероятнее всего, в июне 1917 года в поместье Гарсингтон, в доме Леди Оттолин Моррел под Оксфордом[22]. Вскоре в письме Анне Ахматовой Гумилев сообщает, что собирается посетить вечер в доме Йейтса, которого в том же письме именует «английским Вячеславом», имея в виду Вячеслава Иванова[23]. Как пишет Глеб Струве, Гумилев приступил к переводу «Графини Кэтлин» на русский в рамках деятельности организованного Максимом Горьким после революции издательства «Всемирная литература». Как бы то ни было, перевод не увидел света, а рукопись считается утраченной[24].

Был один автор, чья растущая слава в России в предреволюционные десятилетия могла бы привлечь внимание и к Йейтсу, — это, конечно, Уильям Блейк. Мы уже упоминали пионерскую статью Зинаиды Венгеровой 1896 года, посвященную этому английскому поэту; кроме того, с конца 1890-х годов в периодической печати начали появляться бальмонтовские переводы из Блейка, за которыми в 1904-м последовала восторженная статья под названием «Праотец современных символистов»[25]. Несколько лет спустя мо-

«Земли сердечного желания», однако эта идея не увенчалась результатом (ar.: The Collected Letters of W. B. Yeats. Vol. 4. P. 685).

[20] *Капелюш Б. Н.* Ю. К. Балтрушайтис: Письма к В. С. Миролюбову и Р. В. Иванову-Разумнику // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979. С. 175 (письмо Миролюбову от 26 апреля 1913 г.).

[21] *Балтрушайтис Ю.* Земные ступени: Элегии, песни, поэмы. М., 1911.

[22] *Rusinko E.* Gumilev in London: An Unknown Interview // Russian Literature Triquarterly. 1979. № 16. P. 73—85.

[23] *Гумилев Н. С.* Соч.: В 3 т. М., 1991. Т. 3. С. 244—245.

[24] *Струве Г. П.* Неопубликованный автограф Н. С. Гумилева // Русская мысль. 1981. 27 августа. С. 11.

[25] *Бальмонт К.* Праотец современных символистов (Вильям Блек, 1757—1827) // Бальмонт К. Горные вершины. С. 43—48. Позже Бальмонт собрал свои переводы из Блейка под одной обложкой, см.: *Бальмонт К.* 1) Из чужеземных поэтов. СПб., 1908; 2) Из мировой поэзии. Берлин, 1921.

лодой поэт Самуил Маршак обратил внимание на стихи Блейка и опубликовал две подборки своих переводов из него в журнале «Северные записки» (октябрь 1915-го и март 1916 года). Во вступительной заметке Маршак упомянул имя Йейтса («Йэтсъ») как редактора одного из новейших изданий Блейка[26]. К переводам Блейка Маршак возвращался на протяжении всей своей жизни, однако его попытка в 1922 году убедить Горького напечатать стихи поэта в рамках программы «Всемирной литературы» была отвергнута из-за «мистицизма» Блейка[27]. «Не стоит Ваш Блейк, чтобы Вы переводили его», — якобы сказал Горький[28]. В результате Маршак, насколько нам удалось установить, между 1918 и 1942 годами не напечатал ни одного перевода из Блейка. Позже переводы время от времени появлялись в журналах и антологиях, пока в 1965 году не вышел посмертный том переводов Маршака из Блейка, о котором Самуил Яковлевич мечтал полвека[29].

Обстоятельства сложились таким образом, что рецепция поэзии Йейтса в Советском Союзе следовала приблизительно той же траектории, что и рецепция Блейка, однако была гораздо более поверхностной. Прежде всего, в среде советской литературной интеллигенции у него не было активного сторонника уровня и влиятельности Маршака. (Венгерова в 1921 году эмигрировала в Берлин, а два года спустя перебралась в Лондон. Гумилева казнили в 1921 году. Балтрушайтис же годом раньше был назначен первым послом получившей независимость Литовской республики в Советской России и, вероятнее всего, перестал принимать непосредственное участие в русских издательских проектах.) Хотя в первом номере журнала «Современный Запад» за 1922 год о Йейтсе говорилось, что он «все еще является, по-видимому, самым выдающимся ирландским поэтом», первая книга которого возвестила начало новой эры в ирландской поэзии и чья деятельность привела к созданию нового ирландского национального театра[30], присуждение ему в 1923 году Нобелевской премии по литературе прошло в России незамеченным — лишь во «Всемирной иллюстрации» появилось анонимное сообщение: «Нобелевская литературная премия в

[26] *Маршак С.* К стихотворениям Вильяма Блека // Северные записки. 1915. Октябрь; перепеч. в Жизнь и творчество Самуила Яковлевича Маршака / Сост. В. Галанов, И. Маршак и М. Петровский. М., 1975. С. 439.

[27] *Чуковский К. И.* Дневник, 1901—1929. М., 1991. С. 453 (запись от 31 августа 1928 г.).

[28] *Чуковский К. И.* Дневник, 1930—1969. М., 1997. С. 349 (запись от 2 февраля 1964 г.).

[29] Вильям Блейк в переводах С. Маршака: Избранное. М., 1965.

[30] *В. Р.* Новые ирландские поэты // Современный Запад: Журнал литературы, науки и искусства. 1922. № 1. С. 148—149.

истекшем году присуждена почти неизвестному в России писателю, ирландцу Вильяму Бутлеру Итсу». «Присуждение Нобелевской премии Итсу, — не без злобности завершал автор, — не встретило, по-видимому, большого сочувствия»[31]. Шесть лет спустя идеологические жернова принялись молоть гораздо жестче: «...гэльское Возрождение было блиндажом для интеллигенции, — писал один критик в статье «“Ирландская” драматургия», — а не подъемом народного самосознания». Что касается успеха «ирландского национального театра», то театр стал средством личного обогащения его основателей, У. Б. Йейтса («Йитса») и Леди Грегори, и «как был, так и есть театр верхушечной интеллигенции, ориентирующейся на Англию и ее крупную буржуазию»[32]. А. Смирнов в статье для «Большой советской энциклопедии» 1933 года критикует «Иейтса» в следующих выражениях: «Лирика Иейтса до 1910 отличается изощренным орнаментализмом <...> сложные философские концепции затрудняют понимание его произведений».

Критиком, который легко мог бы поднять уровень споров о творчестве Йейтса, был историк литературы Д. С. Мирский,в 1932 году, после двенадцати лет европейской эмиграции, вернувшийся в Россию. По мнению Дж. С. Смита, это был едва ли не единственный человек в русской критике того времени, обладавший необходимой критической проницательностью и лингвистической компетентностью, чтобы оценить сложную поэзию английского модернизма[33]. В реальности же творчество Йейтса, видимо, не вдохновило Мирского, хотя он и призывал, что в политически скованные и эстетически скудные 1890—1900-е годы Йейтс («Ейтс») занимал место ведущего представителя ирландской и английской лирической поэзии и драматургии[34]. Однако Мирский исполнил роль посредника для рецепции Йейтса тем, что заказал переводы четырнадцати его стихотворений для подготовленной им по заказу Ленинградского отделения Госиздата «Антологии новой английской поэзии»[35]. Девять из них были переведены Сусанной

[31] Литературные силуэты. I. Присуждение Нобелевской премии // Всемирная иллюстрация: Ежемесячный журнал. 1924. № 1—2. С. 48.

[32] *М. П.* «Ирландская» драматургия // Вестник иностранной литературы. 1930. № 5. С. 175—176.

[33] *Smith G. S.* D. S. Mirsky: A Russian-English Life, 1890—1939. Oxford, 2000. P. 261—262.

[34] *Мирский Д. П.* Английская литература // Энциклопедический словарь Русского библиографического института «Гранат». 7-е изд., перераб. М., 1936. Т. 1 (доп.). Стб. 421—422.

[35] Антология новой английской поэзии / Сост. М. Гутнер. Л., 1937. С. 245—254.

Мар (псевдоним Сусанны Григорьевны Чалкушьян, 1900—1965), остальные Юрием Таубиным, историком литературы Борисом Томашевским и одно — анонимным переводчиком, возможно самим Мирским. Хотя отобраны были в основном ранние произведения Йейтса, и в подборку не вошло ни одно стихотворение, написанное после «Пасхи 1916 года» («Easter, 1916») и «Розы» («The Rose Tree»), сам факт появления этих переводов был большим шагом вперед, поскольку, как мы видели, ранее в русской печати не было помещено ни одного произведения Йейтса. Увы! Мирского в 1937 году арестовали. Имя его было изъято из книжки, которая иначе не вышла бы вовсе, и заменено именем М. Н. Гутнера исследователя Блейка и переводчика. Сам Мирский менее двух лет спустя скончался в лагерной больнице под Магаданом.

Следующие сорок лет не вышло ни одного русского перевода лирической поэзии Йейтса, за исключением двух переложений Маршака: «Скрипач из Дунни» («The Fiddler of Dooney») и «Старая песня, пропетая вновь» («Down by the Salley Gardens»)[36]. В 1942 году историком литературы А. И. Старцевым была подготовлена очередная «Антология английской поэзии» для Гослитиздата — Борис Пастернак написал на нее в общем положительную внутреннюю рецензию[37], — однако по неизвестным причинам печатание было остановлено. Таким образом, английская поэзия не была сколько-нибудь полно антологизирована в России вплоть до появления важнейшего сборника «Западноевропейская поэзия XX века», где были помещены пятнадцать стихотворений Йейтса[38]. На русском языке не существовало антологии, посвященной исключительно современной английской поэзии, пока не вышла двуязычная «Английская поэзия в русских переводах: XX век», где Йейтс, впрочем, был представлен лишь восемью стихотворениями, четыре из которых представляли собой перепечатки из антологии 1977 года[39]. Судьба русских переводов произведений Йейтса в других жанрах была столь же плачевной. Десяток рассказов из «Волшебных и народных сказок ирландского крестьянства» вошли в сборник «Ирландских

[36] Английские баллады и песни / Сост. С. Маршак. М., 1944. С. 33 («Скрипач из Дунни»); *Иейтс У.* Старая песня, пропетая вновь / Пер. С. Маршака // Огонек. 1957. № 25. С. 24.

[37] *Пастернак Б. Л.* Заметки переводчика; Антология английской поэзии // Борис Пастернак об искусстве / Сост. Е. Б.Пастернак и Е. В. Пастернак. М., 1990. С. 160—162, 282—285.

[38] Западноевропейская поэзия XX века / Сост. М. Ваксмахер, А. Парин, С. Шлапоберская. М., 1977. С. 295—307.

[39] Английская поэзия в русских переводах: XX век / English Verse in Russian Translation: 20th Century / Сост. Л. М. Аринштейн, Н. И. Сидорина и В. А. Скороденко. М., 1984. С. 650—665.

легенд и сказок»[40], тогда как драматургия Йейтса была представлена лишь одной пьесой — «Горшок похлебки» (пер. Н. Рахмановой), опубликованной год спустя[41], а проза — рассказом «Рыжий Ханрахан» (пер. И. Разумовской и С. Самостреловой)[42]. Таким образом, на протяжении почти всего советского периода урожай переводов Йейтса оставался весьма скудным, пока, вследствие политики «гласности», в конце 1980-х годов не пробудился более широкий интерес к самому широкому кругу предметов. Первая подборка отрывков, дающих представление о взглядах Йейтса на искусство, выбранных из его статей, рецензий, писем и автобиографических сочинений, появилась в «Вопросах литературы»[43], и после этого плотину прорвало. Основательная подборка из более чем сорока стихотворений Йейтса была помещена в антологии «Поэзия Ирландии. Переводы с ирландского и английского»[44], из которых пятнадцать были высококлассные русские версии Андрея Сергеева, ранее печатавшиеся в других антологиях, а многие другие специально для этого издания выполнил Григорий Кружков, который с тех пор продолжает удерживать позицию старшины цеха переводчиков Йейтса в России.

В 1991 году, после падения коммунистической системы и развала Советского Союза, Кружков выпустил сборник Йейтса «Избранные стихотворения»[45], в который вошли сорок лирических стихотворений в переводе составителя. Несмотря на свой скромный внешний вид, это издание было не лишено символического значения как первое отдельное издание произведений Йейтса в России. (Точнее, переводчик Олександр Мокровольский выпустил первое *советское* отдельное издание стихотворений Йейтса в Киеве в 1990 году — объемную украиноязычную «Лирику» с пространной вступительной статьей историка литературы Соломии Павлычко[46].) Далее последовало первое научное издание Йейтса в России — «Избранные стихотворения лирические и повествова-

[40] Из собрания Уильяма Батлера Йейтса «Ирландские народные легенды и сказки» / Пер. Н. Шерешевской // Ирландские легенды и сказки / Сост. Н. Шерешевская. М., 1960. С. 103—179.

[41] Ирландские театральные миниатюры / Сост. Л. Хвостенко. Л.; М., 1961. С. 11—20.

[42] Пробуждение: Рассказы ирландских писателей / Сост. М. Шерешевская и Л. Полякова. Л., 1975. С. 25—31.

[43] Уильям Батлер Иейтс об искусстве / Пер. А. Ливерганта // Вопросы литературы. 1987. № 1. С. 174—204.

[44] Поэзия Ирландии: Переводы с ирландского и английского / Сост. Г. Кружков, Т. Михайлова и А. Саруханян. М., 1988. С. 213—253.

[45] *Йейтс У. Б.* Избранные стихотворения / Сост. и пер. Г. М. Кружков. М., 1993.

[46] *Вільям Батлер Єйтс*. Лірика. Київ, 1990.

тельные / Selected Poems Lyrical and Narrative», выпущенное академическим издательством «Наука» в серии «Литературные памятники»[47]. Этот сборник включал в себя две пьесы Йейтса, несколько статей и около ста стихотворений, переведенных десятком разных мастеров, в том числе несколько переводов Сусанны Мар, перепечатанные из издания 1937 года, большое число работ Андрея Сергеева 1970-х годов и множество стихотворений, переведенных — некоторые специально для этого издания — Григорием Кружковым, Людмилой Володарской и др. Более половины объема поэтического корпуса этого издания составили стихотворения, ранее не переводившиеся на русский, прежде всего относящиеся к периоду после 1910 года.

К началу нашего века русские читатели получили возможность познакомиться почти с половиной лирической продукции Йейтса, а число русских переводчиков Йейтса перевалило за тридцать. Конечно, в панораме оставались значительные пробелы, особенно это касалось стихотворных сборников, которые Йейтс опубликовал между 1928 и 1938 годами. Что касается других жанров, то к началу XXI века на русский были переведены «Кельтские сумерки»[48], а также почти вся короткая проза и около половины пьес — довольно часто в нескольких вариантах. Эссе, мемуарам и другим сочинениям, что не удивительно, уделялось меньше внимания, однако нельзя не упомянуть новаторский сборник 2000 года «Видение / Vision», подготовленный Н. Бавиной и К. Голубович[49], в котором была предпринята попытка показать тематическую связь произведений Йейтса, написанных в разных жанрах, с опорой на авторское издание 1937 года «Видение» («A Vision»). Переводы Йейтса на языки бывших республик Советского Союза отстают от переводов на русский — за исключением литовского (в 1980 году вышла «Cathleen ni Houlihan») и украинского. Так, на украинском вышли основательные сборники стихов, из которых первый был подготовлен Виталием Коротичем и Олександром Мокровольским еще в 1973 году, а также изданная Мокровольским в 1990 году «Лірика» Йейтса и переводы, выполненные канадско-украинским поэтом Олегом Зуевским[50].

[47] *Йейтс У. Б.* Избранные стихотворения лирические и повествовательные / Selected Poems Lyrical and Narrative / Сост. А. П. Саруханян, М. В. Урнов и Л. И. Володарская. М., 1995.

[48] *Йейтс У. Б.*. Кельтские сумерки / Сост. и пер. В. Михайлина. СПб., 1998.

[49] *Йейтс У. Б.* Видение / Сост., предисл. К. Голубович; Общ. ред. и коммент. Н. Бавиной, К. Голубович. М., 2000.

[50] *Вільям Батлер Єйтс*. Вісім віршів / Пер. Олег Зуевский // Світо-вид: Літературно-мистецький збірник (Київ; Нью-Йорк). 1990. № 3. С. 94—101.

* * *

Без малого девяносто лет отделяют первую попытку Зинаиды Венгеровой познакомить русского читателя с поэтическим обликом Йейтса, предпринятую в 1897 году, от выхода первой серьезной русской монографии о Йейтсе Валентины Ряполовой[51]. Как объяснить почти полное отсутствие интереса в России к поэту, который уже ко времени начала Первой мировой войны считался в Ирландии и Великобритании одним из самых значительных поэтических явлений английской литературы? Как объяснить, что в первые полтора десятилетия XX века русские символисты оказались так удивительно нечувствительны к писателю, в котором, как представляется в ретроспекции, они должны были бы мгновенно узнать родственную душу, поглощенную теми же, что и они, эстетическими и философскими исканиями? А ведь русский символизм имел выраженные европейские корни и многие из его ведущих представителей либо сами были выдающимися филологами, либо с огромной охотой переводили иностранную поэзию по подстрочникам. Конечно, в то время Россия испытывала перенасыщение переводной литературой — прежде всего французскими, немецкими и скандинавскими авторами, однако и англоязычные писатели вовсе не были забыты. Достаточно вспомнить о русской моде на Уайльда и Уитмена. Тем не менее для обстоятельств рецепции Йейтса важнее то, что русская публика знакомилась со многими значительными фигурами литературы XIX века или, как в случае Блейка, века XVIII, одновременно с более новыми: Блейк вместе с Шелли и По; Рескин — и тут же Пейтер и Суинберн, — то есть происходило некоторое уплощение и укорачивание перспективы, в результате чего, видимо, некоторые современные фигуры пропадали из поля зрения. (Примером сходного явления в области рецепции модернистской прозы может служить неспособность русской критики оценить талант Генри Джеймса и Джозефа Конрада.) Удачная или неудачная судьба тех или иных переводных произведений в определенные периоды, конечно, во многом — дело случая; у Йейтса просто не оказалось достаточно влиятельного сторонника, который мог бы поднять его ставки у издателей журналов и литературных альманахов.

Обстоятельства, определявшие жизнь советской России в первые десятилетия после Октябрьской революции 1917 года, были вообще слишком далеки от нормальных, так что не стоит удивляться тому, что имя Йейтса было столь основательно забыто, тем более что ему не удалось набрать достаточного веса в публикациях и

[51] *Ряполова В. А.* У. Б. Йейтс и ирландская художественная культура: 1890—1930-е годы. М., 1985.

привлечь читательский интерес до революции. Однако рост его репутации, который начался наконец в 1970-е годы, был хотя и медленным, но устойчивым. Как бы то ни было, сами тиражи изданий Йейтса и их жанровое разнообразие в России 1990-х годов и в первые годы нашего века свидетельствуют о резкой перемене климата. Об этом говорит и то, что русские исследователи и переводчики сошлись на предложенном Н. Шерешевской в 1960 году варианте «Йейтс» как наиболее адекватной транслитерации фамилии поэта; это единодушие можно, пожалуй, интерпретировать как символическое принятие русскими читателями — после столетних сомнений — того места, которое занимает Йейтс в европейской поэзии.

Перевод с английского Марии Маликовой

НЕИЗВЕСТНЫЕ ПИСЬМА АЛЕКСАНДРА ДОБРОЛЮБОВА 1930-Х ГОДОВ

Публикация Александра Кобринского
(Санкт-Петербург)

Настоящие письма были написаны Александром Добролюбовым в Ленинград в конце 1930-х годов его сестре Ирине Святловской и ее сыну (племяннику Добролюбова) Михаилу Святловскому. Одно письмо адресовано «управхозу» — в дом, где жила Ирина Святловская с сыном Мишей и мужем Евгением Евгеньевичем Святловским, — с просьбой о высылке необходимой справки.

В 1930-е годы А. М. Добролюбов обосновался в отдаленных районах Советского Азербайджана. В 1938 году он посещает Москву и Ленинград.

Все письма публикуются впервые по автографам из частного собрания.

1
Михаилу Евгеньевичу Святловскому[1]

Дорогой Миша,

Извещаю вкратце тебя и всех — привет! Второе — еду в Закаталы, в Тертере мне паспорта не дали[2], из Закатал вернусь в Тер-

[1] Михаил Евгеньевич Святловский (1918—1944?) — сын Ирины Святловской и ее мужа Евгения. Во время приезда А. Добролюбова в Ленинград в 1938 г. был студентом химического факультета ЛГУ, который позднее закончил с отличием. Пропал без вести на фронте.

[2] В этом и других письмах речь идет о проблемах А. Добролюбова, связанных с потерей паспорта. Из-за своей рассеянности и доверчивости он в 1930-х гг. неоднократно лишался паспорта (терял или становился жертвой воров) и испытывал серьезные трудности с его возобновлением.

тер, мы составили артель с художником Судакиным и маляром Валуевым, все пока в воздухе и в будущем, налицо только руки. Справка, которую Ира прислала, очень плохая — в печати не видно слова «Ленинград», в справке указан № паспорта, но не написано, что в сентябре — октябре — ноябре он был прописан в Ленинграде, так что вся справка непонятна. Нельзя ли ее прислать с такой редакцией, но только немедленно? Адрес: Закаталы, востребование, мне, после 12-го пишите только: Тертер (район Азербайджана), художнику Судакину А., передать мне. Привет Могилянскому[3], Гиппиусам[4], — всем. Жму руку тебе, еще раз привет всем: Евгению Евгеньевичу[5], Ире[6], Алексею[7]. Ваш друг и брат Александр Добролюбов.

Миша, вышли на Тертер: 1) вырезки из газет о Маше, 2) сообщение о ходе моего сборника избранных вещей, 3) я писал тебе — нельзя ли выслать 2—3 торцовых и золотой и серебряной краски (но деньги я могу дать только в мае). Всё.

Есть намеренье этим летом покинуть эту полупустыню Азербайджан и перейти в Грузию, где побогаче природа, и остановиться на одном подходящем месте, но все будет зависеть от заработка.

2. IV. 1939. Тертер.

Высылаю короткое письмо Лене[8], просьба послать — адрес я затерял. Миша, пошлешь заказным от моего имени с ответным

[3] Могилянский Александр Петрович (1909—2001) — филолог, научный сотрудник ИРЛИ (Пушкинский Дом) в Ленинграде — Санкт-Петербурге. Добролюбов переписывался с ним, посылал ему свои рукописи.

[4] Из четырех братьев Гиппиусов Добролюбову были ближе всего Лев Васильевич (1880—1920), которого он в письме к Андрею Белому называет самым близким себе человеком «в прошлой жизни» после Якова Эрлиха (см. об этом: *Азадовский К. М.* Путь Александра Добролюбова // Блоковский сб.III. Тарту, 1979. С. 140 (Уч. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 459: Творчество А. А. Блока и русская культура XX века)), а также Владимир (Вольдемар) Васильевич (1876—1941), поэт, прозаик, критик, друг и единомышленник Добролюбова в ранний период его жизни и творчества. Вместе с В. Гиппиусом А. Добролюбов навещал В. Брюсова, а также задумывал журнал «Горные вершины». Скорее всего, в 1939 г. А. Добролюбов еще не знал о смерти Л. Гиппиуса.

[5] Святловский Евгений Евгеньевич (1890—1942) — профессор, муж Ирины Святловской, сестры А. Добролюбова.

[6] Ирина Михайловна Святловская (Добролюбова) (1890—1971) — сестра А. Добролюбова, жившая в Ленинграде, мать Михаила Святловского.

[7] Неустановленное лицо.

[8] Елена Михайловна Добролюбова (1882?—1969) — сестра А. М. Добролюбова, жившая после революции некоторое время в Варшаве, а затем уехавшая во Францию. Позже, в 1950-х гг., переехала в США. После смерти сестры Марии Добролюбов ощущал ее самой близкой себе по духу среди всех братьев и сестер. В 1930-е гг. он неоднократно предпринимал усилия для получения ее французского адреса.

адресом отправителя: Баку, почтамт, востребованье, мне. Письмо Лене немного не готово, вышлю завтра. Скорей давайте воздушным письмом справку.

2
Михаилу Евгеньевичу Святловскому

<начало письма утрачено>
<1939>

Миша, свечей не надо, немного золотой (бронзовой) и серебряной красок (художественных), буду очень благодарен.

Напиши, где намерен быть лето и о других.

Отчего Владимир Васильевич и Александр Васильевич Гиппиусы мне не пишут? Я им писал несколько раз. Нельзя узнать? Один список моих избранных вещей я желал бы временно передать обоим братьям — Александру и Владимиру.

Хотел бы тебе послать кое-чего из своих летних записей, но не знаю, чего до вас дошло. Я все-таки писал несколько раз и посылал листки, второй раз посылать неудобно (моя запись, хотя бы самая ничтожная, есть извещенье о себе своим, письмо не достигает этой точности), пока не посылаю ничего.

Привет сестре Ире, Евгению Евгеньевичу, всем вам и Могилянскому!

3

17. 10. 1939

Ленинград, 136, Геслеровский 4[9], кв. 1
Михаилу Евгеньевичу Святловскому

Адрес отправителя: Кельбаджары (район Азербайджана), стройконтора РИКа, Добролюбову Ал<ександ>ру.

Привет!

Почти в таком же глухом районе среди теснин гор, как изображено на почтовой открытке[10], чувствую себя наконец более свободно. Этим летом я был зажат тысячами человеческих условностей.

[9] Описка, правильный номер дома — 7. Современное название Геслеровского проспекта, где жила Ирина Святловская с мужем и детьми, — Чкаловский проспект.

[10] Текст письма написан на открытке с изображием заснеженных гор Сванетии.

О важном отвечу подробно, жму руку, привет всем.
<*Подпись*>: Александр Добролюбов.

4

Ирине Добролюбовой от брата твоего Александра

Привет.

И привет знающим нас.

В ответ на твое последнее извещенье отвечаю тебе вкратце — ты не так поняла или не так понимаешь мое последнее письмо тебе. Никогда не было в нем выговора, скорей всего — вопрос (если и был выговор — сравнительно очень небольшой). Сейчас ты объяснила о вопросе — вопрос отпал.

Так что всю эту твою последнюю тревогу я признаю просто необоснованной. Напишу <нрзб.> очень некогда, есть несколько предложений, на днях извещу подробно.

Между прочим, в отношении сестры Лены меня преследует судьба. Ты написала ее адрес на конверте, я думал, письмо от Лены и, открывая, нечаянно порвал адрес. Просьба — немедленно сообщи <нрзб.>.

Да хранит вас сестра Маша[11].

Подпись руки: ваш брат и друг Александр.

Мой адрес простой: Баку, вокзал, до востребования, мне.

5

<1940>

Дорогая Ира, добавляю — дело очень серьезное, я здесь сижу хотя не арестованный, но паспорта не дают. Необходимость моя выехать, ничего не могу сделать. Просьба выслать немедленно эту справку от домоуправления или милиции о прописке моей Геслеровский 7, на квартире Ирины Святловской с сентября по такое-то декабря 38-го года, только чтоб обязательно на справке было слово «Ленинград». В 39-ом году вы (кажется, ты или Миша) выслали мне такую справку (я затерял ее), — очень непонятную, там был «Приморский район», но слова «Ленинград» не было — это будет ошибкой, и справка непонятна для здешних краев.

Теперь о себе.

Пока работаю, довольно трудные условия, сидим нередко без огня, продукты от случая к случаю — район небазарный, — покупают все на дорогах. Чувствую, подходит мне время работы — этот год был для меня какой-то особенной внутренней тишины. Твердая мысль быть осенью обязательно в Ленинграде, в Москве, еще кое-где...

<Текст письма оборван>.

6

Т<оварищ> управхоз,

Я Вас не знаю, и Вы меня не знаете. Обращаюсь к Вам как к человеку — помогите мне немного. Мне нужно немного. Я — брат Ирины Михайловны Святловской, рожденной Добролюбовой, ее Вы, конечно, знаете. Я жил в ее квартире сентябрь — декабрь 38-го года и был прописан у вас. Со мной случилась неприятность: для выдачи паспорта милиция просит у меня какую-нибудь справку, что я жил в 38-ом году в Ленинграде, потому что со мной случилась потеря паспорта.

Просьба выслать справку, что я был прописан по Геслеровскому 7, кв. 1 у моей сестры Святловской Ирины с сентября по декабрь 38-го в Ленинграде. Буду в Ленинграде — постараюсь Вам отплатить, очень меня обяжете. Я писал Ирине, но, боюсь, они сейчас на даче и письмо долго не дойдет, и тогда мне трудно хлопотать о справке.

Высылаю Вам 3 рубля для расходов — для заказного письма и т. п. Отвечайте (будьте добры) — Кельбаджары (Азербайджан), Добролюбову А<лекса>ндру.

С уважением, А. Добролюбов.
20. VI. <1940>

7

<14 августа 1940>

Привет всем, хоть отчасти знающим нас, в том числе и тебе, Миша!

[11] Имеется в виду Мария Михайловна Добролюбова (1880—1906) — общественная деятельница, организатор школы для бедных детей, затем — сестра милосердия на фронте русско-японской войны. После возвращения в Санкт-Петербург примкнула к эсерам. По легенде, не нашла в себе сил исполнить террористический акт, на который была назначена, и покончила с собой. По другой версии, умерла от сердечного приступа. А. Добролюбов высоко чтил ее память и считал святой. В начале 1930-х гг. он написал клятву верности ей.

Извещаю о себе вкратце — 2 месяца (май и июнь) я боролся за выезд; пришлось уступить бесчетным волнам местных условий — остался, кажется, до конца ноября. 2 месяца я почти не работал, все это создало немало затруднений, июль работал неважно. Завтра выезжаю в районы на ремонт школ (кажется, на этом можно заработать).

С паспортом, кажется, налаживается. Тормозильщики, которые не хотели давать, как будто притихли, начальник паспортного стола — в Баку, приедет, — кажется, даст, обещанье было, только каких-то бланков не было.

Очень есть цель в Ленинград, не знаю, удастся ли в зиму. Я хотел обязательно до зимы.

Происходящее во всем мире отвратительно, какая-то до отупения повторявшаяся бесчисленное число раз гримаса — заранее все известно — и все это в таком грубом виде. Все эти войны — действительно бойни.

Посылаю тебе 2—3 вещи из стихотворений 39-го года[12], более я решил в стихах не писать, даже давно еще вперед решил, но он как-то сам собой вернулся, и я дал ему на короткое время волю. Конечно, этот стих, который я отчасти допустил, — отчасти грубоват, украшения бедны, наружная созвучность почти откинута, но надеюсь, что музыка мысли сильней побрякушек. Хотя к ним привыкают и отвыкают веками, для меня всякий стих есть только переход к будущей музыке мысли.

Жму руку всем вам.

Адрес — два слова: Азербайджан, Кельбаджары, мне.

Просьба к Евгению Евгеньевичу написать о Миклашевских[13], о Бонч-Бруевиче[14], о Вересаеве[15]. Как Гиппиусы — Александр и Владимир? Чего еще нового на ваших дорогах?

[12] Стихи к письму оказались так и не приложенными. Все стихи А. Добролюбова 1930-х гг. известны нам благодаря тому, что он посылал их своим корреспондентам.

[13] Речь идет о дальнем родственнике Ирины Святловской — критике и публицисте Михаиле Петровиче Миклашевском (1866—1943), писавшем под псевдонимом М. Неведомский, и его семье. В 1930 г. Миклашевский оказал помощь Святловской, когда она хлопотала за А. Добролюбова, арестованного в Баку, которому грозила высылка на Север. К счастью, ее хлопоты и заступничество Вересаева увенчались успехом.

[14] Владимир Дмитриевич Бонч-Бруевич был корресподентом Добролюбова во второй половине 1930-х гг. Очевидно, причиной этого был его интерес к русскому сектанству, ярким представителем которого он считал Добролюбова.

[15] Викентий Викентьевич Вересаев был активным корреспондентом Добролюбова в 1930-е гг.

Да, вот еще — если Евгений Евгеньевич проедет в Москву или просто письменно предложить Бонч-Бруевичу — может быть, он купил бы список переписанных у вас отрывков из моих книг (потом я нашел бы, может быть, время переписать бы свое недавнее или позднейшее и тоже предложить ему, конечно, только при оплате!)[16].

[16] В качестве директора Государственного литературного музея Бонч-Бруевич покупал рукописи и архивы писателей (в том числе и здравствующих). С этим и связано предложение Добролюбова.

НЕОПУБЛИКОВАННЫЙ ПЕРЕВОД НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА: «БАЛЛАДА О ТЕМНОЙ ЛЭДИ» С. Т. КОЛЬРИДЖА

Публикация Кирилла Корконосенко
(Санкт-Петербург)

Далеко не все переводы, выполненные Николаем Гумилевым для издательства «Всемирная литература», в свое время были опубликованы. К их числу относится и «Баллада о темной лэди»[1] Кольриджа. В РГАЛИ в фонде Л. В. Горнунга (ф. 2813, оп. 1, № 48, л. 3—8)[2] хранится рукописная копия, снятая П. Н. Лукницким в издательстве, с его кратким примечанием в конце (л. 8):

«Находится во “ВЛ”.

Карандаш воспроизводит руку М. Л. Лозинского.

Лиловые чернила — текст, напечатанный на пиш. машинке.

П. Л.

16. XII. 24».

На самом деле речь идет о двух стихотворениях Кольриджа, написанных в 1798 году: «Introduction to the Tale of the Dark Lady» и «The Tale of the Dark Lady. A Fragment»; начиная с 1800 года «Вступление к Балладе о темной леди» публикуется отдельно под названием «Love». Перевод этого стихотворения сделан С. Я. Маршаком около 1915 года[3].

Хорошо известен другой перевод Гумилева из Кольриджа, «Поэма о старом моряке». В предисловии к изданию 1919 года Гумилев, в частности, писал: «Поэты Озерной школы <...> выступили на защиту двух близких друг другу требований, — поэтической правды и поэтической полноты

[1] Так у Гумилева.

[2] Эта единица хранения содержит также другие переводы Гумилева: четыре стихотворения Дж. Леопарди и «Малайские пантумы» Ш. Леконта де Лиля.

[3] См.: *Кольридж С. Т.* Любовь // Кольридж С. Т. Стихи. М., 1974. С. 130—133.

<...>. Во имя поэтической полноты они пожелали, чтобы их стихотворения удовлетворяли не только воображению, но и чувству, не только глазу, но и уху. Эти стихотворения видишь и слышишь, им удивляешься и радуешься, точно это уже не стихи, а живые существа, пришедшие разделить твое одиночество»[4]. Как представляется, эти слова можно отнести и к «Балладе о темной лэди».

При публикации текста было решено привести (в примечаниях) и правку М. Л. Лозинского, поскольку, если бы перевод был напечатан в издательстве «Всемирная литература», эта правка, скорее всего, была бы учтена. Пунктуация приведена к современным нормам, кроме отдельных случаев, рассмотренных как авторский знак.

Кольридж

ВСТУПЛЕНИЕ К БАЛЛАДЕ О ТЕМНОЙ ЛЭДИ
(Любовь)

Все мысли, страсти, все мечты,
Что смертными владеют нами,
Посвящены одной любви,
Ее питают пламя.

И часто вспоминаю я,
Как бы счастливый день вчерашний,
Тот час, когда я на горе
Лежал за старой башней.

С вечерними огнями слив
Свой отсвет, месяц крался слева,
И там, любовь моя, была
Со мною Женевьева[5].

Она облокотилась там
На изваянье паладина
И слушала меня, смотря,
Как искрилась долина.

[4] *Гумилев Н.* Предисловие // Кольридж С. Т. Поэма о старом моряке. Пб., 1919. С. 7—8.

[5] Вариант Лозинского:

И там была моя любовь,
Мой светоч, Женевьева.

Она так мало знала слез,
Мой свет, восторг мой, Женевьева!
Ей нравилось внимать словам
Печального напева.

Я песню грустную ей пел,
Таких уже не слышно ныне,
И грубая та песня шла
К заброшенной руине.

Смущенно слушала она,
Склоняя долу взор свой дивный,
И ведала, что ей в лицо
Смотрю я безотрывно.

Я пел о Рыцаре тех мест,
Носившем латы красной меди
И ждавшем долгих десять лет
Властительную лэди.

О том, как он страдал, но ах!
Мелодия, звуча устало,
Хоть пел я о чужой любви,
Мою передавала.

Смущенно слушала она,
Склоняя долу взор свой дивный,
Прощая мне, что ей в лицо
Смотрю я беспрерывно.

Когда ж я спел о том, как был
Сведен с ума презреньем Рыцарь,
Как он, скача и день, и ночь,
Не смел остановиться;

Как то в нахмуренных лесах,
То на горах, где вереск тощий,
То возникая посреди
Зеленой, светлой рощи, —

Вставал, смотрел ему в лицо
Прекрасный Ангел горделивый
И знал, что это Злобный Дух
Тот Рыцарь несчастливый!

Как он настиг в лесу воров
И, сам не зная о победе,
От пытки горше смерти спас
Властительную Лэди!

И как, к ногам безумца пав,
Она рыдала в исступленьи,
Старалась искупить свое
Минувшее презренье; —

И как однажды вдруг ему
Вернулась ясность дум былая,
Когда на желтые листы
Упал он, умирая; —

Как он промолвил — но когда
Нежнейшую запел я фразу,
Мой дрогнул голос, замер звук,
Ее смущая сразу!

Все получило силу чар
Над Женевьевою наивной
И музыка, и песня мук,
И этот вечер дивный.

Надежды, ужасы надежд
Неразличимою толпою,
Желанья нежные, давно
Таимые душою!

Она заплакала, смеясь,
От страсти и любви краснея,
И слышал имя я свое,
Как будто был во сне я.

Вздымалась грудь — она пошла,
Свое лицо от взоров пряча,
И вдруг с тревогою в глазах
Ко мне рванулась, плача.

Руками стан мой обвила
И страстно так и так несмело,
Откинув голову назад,
В мое лицо смотрела.

Была ль то страсть, иль был то страх,
Или стыдливое искусство,
Но дрожь ее мог уловить[6]
Не взор, а только чувство[7].

Я успокоил дикий страх
И стыд смирил, терзавший деву[8],
И так и добыл я мою[9]
Невесту Женевьеву[10].

* * *

И я теперь опять пою
Балладу страсти и печали:
О, Женевьева! Слышишь звон,
То струны прозвучали.

Когда я пел о том, как был
Сведен с ума презреньем Рыцарь,
Как он, скача и день, и ночь,
Не смел остановиться, —

Я обещал тебе рассказ
О горестной мужской[11] победе;
Узнай же, что за горький рок
Достался Темной Лэди.

БАЛЛАДА О ТЕМНОЙ ЛЭДИ
(Отрывок)

Под той березою густой,
Развесистой и серебристой
Бежит по скалам ручеек
И все кругом так мшисто.

Там Лэди темная на мху
Сидит одна в тоске суровой,

[6] К третьей строке Лозинский предложил три варианта: *Но трепет девичьей груди; Но сердца девичьего дрожь; Ее невидимую дрожь.*
[7] Вариант Лозинского: *Угадывало чувство.*
[8] Вариант Лозинского: *И мне открылось сердце девы.*
[9] К третьей строке Лозинский предложил два варианта: *Так мне досталася рука; И так досталась мне рука.*
[10] Вариант Лозинского: *Прекрасной Женевьевы.*
[11] Вариант Лозинского: *О черной мужеской?*

И слезы сохнут на глазах
И набегают снова.

Три раза бегал юный паж
Близ замка по скалистым склонам,
Пытаясь рыцаря найти,
Что носит шлем с гриффоном.

Уж солнце низко в небесах,
А целый день она томится,
Мгновенья числит и дрожит —
Что с ним могло случиться?

Вот слышен шорох за ручьем,
Качнулась ветвь, рукой задета!
«То он! Любимый Рыцарь мой!
Лорд Фоклэнд, ты ли это?»

Она бросается к нему
В объятья, плача и ликуя,
И гасит на своих[12] щеках
Слезами поцелуи.

* * *

«Из-за тебя меня казнят
Друзья насмешкой ядовитой!
Скрой на груди своей меня
И будь моей защитой!

Я отдала тебе навек,
Мой Генри, что всего дороже,
Дала и сердце и покой,
Я все дала, о Боже!»

И Рыцарь деве говорит,
Он прижимает к сердцу руки:
«Есть девять замков у отца,
Известных всей округе.

Прекраснейший из девяти
Моя любимая получит,

[12] Вариант Лозинского: *его.*

Лишь подожди восхода звезд
И примешь замок лучший:

Лишь подожди, чтоб этот свет
Был скрыт вечернею рукою,
Мы под мерцаньем звезд во тьме
Прокрадемся с тобою!» —

«Во тьме? Во тьме? Нет, не во тьме?
И под мерцаньем звезд? Что это?
О Генри, полдень был, когда
Ты мне давал обеты!

И в полдень пусть ведет меня
От материнской двери милый,
Чтоб дети в белом на пути
Кричали что есть силы!

Чтоб музыканты впереди
Толпились, весело играя,
Чтоб дети в снежно-белом шли,
Вокруг цветы бросая.

Тогда, любовь, и я пройду, —
На черных косах жемчуг дужек —
Средь наших статных молодцов
И розовых подружек».

Николай Котрелев (Москва)

ВЯЧ. ИВАНОВ И ВЛ. СОЛОВЬЕВ

(Заметки к проблеме понимания мистического дискурса)

При описании в рамках проекта «Реконструкция архива Вячеслава Иванова»[1] рукописей ранних стихотворений поэта, никогда не появлявшихся в печати, одно из них настоятельно привлекло мое внимание. Мне показались до крайности интересными встающие вокруг этой пьесы и за нею вопросы, сцепление которых я сейчас попытаюсь обрисовать.

---

[1] Речь идет о проекте, в 2005—2007 гг. поддерживавшемся РФФИ (грант 05-06-80089а).

Развитие ивановедческих исследований встречает два серьезных препятствия — с одной стороны, читатели до сих пор не имеют сколько-нибудь полного и текстологически ответственного издания корпуса сочинений Вяч. Иванова, с другой стороны, весьма затруднено использование рукописных материалов. Архив Иванова оказался разделенным между Москвой, Петербургом и Римом. В пяти крупнейших российских архивохранилищах имеются личные фонды Иванова — в отделах рукописей РГБ, РНБ, Пушкинского Дома, РГАЛИ и ИМЛИ, при этом речь идет именно о фрагментах некогда единого целого, личного архива поэта и философа. В римском архиве Вяч. Иванова находятся не только документы, созданные за годы эмиграции в 1924—1949 гг., но и значительное количество рукописей, отражающих жизнь и творчество фондообразователя в доэмигрантскую пору. В одной российской части ивановских бумаг находится несколько десятков тысяч листов, причем вне печатного обихода остаются и переписка, и варианты опубликованных произведений, в том числе большое количество поэтических, критических, теоретических сочинений, не появлявшихся в печати. В рамках нашего проекта должна быть создана база данных, отражающая рукописный материал всех названных хранилищ (за исключением Архива Вяч. Иванова в Риме, отказавшегося принять участие в нашем проекте).

1

Прежде всего, рассмотрим текст, о котором зашла речь. Мне известны три его рукописных варианта[2]. Приведу все три; в этой публикации неинтересной представляется задача установления «дефинитивного текста» — полагаю, что важнее сообщить читателю сейчас (как, впрочем, и почти всегда) многослойный текст, отражающий все доступные нашему наблюдению колебания авторской воли — и устойчивые узлы замысла (можно было бы выстроить три источника текста в хронологическую цепочку, но мне кажется, что этот порядок оказался бы на сегодня всего лишь гадательным).

Начнем тем не менее с варианта, который может представляться более поздним, нежели два другие:

КЕЛЬНСКИЙ СОБОР

Я Бога ждал, в восторге замирая...
И мнилось мне, то был небесный сон:
В цветных лучах струился отблеск рая
Средь радужных колонн.

То в синей мгле, то в пурпуре восхода
Был сонм святых; в таинственной красе
Молитвенно неслися стрелки свода —
И Бога ждали все...

И сладостно органа гимн призывный
Пел в вышине, где теплилась звезда,
И лик святой, далекий, кроткий, дивный
Увидел я тогда...

Она, она! как человека гений
Ее создал, увидев в вещем сне...
Она летит с младенцем средь курений
В соборной вышине.

Она летит от нас и льет безмолвно
Таинственную реку из очей;
Я жадно пью те сладостные волны
Из голубых лучей...

[2] Следует думать, что была по крайней мере еще одна рукописная копия стихотворения — снятая Д. М. Ивановой, та, что она показывала Вл. С. Соловьеву (см. об этом ниже, ср. здесь, текстологическое примеч. 13*).

Но все бледнее светит образ чистый,
Как догорает вечером заря;
Лишь голубых одежд отсвет сребристый
Блестит близ алтаря.

Звучит мольбой органа гимн призывный,
И сонм святых зовет ее назад,
И вслед ея вознесся непрерывный
Колонн и сводов ряд...[3]

Перед нами — чистовой автограф без помарок, аккуратный «официальный» почерк, парадная плотная лощеная бумага. Точно так же выглядят и все прочие стихотворения этой единицы хранения, которая представляет собою, собственно говоря, беловой автограф своего рода рукописного сборника стихотворений (достаточно большого, более пятидесяти листов; вероятно, он дошел до нас неполным — в нем нет титульного листа и, возможно, каких-то других частей); сборник перебелен на специально заготовленной бумаге (полулисты дорогой писчей бумаги сфальцованы в двойные четвертушки, которые не сшиты между собой и не вкладываются одна в другую; текст располагается только на лицевых, нечетных страницах, каждое стихотворение начинается на новой странице со спуском). Сборник включает в себя произведения 1885 — начала 1890 г. — что свидетельствует о том, что поэт считал «Кельнский собор» достойным войти в непростую композицию мыслимой книги[4].

Вот другой вариант, если не более ранний, то, во всяком случае, отражающий работу автора над текстом:

В ГОТИЧЕСКОМ СОБОРЕ

Я Бога ждал, в восторге замирая...
И мнилось мне — то был небесный сон —

[3] ОР РГБ. Ф. 109.1.26. Л. 3—4. Автограф. Авторской датировки нет; на вкладном листе в росписи стихотворений этой единицы хранения — вероятно, составленной при обработке фонда незабвенной Ю. П. Благоволиной, во всяком случае, с учетом ее данных — рассматриваемая пьеса датирована: «1886 авг. 6», несомненно, с учетом ее датировки в том автографе, о котором речь ниже.

[4] Это стихотворение (или омонимичное ему произведение, поскольку при его названии стоит римская цифра два, смысл появления которой объяснить не умею) фигурирует в списке литературных замыслов Иванова 1888—1889 гг., что свидетельствует об особой важности, которой молодой поэт наделял тему (см.: Вяч. Иванов. <Интеллектуальный дневник. 1888—1889 гг. > — ОР РГБ. Ф. 109. 1. 2; 4. 15; 16;19 (подгот. текста Н. В. Котрелева и И. Н. Фридмана; примеч. Н. В. Котрелева). С. 38.

Меняя цвет, [к нам б] мерцал нам отблеск рая[5*]
Средь радужных колонн[.][—]...

То в синей мгле, то в пурпуре восхода
Был сонм святых; в таинственной красе,
Молитвенно неслися стрелки свода...
И Бога ждали все...

И сладостно органа гимн призывный
Пел в вышине, где теплилась звезда...[6]
И лик святой — далекий, кроткий, дивный —
Увидел я тогда...

Она, она — как человека гений
Ее создал, увидя в вещем сне (*)![7*]
Она летит с Младенцем средь курений
В соборной глубине.

[От нас летя, таинственный и полный
Она лиет источник из очей;
Я жадно пью те сладостные волны
Из голубых лучей...][8*]
Летит от нас, и сладостный и полный
Она лиет источник из очей;
Лазурные текут, струятся волны
Таинственных лучей...

[5*] *Было:* В цветных лучах струился отблеск рая.

[6] В Кельнском соборе почитаются мощи трех царей, принесших дары Богомладенцу Иисусу; как известно, их вела в странствии звезда, так что упоминание светила в стихотворении может быть мотивировано приуроченностью его сюжета к определенному сакральному пространству. К сожалению, во время работы над печатаемым текстом не представилось возможности побывать в Кельне ради возможных уточнений предметной стороны стихотворения; за фотографии собора и справки я сердечно благодарен Г. Берштейну.

[7*] (*) Намек на известную легенду о создании Сикстинской Мадонны. (Примеч. Вяч. Иванова. — *Н. К.*)

[8*] *Между строк зачеркнутого катрена попытка правки:*

[Летит от нас, и сладостный и полный
Она лиет источник из очей;
[И в грудь текут]И в грудь лазурные втекают волны
Таинственных лучей...]

Возможно иное чтение работы над третьей строкой зачеркнутого четверостишия (два отмененных начала строки): [И в грудь текут] [Лазурные втекают волны].

Но вдалеке бледнеет образ чистый,
Как вечером туманится заря;
Лишь голубых одежд отсвет сребристый
Горит близ алтаря...

Звучит мольбой органа гимн призывный,
И хор святых зовет ее назад,
И вслед за ней вознесся непрерывный
Колонн и сводов ряд...

*

О, где же вы, Мадонна и Спаситель?
Веков иных развеян фимиам;
Без трепета вступает праздный зритель
В осиротелый храм!

1886, Кёльн.[9]

Вся правка, судя по чернилам и почерку, сделана после того, как это и соседние стихотворения были аккуратно переписаны при очередной попытке составить сборник, объединяющий стихи разных лет, — в данном случае произведения датируются 1884—1891 гг. Перед нами снова беловые парадные автографы, составляющие некоторое содержательное единство, во всяком случае, объединенные авторским жестом, единовременностью тщательного перебеливания: чернила; старательное письмо; каждая пьеса — на отдельном полулисте писчей бумаги одного сорта и размера (только одно, более длинное, стихотворение расположено на двойном листе); каждое стихотворение завершается чертой-отбивкой[10].

Наконец, третий автограф:

КЕЛЬНСКИЙ СОБОР

Я Бога ждал, в восторге замирая...
И мнилось мне, то был небесный сон:

[9] ОР РГБ. Ф. 109.1.23. Л. 3—3 об. Автограф. Зачеркивания воспроизвожу в квадратных скобках, на своих местах в последнем слое текста, за исключением более сложных случаев, когда предпочтительнее дать упраздненные варианты в примечании, чтобы не загромождать последнего варианта.

[10] В отличие от рукописи ОР РГБ. Ф. 109.1.26, этот автограф не велик, всего десяток листов. Вся подборка некогда была сложена пополам, по горизонтальной оси. У нее нет ни обложки, ни титульного листа или оглавления, но нельзя исключить того, что мы не опознаем еще связи этой стопки автографов с какими-то другими в плохо обследованных и описанных бумагах, оставшихся от Вяч. Иванова, допустимо и предположение, что материальное единство рукописи было разрушено — временем ли, самим ли автором, утратой ли каких-то фрагментов.

В цветных лучах струился отблеск рая
Средь радужных колонн.
*
То в синей мгле, то в пурпуре восхода
Был сонм святых; в таинственной красе
Молитвенно неслися стрелки свода
И Бога ждали все...
*
И сладостно органа гимн призывный
Пел в вышине, где теплилась звезда,
И лик святой, далекий, кроткий, дивный
Увидел я тогда.
*
Она, она! как человека гений
Ее создал, увидев в вещем сне...
Она летит с младенцем средь курений
В соборной вышине.
*
Она летит от нас и льет безмолвно
Таинственную реку из очей;
Я жадно пью те сладостные волны
Из голубых лучей.
*
Но все бледнее светит образ чистый,
Как догорает вечером заря;
Лишь голубых одежд отцвет сребристый
Блестит у алтаря.
*
Звучит мольбой органа гимн призывный;
И сонм святых зовет ее назад<,>
И вслед ея вознесся непрерывный
Колонн и сводов ряд<...>
*
[О, где же вы, мадонна и Спаситель<?>[11*]
Веков иных рассеян фимиам<;>
Без трепета вступает праздный зритель
В [опустошенный] осиротелый[12*] храм.][13]
Кельн, авг<уста> 6, 1886.[14*]

[11*] *Было:* Но не вернется вновь мадонна и Спаситель *(авторская беглая правка чернилами).*

[12*] *Авторская правка карандашом.*

[13*] *Последняя строфа вычеркнута тем же карандашом.*

*Отметим, что в пятой строфе этого варианта имеются авторские подчеркивания, отражающие работу поэта. Легко понять подчеркивание рифмующихся созвучий в нечетных строках: ...безм*олвно // ...волны — *очевидно, поэт отметил неточность рифмы (наличную и в автографе РГБ, ф. 109.1.26, но отсутствующую в тексте РГБ, ф. 109.1.23; если этот последний счесть более ранним, то придется заключить, что в двух позднейших вариантах ценою неточности рифмы поэт сохраняет тему собственного — и активного, действенного — присутствия: я ... пью, в более ранней версии упраздненную; повторимся, взаимоотношение вариантов в линейном времени восстанавливать можно только предположительно, см. также далее — письмо Д. М. Ивановой к мужу от 7 июня 1895 г., из которого видно, что поэт последнюю строфу стихотворения убрал в версии, переданной Дарье Михайловне для напечатания). Другие штрихи в этой строфе истолковать не умеем, воспроизвести их затруднительно, поэтому отсылаем заинтересовавшихся к автографу.*

В первой строке седьмой строфы расставлены ударения в четырех стопах из пяти (нет ударения над словом «гимн») — смысл вопроса стихотворца к его тексту от нас ускользает и здесь.

На сей раз мы имеем дело с настоящей книгой стихотворений — перед нами альбом, парадный ледериновый переплет, фабричный: золотом и серебром тиснуты большие уголки и псевдошнуры; муаровые форзацы; золотой обрез. Толстая лощеная бумага, нелинованная. Страницы пронумерованы автором.

Блок альбома, однако, выпадает — еле держится на бинтах, уходящих под форзац 3—4, переплет потерт, особенно на корешке. Это очевидные признаки рабочей тетради, в которую превратился альбом, уже в новом качестве оказавшийся в ежедневном употреблении.

На л. I, на первой странице альбома, не имеющей авторской нумерации, выскоблена двустрочная надпись, по композиции страницы долженствовавшая быть заглавием альбома — торжественного собрания стихотворений. Внизу этой страницы, посередине, как обыкновенно располагаются выходные данные книги: переводная картинка — черепаха (над нею полукругом — выскоблена надпись, вероятно, девиз; под черепахой рукою Иванова дистих:

Так же медлительно я выступаю на поприще славы;
Так да хранит меня щит против [ударов врага] удара врагов.[15]

[14] О РГБ. Ф. 109.1.27. Л. 3—3об. Этого автографа М. Вахтель, которому мы обязаны фундаментальным обозрением связей Иванова с немецкой культурой, в своей монографии не отмечает среди ранних и неопубликованных стихотворений на немецкие темы, отсылая к двум другим, здесь приведенным полным текстом выше. Его указание на третий автограф (ОР РГБ. Ф. 109.1.33) ошибочно: в архивистской росписи содержания указанной единицы хранения значится «Готический храм», однако имеется в виду вшитая в самодельную тетрадь печатная листовка, представляющая собой расписание служб, приходской деятельности и обязанностей прихода «Parochie der St. Johanniskirche in Moabit» (Pfarrer Dr. Prochnov, Diaconus Dr. Kunze), не датированная, но относящаяся к 1887 г.

[15] Это устойчивая тема ивановского самосознания, ср. автоироничный вариант в письме к И. М. Гревсу от 29 июня (11 июля) 1892 г.: «Все собираюсь

Несомненно, альбом по первоначальному движению предназначался для итоговой записи стихов (возможно, в связи с тем, что переезд в Европу — прощание с отчизной и со всем содержанием первого периода жизни, как материала лирики, прежде всего с революционаризмом, — открывал в сознании Иванова новую эру лирики и стихотворства: не случайно альбом начинается с пьес, написанных во время первого путешествия по Германии). Вскоре, однако, альбом стал местом сбора стихотворений, уже прошедших стадию первого черновика, но тут, в некогда парадной тетради, снова отрабатывавшихся и перебеливавшихся затем в других тетрадях, зачастую самодельных и даже несшитых, подобных тем двум, что мы только что видели, в составе менявшихся замыслов поэтической книги.

Итак, стихотворение устойчиво присутствовало в разных попытках Иванова оформить корпус ранней лирики в книгу стихотворений (предваряя итоговый анализ совокупности этих неисследованных текстов, скажу, что интересующая нас вещь всегда помещалась в начале структуры — и, как я думаю, не только по своей ранней датировке; необходимо предположить, что писание стихов отражало развертывание более или менее определенного замысла жизни поэта — либо рефлексия жизненного опыта постоянно держала в поле зрения путь поэта; эта черта выявляет глубинное духовное родство Вячеслава Иванова с Александром Блоком, Андреем Белым, с теми, кто много лет спустя окажется его спутниками в жизни и литературе, — чем предопределялось это сродство?).

Само по себе стихотворение, как свидетельствуют автографы, имеет четкую биографическую приуроченность: оно написано летом 1886 г., когда Иванов, оставив Московский университет, оказался в Германии, впервые в Европе. Много лет спустя он вспоминал: «...“источниками жизни” представлялись мне, в нераздельном слиянии, любовь и “страна святых чудес”— Запад», и далее: «Германия встретила нас еще на море доносившимся с берега благоуханием цветущих лип. Вскоре я увидел и прирейнские замки, и готические соборы, и Сикстинскую Мадонну, и трирскую Porta Nigra. Потом мы поселились в берлинской мансарде»[16]. Очевидно, что перечисление виденного отражает исполнение ожиданий, сформированных чтением еще в Москве, образом Германии, воспринятым юношей из русского культурного предания.

Следовательно, мистическое событие, описанное в стихотворении, имеет точную привязку к реальному жизненному пути Иванова, с одной стороны, с другой — рассказ о нем может или должен быть опосредствован именно традицией.

Общий контур рассказа практически совпадает во всех трех вариантах его, которые мы знаем, не меняются его композиционные узлы-строфы — поэт работает только над их словесным наполнением (речь, разумеется, не идет об отмене последней строфы второго и третьего вариантов, о чем ниже, скажем только, что снятие этой «идеологической» составляющей не меняет *состава* видения и его общей *картины*).

Рассказчик в экстазе ждет Богоявления. Вместе с ним ждет его вся церковь — мало того, что «Бога ждали все», к Богу стремятся стрелки свода и призывом звучит орган, архитектура и музыка вторят сонму святых (или ведут его?)[17]. Необходимо оговорить одну

написать Вам, да никак не выберу минуты. День мой распределен правильно, но весь сполна посвящен — выражаясь вычурно — черепашьему [ползанью] бегу по научному стадиону; так состязаюсь я с Ахиллесами науки. Дополз я таким образом почти до конца первой главы работы (речь идет о докторской диссертации. — *Н. К.*) — той первой главы, которая у меня уже существует в стольких различных редакциях, в скольких сохранился разве только лермонтовский Демон. Думаю теперь начинать выработку следующей, новой редакции того же шедевра эрудиции, который, впрочем, все более теряет даже в моих собственных глазах с каждою новою теорией, победоносно мною же самим разбиваемой» (История и поэзия: Переписка И. М. Гревса и Вяч. Иванова / Изд. текстов, исслед. и коммент. Г. М. Бонгард-Левина, Н. В. Котрелева, Е. В. Ляпустиной. М., 2006. С. 13). Приведенное двустишие, скорее всего, принадлежит самому Вячеславу Иванову.

[16] *Иванов Вяч.* Автобиографическое письмо С. А. Венгерову // Русская литература XX века (1890—1910) / Под. ред. С. А. Венгерова. М., 1916. Т. 3. С. 81—96. Слова «страна святых чудес» — из стихотворения А. С. Хомякова «Мечта» (1835); несомненно, Иванов знал, как транспонировал это стихотворение Достоевский в «Дневнике писателя за 1877 год»: «Европа — но ведь это страшная и святая вещь, Европа! О, знаете ли вы, господа, как дорога нам, мечтателям-славянофилам, по-вашему ненавистникам Европы, — эта самая Европа, “страна святых чудес”? Знаете ли вы, как дороги нам эти “чудеса” и как любим и чтим, более чем братски любим и чтим мы великие племена, населяющие ее, и все великое и прекрасное, совершенное ими? Знаете ли, до каких слез и сжатий сердца мучают и волнуют нас судьбы этой дорогой и родной нам страны, как пугают нас эти мрачные тучи, все более и более заволакивающие ее небосклон? Никогда вы, господа, наши европейцы и западники, столь не любили Европу, сколько мы, мечтатели-славянофилы, по-вашему исконные враги ее!..» (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1983. Т. 25. С. 197—198).

[17] Если к цвету и звуку, к световой и архитектурно-материальной организации пространства наше внимание присоединит еще и обонятельную компоненту — аромат курений (строфа четвертая), — мы получим образ синтеза искусств, столь дорогого всему модерну, начиная от символистов, — принятый, однако, не как искомое, а как готовое, данное в церковном предании (духовный опыт Иванова задолго упреждает опыты авангардного искусства). Отказываясь при описании динамики готического храма от пространственного глагола «вознеслись» (ожидаемого, если описывается статика пространства, увиденного от пола) в пользу, казалось бы, более общего бесприставочного «неслись» (как звуки), Иванов оживляет стершуюся метафору «архитектура — застывшая музыка».

смысловую неопределенность текста: его святые не обязательно суть статуи святых, слово может именовать, как в древности, собственно всех людей, собравшихся на литургию, общественное Богослужение, а равно — сих живых святых и статуи прославленных, «иже во святых» (того же рода интерференция смыслов в четвертой строфе: словосочетание «соборная вышина» можно понять в смысле неудачного прилагательного, означающего высоту собора; но можно одновременно понять и иначе — как означение церковной полноты, толщи соприсутствующего сонма — тем более что в третьем варианте говорится не о высоте, а о глубине)[18].

Экстатическое ожидание вознаграждено — повествователь увидел Того, Кого жаждало увидеть его сердце. Правда, с существенной оговоркой: он увидел не Бога, а Богородицу с Младенцем на руках — однозначное именование (Мадонна и Спаситель) мы имеем только в последней строфе второго и третьего вариантов, впоследствии упраздненной, но из описания видимого любой человек христианской традиции мгновенно понимает, о Ком идет речь.

Постепенно видимый образ удаляется, бледнеет и, наконец, исчезает. Кольцевая композиция текста (только усиливающаяся от снятия последней строфы второго и третьего вариантов) возвращает всех участников события к начальному положению — орган и святые зовут Ее (не Бога — заметим), самые камни храма устремились ввысь — то ли в призыве, то ли знамением свершившегося явления, ожидание и проводы которого их воздвигли.

В высшей степени важно, что явление видели если не все, то многие: «Она летит *от нас*» и «сонм святых зовет ее *назад*» (конечно, первые слова не исключают, что удостоен видения один только поэт, сознающий себя частью некоего целого, и из второго отрывка можно вывести, что святые, сами Мадонну с Младенцем не видевшие, зовут ее вернуться туда, где их зрел поэт, — однако мне такое толкование представляется натужным). В этой связи нужно высказать предположение о причине, по которой Иванов отказался от последней строфы[19]. Если

[18] Не исключено, что внимательное обследование поэтического языка Иванова покажет, что подобные смысловые, в высшей степени содержательные неопределенности составляют важный элемент ивановской поэтики (ср. еще одно мое замечание, относящееся к позднему тексту поэта: Вячеслав Иванов на пороге Рима: 1892 год: (ИРЛИ. Ф. 607.221. Волшебная страна Italia: Pont du Gard; «Рим, наконец я твой! Святой, великий Рим...») / Публ. Н. В. Котрелева и Л. Н. Ивановой // Вячеслав Иванов: Новые материалы / Сост. Д. Рицци и А. Шишкин. Салерно, 2001. (Русско-итальянский архив III). С. 24).

[19] Маловероятной, во всяком случае, менее интересной представляется возможность цензурной мотивации — см. ниже, в письме Д. М. Ивановой от 7 июня 1895 г., рассказывающем о том, как она показывала стихотворения мужа

Веков иных рассеян фимиам;
Без трепета вступает праздный зритель
В [опустошенный] осиротелый храм —

то видение помещается в далеком и невозвратном прошлом, стихотворение превращается в поэтическую фантазию — усекновение строфы делает возможным, даже настоятельным, его прочтение как свидетельства о чуде, явленном сиротствующей, утратившей Боговедение *современности*[20]. Более того, сведение конечной ситуации

Вл. Соловьеву: «Насчет готического собора Соловьев спросил — почему радужн.<ых> <колонн(?)>? Я говорю — п<отому> ч<то> свет, освещавший их проходит через цветн<ые> стекла. И рассказала о существов<авшей> строфе. Он говор<ит> — ее нельзя было бы поместить» (ОР РГБ. Ф. 109.25.30. Л. 16—17).

[20] Отмечу, что тема всеобщего забвения о Боге, покинутых алтарей, обезлюдевших храмов (в которых, однако, всегда слышно присутствие «неведомого Бога») — одна из центральных для раннего Вячеслава Иванова; ее описанию я намерен посвятить особую работу. В качестве ближайшего примера сошлюсь на стихотворение «Неведомому богу» первого ивановского сборника «Кормчие звезды»; над этой пьесой поэт работал едва ли не пятнадцать лет — она отражает смысл духовного становления Вячеслава Иванова в первую пору жизни и творчества. Из многих других произведений, подлежащих рассмотрению в этой связи, приведу одно, совсем раннее (1884: ОР РГБ. Ф. 109.1.22. Л. 19):

Во мраке жизни человек
Любви томится жаждой тщетной
И божества приход заветный
С терпеньем ждет из века в век.

Лия *неведомому Богу*
Средь храмов жертвенную кровь,
Он нес ему свою любовь,
Свои исканья и тревогу.

Но тщетно он ловил в слезах
Той светлой тени след священный
В пустых, немой и неизменной
Красой блестящих небесах.

С резкой переакцентуацией в пространство этой темы вставлен образ самого Иванова итоговым приговором любившей его Веры Меркурьевой:

Нас Вячеслав Великолепный
И причащал и посвящал,
Для нас он мир в эдем вертепный —
В обоих смыслах — обращал.

Где изнывала, токи крови
Лия, стенающая тварь,

с начальной позволяет надеяться на новую встречу, на возвращение Мадонны с Младенцем *к нам* — повторение только что бывшего вероятнее, нежели возврат давно отжившего. Кроме того, опущенная строфа звучит как социологический вывод о состоянии общества, тогда как главное в стихотворении — предыдущие строки — сосредоточено вокруг опыта захватывающей все существо рассказчика личной встречи с Богородицей. Приговор религиозной глухоте современного общества, в силу своей неопределенно-личностной приуроченности, оглушает лирическую тему, снимает тонус экстатического личного постижения.

Сегодня у меня нет никаких оснований к ответу на вопрос, представляет ли собою этот текст Иванова исключительно интеллектуальное прозрение — или рассказ о реальном, жизненном явлении. Тот факт, что иконография рассказа может показаться (или быть) заимствованной, невозможно счесть опровергающим действительность референтного ряда: повторность, даже совершенная стертость словесного описания может быть следствием именно индивидуальной определенности видимого. Предложите тысяче людей описать вчерашнюю встречу с вами или ваше лицо, да любой предмет: большая часть опытов окажется совпадающими по словам, исключение составят разве две-три специально-поэтические, в модернистском ключе сделанные, зарисовки.

Следует сказать, что опосредствованность ивановского *повествования* (не *видения*) очевидна и в какой-то момент он считал даже нужным указать свой иконографический источник в подстрочном примечании, сославшись на «известную легенду о создании Сикстинской Мадонны» Рафаэля. Картину Иванов видел в подлиннике совсем незадолго до описываемого события[21]. Итак,

Он воздвигал и славословил
Свой торжествующий алтарь.

Кровь сатаны храня в Граале,
Христа в Диониса рядил,
И там, где корчась, умирали,
Благословлял — и уходил.

(Цит. по: *Гаспаров М. Л.* Вера Меркурьева (1876—1943): Стихи и жизнь // Лица: Биографический альманах. Вып. 5. М.; СПб., 1994. С. 22).

[21] Ср. даты под стихотворениями, соседствующими с занимающим нас: «На железной дор<оге> между Лейпцигом и Дрезденом 1886, июля 25/13» (ОР РГБ. Ф. 109.1.27. Л. 1), «На желез<ной> дороге между Шандау и Дрезденом 1886, июля 30 (18)» (Там же, л. 2), «на жел<езной> дор<оге> в Кельн Ав<густа> 2» (Там же, л. 2 об.). Судя по небольшим расстояниям между Лейпцигом и Дрезденом и Дрезденом и Шандау, Ивановы (поэт путешествовал с женой) с 25 июля 1886 г. по утро 30-го пробыли в столице Саксонии.

стихотворение Иванова вплетается в богатейшую цепь русских впечатлений от этого шедевра Возрождения. Прежде Иванова пережили встречу с полотном Рафаэля как религиозное откровение, скажем, Жуковский и Достоевский или, в пику первым, как важнейшее интеллектуальное упражнение — Белинский, Герцен. К этим именам, ключевым в истории знаменательнейшей темы русской культуры, можно добавить десятки других, в том числе — С. Н. Булгакова или священномученика Иллариона (Троицкого), пораженных рафаэлевским образом позже, чем это случилось с Вячеславом Ивановым. Восприятие Сикстины русскими неоднократно и подробно рассматривалось в литературе, наиболее содержательные работы принадлежат М. В. Алпатову и И. Е. Даниловой[22], Р. Ю. Данилевскому[23], П. Ч. Бори[24]. Важнейший вклад в изучение этой проблемы (особенно в интересующем нас ее аспекте) принадлежит А. В. Михайлову, в работах которого, хотя и написанных под безбожной цензурой, просматриваются основные аспекты религиозной проблематики, запечатленной историей возникновения и бытования в немецкой культуре легенды об откровении образа Мадонны Рафаэлю, что необыкновенно важно и для русского понимания этого шедевра Возрождения, и для истории русской религиозности[25].

И. Е. Данилова так резюмирует суждения И. А. Гончарова о рафаэлевском шедевре из предисловия 1869 г. к «Обрыву»: «Основная мысль писателя сводится к тому, что “Сикстинскую Мадонну”,

[22] *Алпатов М.* «Сикстинская Мадонна» Рафаэля // Искусство. 1954. № 3. С. 59—68; *Данилова И.* Русские писатели и художники XIX века о Дрезденской галерее // Алпатов М., Данилова И. Старые мастера в Дрезденской галерее. М., 1959. С.7—38; *Alpatov M. W.* Die Dresdener Galerie: Alte Meister / Mit Beitr. K. Scheinfuss und I. Danilowa. Dresden, 1966. S. 369—384.

[23] *Данилевский Р. Ю.* Заметки о темах западноевропейской живописи в русской литературе // Русская литература и зарубежное искусство / Отв. ред. М. П. Алексеев и Р. Ю. Данилевский. Л., 1986. С. 281—298.

[24] *Bori P. C.* La Madonna di San Sisto di Raffaello: Studi sulla cultura russa. Bologna, 1990. См. также реплику на журнальную публикацию статьи П. Ч. Бори: *Ghini G.* Ancora sulla ricezione russa della Madonna Sistina: Una testimonianza dalla letteratura sovietica // Intersezioni. 1987. № 3. P. 557—564.

[25] См.: *Вакенродер В. Г.* Фантазии об искусстве / Вступ. ст. А. С. Дмитриева; Коммент. А. В. Михайлова. М., 1977; *Михайлов А. В.* Вильгельм Генрих Ваккенродер и романтический культ Рафаэля // Советское искусствознание 79. М., 1980. Вып. 2. Должно назвать недавнюю статью с интересными наблюдениями над рафаэлевским мифом в России (правда, вне связи с романтической легендой Вакенродера): *Смолярова Т.* Сочинение на свободную тему, или об одном образе русской поэзии // Собр. соч.: К шестидесятилетию Льва Иосифовича Соболева / Соч. собрали А. Бонч-Осмоловская и др. М., 2006. С. 513—537.

хотя она и служила в свое время алтарным образом, нельзя рассматривать только как религиозное произведение». И уже от себя историк искусства, опираясь на длинный ряд цитат и обобщая сказанное великим романистом, заключает: «В XIX в. “Сикстинская Мадонна” уже никем не воспринималась как алтарный образ, как икона»[26]. Выводу пионерской статьи противоречат, как мы видели, и опыт Вячеслава Иванова, и, годы спустя, восторги С. Н. Булгакова (в пору, далекую от момента, когда социолог сознал себя наследником священнического рода). Но дело не в неприбыльной легкости опровержения выводов и аргументов очень давней (и, по существу, ценной) работы.

Важное — в том, что смысловой заряд рафаэлевского полотна столь силен, что мог сильнейшим и самым глубоким образом воздействовать и на зрителя из новых поколений, а равно и в том, что запас восприимчивости новых поколений обеспечивал им возможность видеть так и то, как и что видели предки. Из приведенных стихотворений ясно, что в глазах и духовной памяти Иванова «Сикстинская Мадонна» не есть частная инвенция, однократная находка художника: картина запечатлела, отразила Подлинник, она в высшем смысле реалистична, что подтверждается опытом: то же было видено не в дрезденском зале только, но и в Кельнском соборе, а значит, может быть узрено и в другом месте и времени. Повторность опыта выступает свидетельством достоверности опыта и реализма художества.

Следующие главы этого исследования — дело будущего, Бог даст — близкого. Тот, кому посвящено начало, давно знает темпы и ритмы моей работы и не раз, конечно, гневался по их причине, но, верю, в глубине сердца не осуждал меня...

[26] *Данилова И.* Русские писатели и художники XIX века о Дрезденской галерее. С. 31.

Ксения Кумпан (Санкт-Петербург)

К ИСТОРИИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ СОЦКОМА В ИНСТИТУТЕ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

(Еще раз о Жирмунском[1] и формалистах)

Публикуемые ниже архивные сведения взяты в основном из документов фонда Российского института истории искусств (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82[2]). В центре внимания оказались материалы, позволяющие уточнить механизм внедрения социологических (марксистских)[3] институций в научную структуру РИИИ. Настоящее сообщение является началом работы и посвящено раннему этапу экспансии марксистского социологизма, завершившемуся появлением Комитета социологического изучения искусства. Следует иметь в виду, что в атмосфере усиливающегося политического давления и контроля некоторые факты, зафиксированные в официальных документах, вызывают известное недоверие и требуют дешифровки другими документами, отсутствие которых в ряде случаев вынуждает нас прибегнуть к гипотезам и догадкам.

Первый идеологический нажим на собственно *научную* деятельность Института связан с ревизией «Комиссии по обследованию исследовательской работы РИИИ» под руководством академика Н. Я. Марра. Наряду с серьезными специалистами (В. В. Бартольдом, О. Ф. Вальдгауером, А. А. Васильевым,

[1] Ценные статьи и публикации о молодом В. М. Жирмунском принадлежат перу юбиляра, см.: *Лавров А. В.* 1) Жирмунский в начале пути // Русское подвижничество. М., 1996. С. 337—352; 2) В. М. Жирмунский и Ф. А. Браун: (Письма учителя к ученику) // Материалы конференции, посвященной 110-летию со дня рождения академика Виктора Максимовича Жирмунского. СПб., 2001. С. 12—15; 3) Письма К. В. Мочульского к В. М. Жирмунскому / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. А. В. Лаврова // Новое литературное обозрение. 1996. № 35. С. 117—212.

[2] Далее ссылки на этот фонд даются только с указанием номера описи, единицы хранения и листа.

[3] На официальном языке 1920-х гг. (до борьбы с «переверзевщиной») термины «социологический» и «марксистский» были синонимами.

Н. П. Лихачевым, Б. В. Формаковским), в нее входили два партийца: функционер, член Совета по делам музеев при Наркомпросе С. К. Исаков и член ВКП(б) Я. А. Назаренко — тогда профессор Петроградского университета и внештатный сотрудник Института. Комиссия была направлена в РИИИ Петроградским управлением научных учреждений в начале августа 1923 года. В предписании указывалось, что она создана «в целях установления места Института в системе других учреждений вообще и научно-художественных в частности»[4].

Никаких докладов и резолюций этой Комиссии обнаружить не удалось. О том, что обследование носило идеологическую направленность, свидетельствует фраза из «Отчета о деятельности РИИИ за 1923 г.»[5]: «Московские власти <...> в связи с перечисленными ревизиями (выше речь идет о Комиссии Марра. — *К. К.*), также *интересовались с чуткой внимательностью идеологией и жизнью Института*»[6].

После окончания обследования началась первая реорганизация РИИИ. Судя по тому же «Отчету», изменение структуры произведено было с целью «положить конец <...> всяким разговорам о дублировании другими учреждениями научной работы Института»[7]. Фраза эта выдает истинную причину ревизии. «Установление места Института в системе других учреждений» на поверку сводилось к выявлению «дублирования» его исследовательской работы, что было делом отнюдь не безопасным[8]. Напомним, что именно дублирование работы Института Живого Слова «другими театральными студиями, которых и без него в Ленинграде достаточно», было основанием для его ликвидации весной 1924 года[9]; под тем же предлогом в конечном счете были разгромлены в 1930 году ГИИИ и ГАХН[10].

[4] Текст циркуляра см.: Оп. 2. Ед. хр. 70. Л. 75 и Ед. хр. 134. Л. 42.

[5] Оп. 1. Ед. хр. 36. Л. 158—159, 161b—161c.

[6] Там же. Л. 158. Курсив мой — *К.К.*

[7] Там же. Л. 158b.

[8] Вопрос о ликвидации дублирующих друг друга институтов встал одновременно с кампанией по резкому сокращению штатов государственных учреждений в начале 1922 г.. См. об этом, например, в докладе Зубова на заседании Президиума от 6 марта 1922 г. (Оп. 1. Ед. хр. 114. Л. 15; Ед. хр. 131. Л. 9).

[9] *Брандист К.* Константин Сюннерберг (Эрберг) и исследование преподавания живого слова и публичной речи в Петрограде—Ленинграде. 1918—1932 гг. // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2003—2004 гг. СПб., 2007. С. 65.

[10] См. «Общие выводы» Комиссии по чистке научно-исследовательских институтов Наркомпроса от 16 апреля 1930 г. (ГАРФ. Ф. 406. Оп. 1. Ед. хр. 1123. Л. 76—77). О ликвидации ГАХН см. также: *Якименко Ю. Н.* Из истории «чисток аппарата»: Академия художественных наук в 1929—1932 // Новый исторический вестник. 2005. № 1 (12).

Из текста упомянутого «Отчета» явствует, что одной из резолюций Комиссии Марра было предложение «наряду с проблемами старого искусства» начать изучение «проблем искусства современного»[11]. Институту, по всей видимости, вменялось заняться искусством революционной и советской эпох. Замечание это могло исходить от Исакова, инспектировавшего разработку новейшего искусства в РИИИ и в дальнейшем курировавшего эту сферу[12].

Заметим, что это предложение оказалось сразу реализованным Словесным разрядом Института. Интерес формалистов к проблемам современной поэзии и прозы, как известно, стимулировался их личным участием в литературном процессе. Уже 12 декабря 1923 года Разряд истории словесных искусств (ИСИ) постановил: наряду с реорганизацией других секций, создать Комитет по изучению современной литературы[13]. А 5 января 1924 года состоялось его организационное собрание[14].

И, наконец, зная дальнейшую историю Института, можно предположить, что Назаренко, которому было поручено «обследование изучения в РИИИ словесных искусств», должен был «поставить на вид» Разряду ИСИ игнорирование социологического подхода к искусству. Напомним, что в это время Назаренко уже проявил себя поборником марксистского метода. Полемика с формализмом, начатая высокими партийными авторитетами, стала для него сигналом к действию, а формализм — своего рода жупелом. В течение зубовского правления он был единственным коммунистом в Институте, и с ним поневоле приходилось считаться. Работа в Комиссии Марра явилась, по всей видимости, трамплином для его продвижения в Институте.

[11] Оп. 1. Ед. хр. 36. Л. 158.

[12] Распределение сфер обследования между членами Комиссии указано в письме Марра в РИИИ от 8 августа 1923 г. (Оп. 2. Ед. хр. 70. Л. 79). В конце 1920-х гг., при «укреплении» Института марксистами, тот же Исаков был назначен председателем Комитета современного искусства при ИЗО (Оп. 3. Ед. хр. 39. Л. 5).

[13] Оп. 1. Ед. хр. 67. Л. 106—106 об.

[14] См. об этом собрании запись в дневнике Эйхенбаума от 6 января 1924 г.: «Вчера было интересное заседание в Инст<итуте> ист<ории> искусств — организация “Комитета по изучению современной литературы”. От нашего разряда — Жирмунский, Томашевский, Тынянов, Казанский, Жуков; из литературы — Замятин, Федин, Каверин, Н. Тихонов, Рождественский, Груздев, Пиотровский. Было очень живо. Разговор о науке (формалисты) и критике. Спорили с Замятиным, который говорил о “бесстрастии” в науке. Мы с Тыняновым доказывали ему, что пропасти между наукой и критикой теперь нет и не может быть. Дело не в бесстрастии, а в различном характере оценки. Федин хорошо говорил о “долженствующей форме”. Дело, по-видимому, пойдет» (цит. по машинописной копии дневника, сделанной О. Б. Эйхенбаум, поскольку материалы фонда Б. М. Эйхенбаума в РГАЛИ в настоящее время закрыты).

В свете сказанного представляется не случайным, что именно в период работы Комиссии в институтских документах впервые возникает тема социологического (марксистского) изучения искусства. Мы имеем в виду зафиксированное в протоколе заседания Президиума от 31 августа 1923 года предложение В. П. Зубова «об организации при Институте общего для всех Разрядов курса по социологии искусства с поручением чтения этого курса Я. А. Назаренко»[15]. А на организационном собрании межразрядного Комитета по искусствознанию и общей эстетике от 26 октября 1923 года директор выразил пожелание «одной из первых тем для работ Комитета поставить вопрос о марксистском подходе к изучению искусства»[16].

Безусловно, оба предложения были демонстрацией лояльности и ни в коей мере не соответствовали истинным желаниям Зубова. Напомним, что в своих воспоминаниях он признавался, что «не понимает и не знает», как марксизм можно применить «в отношении истории искусств», и называл такие попытки «акробатическими фокусами»[17]. Возможно, директор рассчитывал отделаться только «инициативой». Судя по сохранившимся документам Комитета по искусствознанию, никаких марксистских докладов в нем, вплоть до ликвидации, не было.

Однако следующие шаги в направлении «идеологического укрепления» Института (и прежде всего его Курсов) уже не были фикцией. Мы имеем в виду прозвучавшее на заседании Президиума 21 сентября 1923 года предложение заведующего учебной частью А. А. Гвоздева пригласить на Курсы для всех факультетов двух лекторов «советских обязательных предметов»[18]. Эту идею поддержал сменивший Гвоздева на посту завуча В. М. Жирмунский. 3 октября 1923 года на очередном заседании Разряда ИСИ он объявил, что в программу Курсов, кроме занятий по историческому материализму и Конституции РСФСР, следует ввести третий общефакультетский курс «по Социологии искусства», с поручением его чтения Назаренко[19], повторив тем самым прозвучавшее ранее предложение Зубова.

Отметим, что инициатива Гвоздева — ожидаемая и вынужденная акция. Преподавание «советских предметов» в вузах было ди-

[15] Оп. 1. Ед. хр. 133. Л. 67.; Ед. хр. 131. Л. 144.

[16] Там же. Л. 104; Ед. хр. 132. Л. 28.

[17] Мосты (München). 1963. № 10. С. 390—391.

[18] Оп. 1. Ед. хр. 133. Л. 73 об.; Ед. хр. 132. Л. 1 об.

[19] Там же. Ед. хр. 67. Л. 101. На одном из следующих заседаний Президиума от 16 ноября Жирмунский предложил такой порядок их «преподавания для всех Разрядов <...>: Конституция РСФСР читается на 1-м курсе, История же материализма и Социология искусства читаются на старших курсах» (Там же. Ед. хр. 133. Л. 99 об.; Ед. хр. 132. Л. 26 об.).

рективно введено еще 4 марта 1921 года постановлением Совнаркома за подписью В. Ульянова (Ленина)[20]. Собственно, с этого момента и появились в вузовских программах «общественные дисциплины»[21]. Изменение статуса Института (перевод из учебного в научное учреждение осенью 1921 года) вывело его из-под этого декрета, который, по всей видимости, крайне озадачил тогда Зубова[22]. Включение летом 1923 года вновь открытых институтских курсов «в сеть художественно-профессиональных учебных заведений» Наркомпроса по линии Петропрофобра, то есть придание им статуса государственного учебного заведения[23], сделало на этот раз преподавание «советских дисциплин» и приглашение лекторов неизбежным.

Что касается социологии искусства, то это предложение Жирмунского можно рассматривать как превентивную меру. Следует иметь в виду, что в Петроградском университете, где он профессорствовал, тем же Назаренко и его сподвижниками социологизм марксистского толка уже давно пропагандировался в студенческих аудиториях. Институт явно отставал в этом вопросе: общий курс социологии искусства, будучи дважды заявленным перед началом 1923/1924 учебного года (сначала Зубовым, а потом Жирмунским), был включен в программу Курсов только со следующего года.

Новое «социологическое» предложение Жирмунского прозвучало на заседании Разряда ИСИ от 19 марта 1924 года, где заведующий учебной частью доложил о поручении тому же Назаренко со следующего учебного года «вести семинарий по социологии искусства на литературном материале специально для Словесного отделения Курсов»[24]. Аналогичные дисциплины тогда же были

[20] См. этот декрет в бумагах Института: Там же. Ед. хр. 89. Л. 11.

[21] Здесь они именовались «общим научным минимумом», под которым подразумевались следующие предметы: «Развитие общественных форм», «Исторический материализм», «Организация производства и распределение в РСФСР», «План электрификации РСФСР», «Пролетарская революция» и «Политический строй РСФСР».

[22] О замешательстве Зубова свидетельствует курьезная запись, сделанная им на обороте листа с постановлением. Она содержит перечень институтских преподавателей, которым он мог бы предложить чтение этих дисциплин, чтобы обезопасить свое детище от внедрения комиссаров и партийцев. Среди них первым назван Питирим Сорокин, читавший в институте лекции по социологии, который к этому времени уже уволился из Института (см. его заявление от 18 сентября 1920 г. — Там же. Ед. хр. 77. Л. 25), а последними — Е. Д. Поливанов и Ю. Н. Тынянов, причем против фамилии Тынянова имеется карандашная приписка «может быть исторический материализм» (Там же. Ед. хр. 89. Л. 14 об.).

[23] ЦГАЛИ СПб. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 3. Курсы при РИИИ были созданы осенью 1922 г.

[24] Оп. 1. Ед. хр. 67. Л. 111.

введены в ТЕО и ИЗО, а именно: «Социология театра» А. И. Пиотровского и «Социология изобразительного искусства» Б. В. Формаковского[25]. Появление социологии на разных факультетах (отделениях) отражало широкомасштабное наступление марксизма осенью 1924 года. Чтобы оценить его динамику, стоит вспомнить хотя бы развернувшуюся в начале осени на страницах журнала «Печать и революция» полемику ортодоксальных марксистов с Эйхенбаумом[26] и появление в Институте в конце 1924 года ревизионной комиссии от Главнауки «под председательством товарища А. М. Карпова», потребовавшей от сотрудников принести «присягу социальному методу»[27].

Наступление марксизма было проявлением усилившегося политического давления во всех сферах, связанного со смертью Ленина. Истерия по увековечению памяти вождя разгорелась сразу же после его кончины. Уже 6 марта 1924 года в Институт поступил циркуляр Главнауки, которая, руководствуясь постановлением Наркомпроса «О мероприятиях по изучению жизни и деятельности В. И. ЛЕНИНА», потребовала в директивном порядке от подчиненных ей учреждений «указать, в какой форме» они собираются «отразить в процессе своей работы личность и идеи» вождя[28]. Отметим, что Словесный разряд активно включился в эту кампанию. На упомянутом заседании от 19 марта 1924 года (где был предложен семинарий Назаренко) третьим пунктом «слушали заявление Б. М. Эйхенбаума о том, что группа членов Разряда приступила к работе по изучению языка и стиля ЛЕНИНА». Для придания работе «более широкого характера» он предложил «образование междуведомственной комиссии по изучению языка и стиля ЛЕНИНА, которая объединила бы в этой работе научно-исследовательский Институт при Университете, Словесный разряд Института Истории Искусств и Институт Живого Слова»[29].

Заявление не склонного к сервилизму Эйхенбаума о готовности «приступить к работе» не покажется странным, если вспомнить, что ведущими «опоязовцами» (Шкловским, Эйхенбаумом, Тыняновым, Якубинским и Томашевским) уже был осуществлен замысел взаимосвязанных статей, посвященных языку и стилю Ленина[30]. Кроме того, можно предположить, что текст этого «широковещательного заявления» был «отредактирован» секретарем разряда Б. В. Казанским, который при составлении протоколов, как мы увидим, расставлял нужные акценты.

Не вдаваясь в объяснения причин интереса формалистов к ленинской теме[31], отметим лишь, что таким образом Разряд ИСИ не только оперативно «указал, в какой форме» отразит деятельность вождя, но и мгновенно выполнил это научное задание. Театральный разряд откликнулся на циркуляр в середине апреля[32], а Музыкальный — 3 мая[33]. Что касается Разряда ИЗО, то, по всей видимости, он объявил ленинскую тему лишь к следующей годовщине смерти вождя[34].

Итак, Разряд ИСИ первым в Институте приступил к изучению современного искусства, тем самым откликнувшись на призыв ревизионных комиссий «приблизить научную работу к вопросам современности»[35], и оказался пионером в разработке «ленинианы».

[25] Государственные курсы при Российском Институте Истории Искусств: Планы преподавания и обозрение преподавания на 1924/25 академический год. Л., 1924. С. 14—16.

[26] Печать и революция. 1924. № 5 (сентябрь—октябрь).

[27] Такой формулой Эйхенбаум, в записи Чуковского, определил работу этой Комиссии (см.: *Чуковский К.* Дневник. 1901—1929. М., 1997. С. 297). Запись самого Эйхенбаума в дневнике об этом приведена, например, в кн.: *Кертис Дж.* Борис Эйхенбаум: Его семья, страна и русская литература. СПб., 2004. С. 143. Материалов Комиссии Карпова в архиве Института не сохранилось. Зафиксирован лишь доклад Зубова на заседании Президиума от 19 декабря 1924 г., сделанный через день после оглашения на общем собрании ее резолюций; Зубов здесь довольно мягко сформулировал ее выводы: «...выслушав доклады представителей отдельных Разрядов Института, <Комиссия>: 1) одобряет общую линию научной работы Института в прошлом и намечаемый план на 1924/25 ак<адемический> г<од> и 2) выражает пожелание, чтобы начавшееся приближение работы Института к запросам современности и социологическому изучению искусства неукоснительно развивалось» (Оп. 1. Ед. хр. 147. Л. 111).

[28] Оп. 1. Ед. хр. 158. Л. 16. 7 марта на заседании Президиума было решено передать копию циркуляра «во все Разряды Института для соответствующего исполнения» (Там же. Ед. хр. 147. Л. 31 об. — 32; Ед. хр. 132. Л. 77 об. — 78).

[29] Оп. 1. Ед. хр. 67. Л. 111.

[30] См.: Леф. 1924. № 1 (5). Судя по дневнику, Эйхенбаум закончил статью накануне этого заседания.

[31] Ряд убедительных соображений по этому поводу см., например, в статье: *Тиханов Г.* Заметки о диспуте формалистов и марксистов 1927 года // Новое литературное обозрение. 2001. № 50. С. 282—284.

[32] Разряд ТЕО постановил «почтить память покойного В. И. Ленина описанием массовых постановок, бывших в Ленинграде с 1917 по 1923 гг.» и поручил собирание необходимых материалов А. И. Пиотровскому (Оп. 1. Ед. хр. 147. Л. 48 об.; Ед. хр. 132. Л. 94 об.).

[33] Разряд МУЗО постановил: «с целью <...> отражения <...> идей В. И. Ленина» организовать секцию «Музыка и социальная жизнь» (Там же. Ед. хр. 147. Л. 57).

[34] См. выписку из Журнала заседаний Разряда ИЗО от 23 января 1925 г. (Оп. 3. Ед. хр. 15. Л. 14), где было постановлено «разработать исследование о взглядах Ленина на искусство».

[35] Комитеты современного искусства начали повсеместно насаждаться Наркомпросом в искусствоведческих институтах с 1925 г. Тогда же они возникли на других разрядах ГИИИ, кроме ИЗО, где Комитет был организован только 5 апреля 1926 г. (Там же. Ед. хр. 22. Л. 1).

Иными словами, в начале 1924 года Словесный разряд предстает как наиболее лояльный и «передовой» в Институте[36], благодаря тому что научные интересы его сотрудников совпали с распоряжениями вышестоящих инстанций. Иначе дело обстояло с реализовавшимися социологическими проектами, исходившими от председателя Разряда ИСИ. Речь идет о корректировке не только учебных программ Курсов, но и собственно научной работы Института. Эти предложения напрямую относятся к заявленной теме нашего сообщения. Остановимся на них подробнее.

9 октября 1924 года сотрудникам Разряда ИСИ было разослано приглашение на очередное заседание, запланированное на 15 октября, где первым пунктом повестки стоял «План работы секций на 1924/25 г.»[37]. Однако в протоколе заседания этот главный вопрос передвинут на шестое место и звучит таким образом:

> Слушали: Предложение Председателя обсудить вопрос о дальнейшей работе Разряда. Выяснилось, что Комитет и обе Секции Разряда[38] обеспечены докладами до конца года и могут заседать поочередно, заполняя таким образом 3 воскресенья из 4-х в месяц. 4-ое желательно было бы посвятить разработке социологических вопросов истории литературы в особой Комиссии».[39]

Как можно заметить, обсуждение плана работы секций подменилось предложением председателя создать «особую комиссию» внутри Разряда для «разработки социологического вопроса». Словесный разряд в данном случае «не опережал прогресс»: социологические комиссии к середине октября 1924 года уже были заявлены в Театральном и Музыкальном разрядах[40], а в Разряде ИЗО подобная структура была предложена на заседании 16 октября 1924 года, то есть на следующий день[41].

Интересно другое: поверх процитированного выше фрагмента другими чернилами рукой того же Казанского записан текст, уже совсем не имеющий отношения к плану работы секций:

[36] Например, в одной из анкет конца 1924 г. указывалось как «главное научное достижение» РИИИ — работа этого Комитета (Оп. 1. Ед. хр. 158. Л. 257).

[37] Там же. Ед. хр. 67. Л. 118; РГАЛИ. Ф. 1527. Оп. 1. Ед. хр. 807. Л. 10.

[38] Речь идет о трех структурных единицах Разряда: Комитете современной литературы, Секции художественной словесности и Секции художественной речи.

[39] Оп. 1. Ед. хр. 67. Л. 119.

[40] См. письмо в ЛОГ (Ленинградское отделение Главнауки) от 15 ноября 1924 г. со списком заседаний Разрядов осенью 1924 г. (Там же. Ед. хр. 158. Л. 192).

> П. 6. Слушали: предложение Председателя обсудить вопрос об учреждении особой Комиссии для разработки социологических проблем истории литературы. Выясняется, что научные сотрудники очень заинтересованы в этом.[42]

Перед нами стилистическая переработка параграфа. Расплывчатое «предложение Председателя» «обсудить дальнейшую работу Разряда» и условное наклонение («желательно было бы»), так же как невнятное название («особая Комиссия»), заменено на четкое и конкретное предложение о создании «Комиссии для разработки социологических проблем истории литературы». Кроме того, вставлена явно неловкая и фальшивая фраза о необычайной заинтересованности научных сотрудников «в этом». Становится понятным, как составлялись официальные бумаги и насколько можно им доверять[43].

Вкрадчивость и осторожность высказанного предложения, как и сама неожиданность его появления на повестке дня, говорят о дипломатическом лавировании председателя, опасавшегося встретить сопротивление коллег. Об этом же свидетельствует запись в дневнике Эйхенбаума от 29 сентября 1924 года (то есть за две с небольшим недели до заседания), где зафиксирован разговор с Казанским, убеждавшим его в необходимости «пойти “навстречу жизни” — побеседовать о социологическом методе». Это предложение, судя по дневнику, вызвало резкую отповедь Эйхенбаума. Он сравнивает насаждаемую марксистскую идеологию с «религиозным догматизмом и схоластикой» и резюмирует свой ответ Казанскому: «На нас хлынуло Средневековье <...> вплоть до инквизиции и проч. Идет борьба против научной мысли как таковой»[44].

Известно, что Эйхенбаум присутствовал на этом заседании 15 октября, и, вероятно, полемика и возражения имели место. Однако в протокол была вписана следующая императивная резолюция по исправленному шестому пункту:

> Постановили: Поручить Президиуму Разряда организовать Комиссию для разработки социологических проблем истории литературы. Поручить Якубинскому выступить с инициативным докладом на эту тему.[45]

[41] Там же.

[42] Там же. Ед. хр. 67. Л. 119.

[43] Протоколы после такой переработки перепечатывались на машинке и рассылались в вышестоящие инстанции; в фонде Института в основном сохранились машинописные копии, но некоторые протоколы (особенно ранних годов) сохранились в рукописи.

[44] Цит. по: *Кертис Дж.* Борис Эйхенбаум. С. 137.

[45] Оп. 1. Ед. хр. 67. Л. 119.

О том, что предложение Жирмунского проходило не так уж гладко, косвенно свидетельствует заявление отсутствовавшего на этом заседании Л. П. Якубинского[46], в котором он «отказался взять на себя порученную ему в предыдущем заседании инициативную роль в организации Комиссии по разработке социологических проблем»[47].

На этом подтасовка решений Разряда, принятых на заседании 15 октября 1924 года, не закончилась. Следующим днем (16 октября) датировано написанное В. М. Жирмунским «ходатайство» в Президиум Института:

> Разряд Словесных Искусств в заседании от 15 октября 1924 г. постановил ходатайствовать перед Президиумом Института:
> 1) об организации при Институте для расширения его научной деятельности особого межразрядного Комитета по Социологии Искусств,
> 2) о разрешении организовать при Разряде Комиссию по изучению языка как социального явления (Комиссию по социологии речи).[48]

Если вторая просьба этого документа как-то корреспондирует с протокольной записью процитированного выше «постановления» (социология *литературы* заменена здесь на социологию *речи*), то первый пункт ходатайства оказывается просто фальсификацией: никаких постановлений Разряда ИСИ об организации межразрядного «Комитета по Социологии Искусств» в протоколе нет.

На следующий день, 17 октября 1924 года, Жирмунский выступил с этим фиктивным ходатайством Разряда на Президиуме — оно было включено в перечень реальных постановлений под литерой «д»:

> П. 11. Слушали: Доклад В. М. Жирмунского о состоявшихся 15 сего октября постановлениях Разряда Истории Словесных Искусств: <...>
> д) Об организации при Институте для расширения его научной деятельности особого Межразрядного Комитета по Социологии Искусства.
> Постановили: Передать разработку вопросов социологического метода в уже существующий при Институте Межразрядный Комитет по вопросам искусствознания и общей эстетики для соответственной перестройки работ этого Комитета.[49]

[46] Якубинский был единственный из институтских формалистов, кто занимался вопросами социологии речи с уклоном в марксизм.

[47] Заявление было зачитано на следующем совете Разряда 17 декабря 1924 г. (Оп. 1. Ед. хр. 67. Л. 126).

[48] Там же. Ед. хр. 153. Л. 26.

Возникла парадоксальная ситуация. В результате ряда подтасовок Разряд ИСИ, костяк которого составляли представители формальной школы, оказался официальным инициатором создания первой социологической/марксистской ячейки в Институте. При этом предложение о создании Комитета по социологии не нашло поддержки у членов Президиума. Резолюция о передаче разработки «вопросов социологического метода» в уже существующую межразрядную структуру означала дезавуирование инициативы Жирмунского. Напомним, что аналогичное предложение, высказанное Зубовым еще год назад, при создании «Комитета по искусствознанию», не получило дальнейшего хода.

Зубов и его соратники очередной раз прибегли к тактике затягивания, которая в первые годы большевистского правления бывала для института спасительной. В ретроспекции становится очевидным, что с созданием этого Комитета действительно можно было повременить. Внедрение подобных структур получило широкое распространение только в 1925 году, когда соцкомы начинают повсеместно насаждаться вышестоящими инстанциями «в качестве идеологических ориентиров»[50].

Однако случилось доселе небывалое в РИИИ событие. Предложение Жирмунского, отклоненное «сверху», было поддержано «снизу» институтской молодежью.

Сам Зубов склонен был объяснять возникший раскол интригами «нескольких лиц», желавших занять его место. В первую очередь речь здесь идет о Назаренко, но, возможно, и о Гвоздеве, который вошел во вкус власти, исполняя много месяцев подряд обязанности директора. По словам Зубова, пока он был в заграничной командировке (с октября 1923-го по май 1924 года), эти лица подготовили почву для своего продвижения, войдя в контакт с некоторыми из коллег-искусствоведов, студентами-коммунистами и с петербургскими органами Наркомпроса[51]. Инициатива по смещению директора, с его точки зрения, подогревалась ими. Для внедрения марксизма, социологических методов и политучебы в Институте, по всей видимости, использовался тот же механизм.

Следует иметь в виду, что контингент студентов и молодых научных сотрудников Института постепенно менялся не в лучшую

[49] Там же. Ед. хр. 147. Л. 98.

[50] См.: *Ленерт Х.* Судьбы социологического направления в советской науке о литературе и становление социалистического канона: переверзевщина/вульгарный социологизм // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 327.

[51] См.: Мосты. 1963. № 10. С. 389.

сторону. Уровень среднего образования неукоснительно падал, а вместе с ним и уровень слушателей. Кроме того, увеличился процент комсомольцев и «лиц от станка», принимаемых на институтские Курсы по распоряжению Главнауки, — хотя по сравнению с другими вузами их было сравнительно немного. Эта политически ангажированная часть слушателей легче поддавалась манипуляциям, и именно она, вероятно, выступала застрельщиком ряда идеологических мероприятий, например предлагая «основать в стенах Института общественно-политический кружок с <...> тремя секциями: 1) по истории революционного движения, 2) по истории религии, 3) по политической экономии»[52], или «прочитать в Белом Зале Института лекцию о Ленине»[53]. Примитивные и агрессивные аргументы фанатиков марксистской методологии воздействовали на эту часть студенчества[54]. Впрочем, нельзя забывать, что среди научных сотрудников были молодые исследователи, которые серьезно интересовались социологическим аспектом искусства.

Так или иначе, под влиянием ли интриг Назаренко или веяний времени, а скорее, по совокупности этих причин климат в институте и вектор научной работы осенью 1924 года начинают меняться. В частности, в его стенах образовалась «инициативная группа» научных сотрудников 2-й категории, состоящая из искусствоведов (В. М. Кремкова, М. З. Крутиков, В. А. Лебедев, В. А. Николаева, А. А. Передольская, А. А. Шульц, П. Н. Шульц и др.), которая 15 ноября 1924 года подала в Президиум РИИИ «заявление» о необходимости «в целях развития пропаганды методов социологического изучения» создать общеинститутский «Комитет социологического изучения искусства»[55].

Положение Зубова в эти дни было критическим. 19 ноября он спешно уехал в Москву в поисках защиты от самоуправства Ленинградского отделения Главнауки. Речь шла о постановлении Коллегии ЛОГ от 17 ноября 1924 года, по которому, без согласования с Москвой и в нарушение субординации, членом Правления института был назначен Назаренко, а само Правление было сокращено

[52] Заявление группы слушателей от 13 декабря 1923 г. (Оп. 1. Ед. хр. 140. Л. 169). См. также заявление Президиума этого кружка от 20 декабря 1923 г. с требованием предоставить ему помещение (Там же. Л. 172); на этом листе имеется резолюция Зубова: «Обождать».

[53] См.: Протокол заседания Президиума от 23 мая 1924 г. (Там же. Ед. хр. 147. Л. 62; Ед. хр. 132. Л. 104).

[54] Ср. характеристику студентов университета, еще более социологически «обработанных», в дневнике Чуковского, сделанную как раз в это время: «дубины, фаршированные марксистским методом», которых интересовал «лишь социальный подход» (*Чуковский К.* Дневник. 1901—1929. С. 296).

[55] Оп. 1. Ед. хр. 157. Л. 195—196.

до трех человек[56]. Это означало гибель всего того институтского уклада, который Зубов при поддержке старой гвардии создал и, несмотря на все трудности, сумел сохранить на протяжении семи лет большевистского режима. Приход в Правление партийных функционеров вынуждал его подать в отставку. Директор понимал, что за инициативой Соцкома также стоял Назаренко (главный пропагандист марксизма), который безусловно стремился стать его председателем. Под заявлением «инициативной группы» стоит резолюция Зубова: «К докладу Президиуму к моему возвращению из Москвы», то есть распоряжение отложить рассмотрение этого вопроса до его приезда. Он, вероятно, еще надеялся, что московские власти отменят решение ЛОГ, и тогда вопрос о Соцкоме тоже будет элиминирован.

Однако члены «инициативной группы» или стоящие за ними силы не желали ждать. В Президиум было подано второе ходатайство, от 27 ноября, подписанное А. А. Передольской и П. Н. Шульцем. В нем отмечалось, что вопрос о создании Социологического комитета уже поднимался сотрудниками, но «в связи с тем, что в указанный срок вопрос этот решен не был», они «просят рассмотреть его на ближайшем заседании Президиума <...> 28 ноября»[57].

И 28 ноября 1924 года замдиректора Гвоздев, нарушив резолюцию Зубова и не дождавшись его возвращения из Москвы, вынес вопрос о Соцкоме на рассмотрение Президиума. В восьмом пункте протокола этого заседания значится:

> Слушали: Заявление инициативной группы Научных Сотрудников 2-й категории Института от 15 и 27 ноября 1924 г. с просьбой об утверждении Общеинститутской организации, объединяющей собой всех Научных Сотрудников Института в целях развития и пропаганды методов социологического изучения искусства.
> Постановили: 1) Признать желательным учреждение общеинститутского Комитета социологического изучения искусств. 2) Для всестороннего обсуждения этого вопроса назначить в пятницу 5 декабря с. г. в 8½ ч. веч. в помещении 1-й аудитории Института организационного собрания вышеупомянутого Комитета с приглашением на это собрание всех научных работников Института.[58]

Итак, в отсутствие директора Президиум признал учреждение Соцкома желательным. Однако Зубов до последнего дня противил-

[56] См. об этом протестное письма Зубова в ЛОГ от 9 декабря 1924 г. (Там же. Ед. хр. 158. Л. 223). Кроме Зубова и Назаренко ЛОГ собирался назначить в Правление еще одного функционера.

[57] Там же. Ед. хр. 157. Л. 201.

[58] Там же. Ед. хр. 147. Л. 102.

ся созданию «общеинститутской организации», предназначенной исключительно для «пропаганды социологического изучения искусства». В фонде Института сохранился «План работ Межразрядного Комитета по Искусствознанию и Социологии Искусств на 1924/25 акад<емический> г<од>», подписанный им и Финагиным[59] и датированный 4 декабря 1924 года, то есть в канун организационного собрания. В нем «работу над социологическим методом» предлагалось передать в старую, лишь переименованную, межразрядную структуру (бывший Комитет по искусствознанию и общей эстетике), что точно соответствовало процитированной резолюции по пункту «д» предложений Жирмунского на заседании 17 октября 1924 года. В «Плане» подчеркивалось, что социологические разыскания в Комитете должны вестись наряду с прежними теоретическими разработками: «обоснованием формального метода изучения искусств, рассмотрением и проверкой новых методов — психофизического и феноменологического», кроме того должны «продолжаться работы по установлению единой научно-художественной терминологии, организации межразрядных семинариев по смежным вопросам искусствознания (в частности, комиссия по изучению художественной интонации) и, наконец, выдвигаться новое <...> задание <...> художественной критики»[60].

Протокол общего собрания всех сотрудников, назначенного на 5 декабря, не сохранился. Как оно происходило и кто на нем присутствовал, неизвестно, но появление Комитета социологического изучения искусств датируется этим числом[61]. Таким образом, Институт истории искусств оказался первым научным учреждением, в котором возникла социологическая структура[62]. На созванном на следующий день организационном собрании были избраны: на пост председателя Комитета — Зубов, на пост товарища председателя — Назаренко, секретарем — входившая в «инициативную группу» В. А. Николаева[63]. Назаренко оказался отодвинутым на второе место ненадолго. Менее чем через год он становится председателем Комитета[64], а сам Соцком в отчетах, докладах и статьях

[59] А. В. Финагин был товарищем председателя межразрядного Комитета по искусствоведению и общей эстетике.

[60] Оп. 1. Ед. хр. 134. Л. 172. Этот «План» тогда же был послан в Главнауку (Там же. Л. 165).

[61] Государственный институт истории искусств. 1912—1927. Л., 1927. С. 8.

[62] См.: История становления советской социологической науки в 20—30-е годы. М., 1989. С. 34—35.

[63] Протокола этого собрания также не сохранилось, но на заседании Правления 12 декабря 1924 г. десятым пунктом были утверждены результаты этого избрания (Оп. 1. Ед. хр. 147. Л. 108).

[64] См. пункт 8 протокола заседания от 9 октября 1925 г. (Оп. 3. Ед. хр. 16. Л. 5).

нового директора Ф. И. Шмита[65], а также в новом уставе репрезентируется как главный отдел ГИИИ, как его методологическое ядро, «объединяющее научную работу всех Отделов Института в области социологии искусства»[66].

Об отношении «опоязовцев» к этой структуре легко догадаться: независимость их научной позиции от насаждаемой марксистской социологии редуктивистского типа на протяжении всех 1920-х годов не подлежит сомнению. Косвенно о неприятии Соцкома говорит и выявленная цепь подтасовок. О том, что навязываемые социологические/марксистские разработки наталкивались на отпор сотрудников Разряда ИСИ, имеются и прямые свидетельства. В частности, можно привести рассказ о подобном инциденте на заседании Правления из письма В. В. Виноградова к невесте от 22 февраля 1926 года. «Директор Института от имени Главнауки издал инструкцию об обязательном выполнении каждым членом социологического задания, — пишет он и не без злой иронии продолжает: — Всем подкидывают на воспитание заморышей (или лучше дефективных младенцев) марксизма. Но мы все (кроме Жирмунского и молчаливых): Б. М. Энгельгардт, Юр. Н. Тынянов и Эйхенбаум (отчасти) держались дружно и добились отмены постановления»[67].

Представляет интерес, в какой форме этот эпизод был зафиксирован в сохранившемся протоколе заседания от 12 февраля 1926 года. В первом его параграфе записано, что «слушали» доклад Шмита, зачитавшего директиву Главнауки: «Признать заданием ГИИИ разработку марксистской теории искусства, которая могла бы лечь в основание современной художественной политики». Под этим пунктом имеется стандартная резолюция: «Принять к сведению»[68]. Как мы видим, ни бурного обсуждения, ни отмены резолюции здесь не зафиксировано, что подтверждает нашу гипотезу: дискуссии по наркомпросовским директивам в протоколах редуцировались, а неугодные постановления фальсифицировались. Можно предположить, что таким же образом за рамками протоколов остались возражения упомянутых сотрудни-

[65] См., например: *Шмит Ф. И.* Государственный институт истории искусств // Печать и революция. 1927. Кн. 8. С. 72.

[66] Устав Государственного Института Истории Искусств (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 3. Ед. хр. 16. Л. 36 об.). Заметим, что первые годы, судя по документам, Соцком работал по более широкому «зубовскому» плану, хотя никто из «опоязовцев» в его работе участия не принимал.

[67] Сердечно благодарю Л. Ю. Мисайлиди, готовящую письма В. В. Виноградова к Н. М. Садовниковой к публикации и любезно позволившую с ними ознакомиться.

[68] Оп. 3. Ед. хр. 14. Л. 129.

ков на ранние социологические/марксистские предложения Жирмунского[69].

Настойчивость, с которой их бывший соратник проводил подобные инициативы, кажется непонятной. Трудно предположить, чтобы существенную роль здесь играли его научные интересы. Западная социология искусства, на которую опирался исследователь[70], и собственные его разработки 1920-х годов мало чем напоминали ущербный марксизм Назаренко и оголтелых оппонентов формального метода. По всей видимости, подобные предложения прежде всего диктовались сложностью положения руководителя непокорного и методологически «сомнительного» Разряда, тем особым социокультурным поведением Жирмунского[71], которое предполагало для сохранения диалога с властями (наркомпросовскими инстанциями) встречные предупреждающие шаги, компромиссы, лавирование и, как мы видели, даже подтасовки.

Сотрудники Разряда ИСИ из круга «опоязовцев», с их этическим и научным максимализмом, социологические инициативы недавнего союзника и друга могли оценить как очередное свидетельство его карьеризма и приспособленчества. Позволим высказать предположение: резкость характеристик и оценок Жирмунского в их дневниках и письмах 1920-х годов, возможно, объяснялась не только научными расхождениями, но и официозной или «молчаливой» (то есть беспринципной, с их точки зрения) позицией, которую председатель Разряда ИСИ с определенного момента начал занимать на институтских заседаниях и собраниях.

[69] Заметим, что та же резолюция: «Принять к сведению» стояла в протоколах заседаний Разряда ИСИ от 3 ноября 1923 г. и 19 марта 1924 г. под первыми «социологическими» предложениями Жирмунского.

[70] *Дмитриев А. Н.* Полемика В. М. Жирмунского с формальной школой и немецкая филология // Материалы к конференции, посвященной 110-летию со дня рождения Виктора Максимовича Жирмунского. С. 66—74.

[71] См. об этом: *Устинов Д. В.* В. М. Жирмунский и Г. А. Гуковский в 1920-е годы // Там же. С. 24—28.

Ярослав Леонтьев (Москва)

«СКИФЫ» РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

(Прибавления к книге)

Монография «“Скифы” русской революции»[1] была уже сдана в печать, как вдруг представилась возможность подробно изучить двухтомное архивно-следственное дело 1920 года в отношении большой группы петроградских левых эсеров, фигурантами которого в том числе были Н. А. Алексеев, Д. М. Пинес и Н. А. Шкловская. Вели следствие уполномоченный по левосоциалистическим партиям П. Чистяков и помощник уполномоченного Э. М. Отто, известный историкам как следователь по делу Л. Каннегисера в 1918 году. Остановлюсь на нескольких сюжетных линиях из этого дела, которыми можно было бы дополнить мою книгу. Дело П-42585 находится на постоянном хранении в Архиве УФСБ в Санкт-Петербурге.

«МАЛЕНЬКИЙ ЧЕЛОВЕК» ИЗ ВОЛЬФИЛЫ

Производство дела Петроградской ГубЧК, заведенного в феврале 1920 года, было вызвано «зачисткой» деятелей левоэсеровской партии, производившейся в связи с ликвидацией подпольной группировки во главе с Д. А. Черепановым, ответственной наряду с «анархистами подполья» за взрыв Московского комитета РКП(б) в Леонтьевском переулке 25 сентября 1919 года. А. З. Штейнберг в таких выражениях вспоминал о «черепановцах»: «Самая крайняя левая фракция левых эсеров решила, что с большевиками надо бороться террором. Я знал кое-кого из этой фракции, в частности огненную грузинку Тамару, фамилия которой осталась мне неизвестной, и ее соратника по борьбе с большевиками Доната Ивановича Черепанова. Черепанов готовился в доценты по философии, был оставлен при Московском университет. Будучи за границей, он учился там у Гуссерля»[2].

[1] *Леонтьев Я. В.* «Скифы» русской революции: Партия левых эсеров и ее литературные попутчики. М., 2007.

[2] *Штейнберг А.* Друзья моих ранних лет (1911—1928). Париж, 1991. С. 139.

Диктовавший свои воспоминания на склоне лет Штейнберг допустил две неточности: он неверно указал отчество Черепанова (кстати, однокласника В. Ф. Ходасевича по московской 3-й гимназии) — Иванович вместо Андреевич, и ошибся, назвав гражданскую жену Черепанова Тамару Гаспарян «грузинкой». Но не эти небольшие погрешности, уместные по истечении полувека, делают этот отрывок занимательным. Примечательно то, что у основателей Вольной Философской Ассоциации существовали контакты не только с умеренными левыми социалистами-революционерами из журнала «Знамя» и группировки И. З. Штейнберга, но и с наиболее радикальной группой, членов которой сами левые эсеры именовали «левейшими»[3]. Лишние подтверждения этому можно отыскать в документах, которые будут далее цитироваться.

Одним из подследственных, проходивших по делу подозревавшихся в причастности к «черепановцам» в Петрограде, был хороший знакомый Иванова-Разумника 37-летний Николай Алексеевич Алексеев, происходивший из мещан г. Луги. До начала Первой мировой войны этот человек служил сторожем при конторе издательства «Сирин». Вследствие мобилизации он стал солдатом 13-го Финляндского стрелкового полка, а с фронта вернулся в Петроград на рождественской неделе в 1918 году. По словам Алексеева, отыскав Иванова-Разумника «на Галерной улице в Редакции» (то есть в редакции «Знамени Труда»), «я стал ему говорить, что теперь нуждаюсь местом, не может ли он меня куда устроить»[4]. Иванов-Разумник принял старого знакомого «с радостью», предложив зайти через пару дней, и затем направил его к ведавшему в ЦК партии левых социалистов-революционеров (ПЛСР) литературно-издательской деятельностью В. Е. Трутовскому на Лиговку, 44 — в контору «Знамени Труда». Трутовский, в свою очередь, определил Алексеева на место сторожа и курьера на книжном складе партийного издательства «Революционный Социализм», которым тогда заведовала активная левая эсерка Е. Г. Валдина («Женя Валдина»).

После эвакуации одновременно с правительственными учреждениями аппарата ЦК ПЛСР в Москву в марте 1918 г., туда перебрался и Алексеев. Место для книжного склада было отведено в гостинице «Дрезден» на Скобелевской площади (комната 154), а до его вселения Алексеев «две ночи ночевал в вагоне с книгами, на Николаевском вокзале в теплушке». В дальнейшем, вплоть до вечера 6 июля, он жил в помещении ЦК левых эсеров в Леонтьевском

[3] Ср. с показаниями В. Е. Трутовского: Левые эсеры и ВЧК: Сб. документов. Казань, 1996. С. 479—481.

[4] Здесь и далее цитируется машинописная копия показаний Н. А. Алексеева на допросе 28 февраля (Архив УФСБ СПб. Д. П-42585. Т. 1. Л. 167—169).

переулке, д. 18, деля на двоих комнату вместе с неким сторожем. По этому же адресу размещалась теперь и редакция центрального органа партии — «Знамени Труда». Последний номер газеты (№ 244) вышел в свет ранним субботним утром, а следующий воскресный номер за 7 июля (выпускающим редактором которого была жена С. Д. Мстиславского) оказался рассыпан в типографии. В ту же ночь с Алексеева были сняты первые показания. Как он вспоминал в 1920 году, в помещении ЦК ПЛСР был произведен повальный обыск и выставлена охрана. Под утро его вместе с соседом по комнате отвели в Моссовет, где и подвергли допросу: «...спрашивали, кто мы, партийные или нет, и кем служите? Я сказал, что служу в книжном магазине в “Дрездене”, а он сказал, что он сторож. — А знали ли вы о том, что лев<ые> с<оциалисты->р<еволюционеры> хотели расскандалить с большевиками? Мы этого не знали». В итоге незадачливых сторожей отпустили на все четыре стороны, и Алексеев на время обосновался в деревне поблизости г. Осташкова в Тверской губернии (насколько можно понять, у родственников жены).

С наступлением холодов он возвратился в Петроград, где проживал с семьей на Дегтярной улице. По словам Алексеева, он вновь принялся искать Иванова-Разумника и, побывав на Лиговке, выяснил у швейцара, что контора «Знамени Труда» переехала на Николаевскую улицу («я не помню, какой номер»). Как известно, в это время левые эсеры еще не были выдавлены в подполье и партия существовала в своего рода «подвешенном», полулегальном состоянии. Переговоры с незнакомой конторской «барышней» закончились тем, что Алексееву в конце концов была предложена работа в книжном магазине «Рассвет» по адресу: Бассейная, д. 38 (угол Знаменской). Из его дальнейших показаний выясняется, что этот магазин служил левоэсеровской явкой и конспиративной квартирой. «Хозяином» магазина первое время был видный левый эсер из Новгородской губернии Шарин, принимавший участие во II Всероссийском Совете ПЛСР в Москве в декабре 1918 года. В числе визитеров, уходивших на совещания в заднюю комнату, в магазине часто бывали уполномоченный ЦК по Петрограду Д. А. Черепанов и дама по имени Тамара. (Гаспарян принадлежала к руководству Северного областного комитета ПЛСР.) В числе других поименованных им посетителей магазина Алексеев, между прочим, назвал и Наталью Шкловскую.

Интересные подробности об активной роли самого Н. А. Алексеева, которую тот старался всячески затушевать, сообщил чекистам сотрудничавший со следствием Шарин. Оказывается, Алексеев говорил ему, «что знает хорошо всех лидеров партии, как-то: Спиридонову, Камкова, Черепанова, Трутовского, Измайлович и

других»[5]. По словам Шарина, «Рассвет» «посещал часто, последнюю неделю хоть раз <в день?> Иванов-Разумник». Любопытно сообщение Шарина о том, что «в задней комнате находилась большая партия книг “Скифы”, и “Наш Путь”, и “Русские женщины” Ремизова», которые впоследствии Алексеев, «по поручению как будто Иванова-Разумника, сдал в Комиссариат просвещения, т.к. их было держать невозможно». Кроме того, Шарин утверждал, что Алексеев принадлежал к числу доверенных лиц Черепанова и Тамары: он будто бы хранил значительную сумму денег Черепанова (20 тыс.) и сообщал Тамаре о прибытии делегатов из северных губерний на Областную конференцию. «За все время Алексеев вел себя очень хорошо в магазине, — развивал свою мысль Шарин, — и ни одним словом никому не говорил, что магазин лев<ых> с<оциалистов> р<еволюционеров>. Как видно из вышеприведенного, он прекрасно знал, что магазин не мой, а партии лев<ых> с<оциалистов> р<еволюционеров>, т<ак> к<ак> и сам неоднократно принимал участие в обсуждениях».

Несмотря на все это, Алексеев счастливо избежал участи многих арестованных в Петрограде левых эсеров в феврале—марте 1919 года. Опуская далее обстоятельства его личной жизни — поездки в качестве «мешочника» в поисках пропитания, заболевания тифом, мобилизации после выздоровления в Красную армию и освобождения по состоянию здоровья от военной службы, — остановлюсь на его дальнейших контактах с кругом участников Вольфилы. По его словам, он «пошел на Литейный пр., 21, где читал лекции по философии Иванов-Разумник. Стал ему говорить, что я опять без работы и боюсь идти на Биржу Труда. Он мне и говорит: что нам нужно рассыльного, только то, что маленькое жалованье. — Я ему говорю: что же делать, когда я и того не имею. — А он говорит: хошь, так поступай, переговорю с секретарем».

На работу в Вольную Философскую Ассоциацию, деятельность которой началась с доклада А. А. Блока 19 ноября 1919 года, Алексеев поступил 4 декабря. Зайдя как-то «в философию» за афишами для расклейки, он наткнулся на А. З. Штейнберга, который неожиданно начал расспрашивать у него про адреса знакомых левых эсеров. Из дальнейшего разговора выяснилось, что ученого секретаря Вольфилы интересовал адрес видной левоэсеровской подпольщицы Е. Д. Литвиновой, который, по его просьбе, Алексеев отнес приехавшему из Москвы И. З. Штейнбергу по адресу: Лиговка, д. 131, кв. 4. Спустя несколько дней к Алексееву явилась

[5] Машинописная копия показаний Шарина (авторство установлено мною), озаглавленная «АЛЕКСЕЕВ НИКОЛАЙ АЛЕКСЕЕВИЧ» (Архив УФСБ СПб. Д. П-42585. Т. 1. Л. 182—184 об.). Далее ссылки на это дело даются только с указанием тома и листов.

Шкловская, попросившая его опять посетить старшего Штейнберга. На этот раз левоэсеровский лидер поручил ему пригласить нескольких левых эсеров на заседание, однако разыскать нужных людей не удалось. Тем не менее, по словам Шарина, Алексеев согласился и впредь выполнять роль связника Исаака Штейнберга. В другой раз, как признался Алексеев, он получил письмо для передачи Литвиновой от Аарона Штейнберга.

Но самое главное (и это показали ряд подследственных и подтвердил сам Алексеев), в начале февраля 1920 года он принял участие в нелегальной конференции левых эсеров, на которой прошли выборы Петроградского комитета, причем во время выборов кандидатом в члены ПК избрали курьера Вольфилы.

После ареста, произошедшего 18 февраля, Алексеев на первом допросе у следователя П. Чистякова при заполнении стандартной анкеты заявил: «никаких политических идей не знаю»[6]. Сначала он утверждал, что ему ведомы лишь по работе в магазине «Рассвет» «Андреич» (Черепанов), Тамара и Шарин, а «с ЦК лев<ых> с<оциалистов> р<еволюционеров> я совершенно не связан и Штенберга (так в документе. — *Я. Л.*) не знал»[7]. На следующем допросе он также продолжал все отрицать, но позже, будучи обличаем показаниями других лиц, начал постепенно сдавать свои позиции (не теряя, впрочем, осторожности и самообладания и изображая из себя простачка). В конце концов дело все-таки завершилось для Алексеева благоприятно, и из-под стражи он был освобожден. Но вернулся ли он обратно на работу в Вольфилу, остается невыясненным.

«СЕКРЕТАРЬ» БЛОКА

Позволю теперь процитировать фрагмент своей книги — главным образом для того, чтобы незамедлительно приступить к его правке.

«Другим отголоском, связанным с арестами левых эсеров, стали две записи, сделанные Блоком. 20 марта он зафиксировал в записной книжке: “Мать Н. А. Шкловской (арестов<анной>) приходила хлопотать за нее”. На другой день Блок сделал пометку: “С Горьким о Шкловской”.

После его ходатайства А. М. Горький обратился 5 апреля с письмом к В. И. Ленину:

“Дорогой Владимир Ильич!

Здесь арестована как левая эс-ерка *Наталья Шкловская* (племянница *Дионео*), поэтесса 17 лет, очень *экзальтированная*. Я ее знаю, она была секретаршей *поэта А. А. Блока*, ее участие в лево-

[6] Т. 1. Л. 151 об.

[7] Там же. Л. 153.

эсеровских авантюрах более чем сомнительно. Арестована она на улице, с револьвером, но — револьвер для нее — игрушка, и, наверное, стрелять она не умеет. Однако я боюсь, что экзальтация может погубить этого ребенка, наговорит она чего-нибудь на себя из романтизма, и ее убьют. Очень прошу Вас — выпустите девицу, ибо — решительно убежден, что она не может быть виновна ни в чем-либо.

А она — талантливая.

Позвольте надеяться, что Вы исполните эту просьбу. <...>”[8].

Горький передал письмо с оказией, и уже 8 апреля Ленин переслал его Ф. Э. Дзержинскому, попросив затребовать сведения и ответить ему. Ответ был сообщен Горькому 9 апреля, о чем указывает пометка Ленина на письме[9]. Результатом этих хлопот стало освобождение Шкловской, которая в дальнейшем стала членом-соревнователем Вольфилы»[10].

Первая правка, которую необходимо решительно внести, это то, что Наталья Шкловская вовсе не была освобождена весной 1919 года, несмотря на поручение Ленина. Освобождение пришло лишь 2 октября 1919 года, а 25 февраля 1920 года уполномоченный Петроградской ГубЧК П. Чистяков выписал ордер на новый арест Шкловской...

Обратимся теперь к анкете, поскольку биография Н. А. Шкловской не достаточно хорошо известна. Ее отцом был Александр Владимирович Шкловский, крещеный еврей, инженер по профессии, бежавший зимой 1918—1919 года в Финляндию. Он был младшим братом И. В. Шкловского-Дионео и доводился дядей В. Б. Шкловскому. Кстати, в деле имеется весьма любопытная генеалогическая схема, выполненная рукой Н. А. Шкловской[11]. Вот как выглядит на ней, например, линия Б. В. Шкловского:

Борис Владимирович Шкловский
учитель лет 62—65.
в Петрограде
жит. Надеждинская 33
жена Варвара Карловна
|
2 сына
1) Владимир ок. 30 л.
тоже учитель, —
проф. филологии
жит. там же
холост
2) Виктор ок. 27 л.
тоже филолог
и читает лекции
по автомобилизму
в «Доме Иск.»,
в «Живом Слове»
жит. там же
холост

[8] См.: В. И. Ленин и А. М. Горький: Письма, воспоминания, документы. М., 1969. С. 141.

[9] Там же. С. 563.

[10] *Леонтьев Я. В.* «Скифы» русской революции. С. 292—293.

[11] Т. 2. Л. 450.

Мать Натальи Вера Александровна, в девичестве Рахмалевич, в 1916 году развелась с ее отцом и вторично вышла замуж за Макса Соломоновича Лисохина. Отец, в свою очередь, женился на Марии Александровне Нилунд.

Шкловская окончила гимназию Михельсона (ее подругами по гимназии были сестра трех литераторов Надежда Оцуп и Нина Берберова, встречавшая с ней Рождество в 1918 году на даче Шкловских около ст. Райвола); затем поступила на историко-филологический факультет I Государственного университета. О своих советских «службах» она писала в анкете: «в дек<абре> <19>17 или в янв<аре> <19>18 г. поступ<ила> в управл<ение> госуд<арственных> театр<ов> секретарем, где служила мес<яца> 2, осенью <19>18 г. поступ<ила> в репертуарн<ую> секцию Тетр<ального> отд<ела> в качестве секретаря до февр<аля> <19>19 г.»; «в Москве я поступила на службу в Наркомпрос в середине февр<аля> <19>20 г. по рек<омендации> Осипа Максим<овича> Брика»[12].

Уточним: в Репертуарную секцию ТЕО, которую возглавлял А. А. Блок, Шкловская была принята в конце октября 1918 года на должность помощника секретаря, а в Москве она состояла секретарем школьного подотдела в Отделе изобразительных искусств.

О своем политическом опыте на допросе у Эдуарда Отто 23 марта 1920 года она сообщила: «летом <19>18 г. вступ<ила> в парт<ию> лев<ых> с<оциалистов> р<еволюционеров>, затем в январе мес<яце> <19>20 г. заявила Штейнбергу о том, что из партии выхожу»[13]. Свои новые политические убеждения Шкловская охарактеризовала коротко: «коммунистка».

Интересную мотивацию своей прежней партийной работы она изложила на допросе у того же Отто 6 апреля 1920 года: «В партийной работе я искала забвения от семейных тяжелых сцен. Кроме

[12] Там же. Л. 441 об.

[13] Там же. Л. 443 об.

того, я думала стать писательницей, но около этого времени разочаровалась в своих способностях, и это тоже толкнуло меня искать забвения в партийной работе»[14].

Обстоятельства и причины ее первого ареста уясняются из предшествующих допросов. В марте 1919 года она была арестована на трамвайной остановке в Нарвском районе. Это произошло в разгар нашумевших забастовок на Путиловском заводе и на других предприятиях Петрограда, инициированных левыми эсерами. На вопрос следователя: «Откуда Вы брали листовки, которые носили на Путиловский завод во время волнений в начале <19>19 г.?» — Шкловская отвечала: «Листовки я на Путиловский завод во время волнений в начале <19>19 г. не носила. Во время путиловских волнений я пошла на конспиративную квартиру на Саперный пер., № забыла, и там встретила Тихомирова, Волкова и некоторых других, но кто именно, не помню. С Волковым и Тихомировым я вместе пошла на Путиловский завод. Это было уже после того, как там начались беспорядки. Тогда я пошла впервые на Путиловский завод. <...> Припоминаю, что когда я была на Путиловском заводе, то мне кто-то, но кто именно, не помню, подал пачку прокламаций, какого содержания, я не смотрела, каковые прокламации я, должно быть, или бросила в толпу, или передала дальше»[15].

На этом же допросе Шкловская подтвердила факт тогдашнего существования на Васильевском острове тайной левоэсеровской типографии и рассказала о своем участии в конспиративных собраниях на Екатерининском проспекте осенью 1918-го и в начале 1919 года, а также призналась в контактах с Григорием Изотчиком — секретарем районного комитета левых эсеров II Городского района, с которым она была знакома с 1917 года. Эсеровская «Организация учащихся средних учебных заведений» (принимавшая в свой состав учеников и учениц трех старших классов), председателем горкома которой был Г. В. Изотчик, насчитывала около 120 человек. Бурной осенью 1917 года эта организация, к которой, по-видимому, принадлежала и гимназистка Шкловская, приняла сторону левых эсеров.

Упоминающиеся в ее показаниях рабочие Путиловского завода М. М. Волков и И. Д. Тихомиров принадлежали к активным левым эсерам. Они оба проходили по тому же самому делу 1920 года. Во время массовых арестов в марте 1919 года Волкову удалось скрыться, а схваченный Тихомиров 3 апреля вместе со Шкловской и другими арестантами (всего было задержано свыше двухсот человек) был этапирован из Дома предварительного заключения на Шпалерной в Москву.

[14] Т. 2. Л. 454—454 об.

[15] Там же. Л. 444 об.—445.

Во время заключения в Новинской женской тюрьме у Шкловской начался роман... с заведующим местами заключения Б. В. Поповым. Но все же она была освобождена лишь в начале октября 1919 года, когда началось освобождение левых эсеров, подписавших «Тезисы» сторонников легализации (группа И. З. Штейнберга) о поддержке Красной армии и с осуждением «методов активной борьбы с существующей властью»[16]. Первоначально ее освободили без права выезда из Москвы, однако вскоре следователем по левоэсеровским делам Бердичевским подписка о невыезде была «снята», и Шкловская смогла вернуться в Петроград.

Отвечая на вопрос Отто, «как Вы попали в “Вольно-философскую ассоциацию?». — Шкловская пояснила: «О том, что организовывается “Вольно-философская ассоциация”, я узнала еще в конце <19>18 г.; об этом говорили все в Театральном отделе, где я тогда служила. Затем я нашла объявление в газете в конце октября или начале декабря (ошибка документа, следует читать: ноября. — *Я. Л.*) <19>19 г. о том, что состоится заседание названной ассоциации и будет доклад Александра Блока о конце, гибели или кризисе гуманизма, и что вход открытый. В объявлении был адрес — Литейный, кажется, 21, куда я и пошла. Из знакомых я там видела Александра Блок<а>, Эрберга, Иванова-Разумника, Штейнберг<а> (Петроградский), т. е. никого из моих знакомых там не видела, ибо названных я знаю только в лицо и никаких общих дел не имела. Встретила я там еще Бакрылова, которого я немного знаю по службе в 1917 г. в упр<авлении> госуд<арственными> театрами. После этого я почти каждое воскресенье ходила на лекции, на втором заседании я видела железнодорожника Андреева, а Алексеева видела почти каждый раз. Когда я его спросила, что он там делает, то он ответил, что он разносит здесь повестки»[17].

«Черепановец» Михаил Андреев особенно интересовал следствие. Предположительно под этой фамилией в Петрограде с фальшивыми документами жил известный левый эсер, инженер-путеец, один из руководителей Всероссийского исполнительного комитета железнодорожного профсоюза (Викжеля) в 1917 году и член коллегии Наркомата путей сообщения в 1918 году М. Ф. Крушинский. О посещении Крушинским Вольфилы вспоминал А. З. Штейнберг, ошибочно относя его появление в Петрограде к осени 1920 года[18].

С конца 1919 года между сторонниками активной нелегальной борьбы с большевиками («черепановцами») и легалистами («штей-

[16] См.: Левые эсеры и ВЧК. С. 307—308.

[17] Т. 2. Л. 451—451 об.

[18] *Штейнберг А.* Друзья моих ранних лет... С. 76—77.

нберговцами») шло своеобразное «перетягивание каната» за обладание кадрами. Вероятно, этим и был вызван приезд в Петроград И. З. Штейнберга. Отголоски этой внутрипартийной дискуссии в левоэсеровской партии как раз можно увидеть в показаниях Шкловской о встречах с ним. По ее словам, А. З. Штейнберг передал ей, что брат «здесь» и желает ее видеть. Во время встречи на Лиговке «он мне говорил и расписывал прелести новой левоэсэровской такти<ки>, а именно: исключение <из партии> членов-активистов, между прочим назвал Черепанова; и говорил, что он ведет переговоры с большевиками о выработке плана для условий согласованной работы...»[19]. Но, как утверждала Шкловская, «мой ответ ему был таков, что я вовсе <в> эти “прекрасные” не верю и работать с ними не буду, и это решение для меня является окончательным и бесповоротным»[20].

Дата отъезда Шкловской в Москву — 10 января 1920 года — позволяет уточнить время пребывания И. З. Штейнберга в Петрограде. В Москве Шкловская поселилась на Арбате у акушерки Р. В. Мойжес (в квартире которой находилось что-то вроде «приюта» Политического Красного Креста), где за ней было закреплено место еще со времени освобождения из тюрьмы. Как можно понять, отношения между Шкловской и опекавшим ее тюремщиком Борисом Поповым продолжали развиваться. 8 марта ей неожиданно позвонил отчим, сообщивший о том, что ее разыскивают петроградские чекисты, приходившие с обыском. Тогда она вместе с Поповым 10 марта добровольно явилась на Лубянку к заместителю заведующего Секретным отделом М. К. Романовскому. Тот переговорил по телефону с Чистяковым и решил отпустить Шкловскую под гарантию Попова, взяв с нее подписку о явке к уполномоченному Петроградской ГубЧК. Но поскольку ее выезд в Петроград почему-то откладывался, 17 марта председатель ГубЧК Н. П. Комаров отбил телеграмму «вне очереди» в ВЧК следователю по левоэссеровским делам Бердичевскому об аресте и доставке Шкловской в Петроград.

Через 5 дней ее уже допрашивал на Гороховой Отто. Первый допрос, однако, был прекращен с записью следователя в протоколе: «Допрос прерван ввиду нервного состояния Шкловской». После нескольких дополнительных допросов, во время которых она продолжала давать достаточно откровенные и подробные показания, убедившиеся в ее искренности чекисты вынесли 25 апреля постановление об освобождении ее из-под стражи без права выезда из Петрограда.

[19] Т. 2. Л. 446 об.
[20] Там же.

* * *

Дмитрий Михайлович (он же, как следует из анкеты, Меер Мейлахович) Пинес был арестован не в марте, как ошибочно указал В. Г. Белоус[21], а 3 февраля 1920 года. Это был первый арест в его жизни, помешавший ему активно включиться в деятельность Вольфилы в первый год ее существования. Не останавливаясь сейчас подробно на изложении хода следствия и его показаниях, которые потребовали бы достаточно много места и значительных комментариев, приведу напоследок документ, который, однако, не сыграл роли в его освобождении.

В ПЕТГУБЧЕКА
Тов. Б а к а е в у.

Прошу пересмотреть дело арестованного гр. Пинес Дмитрия Михайловича и, если есть возможность, применить к гр. Пинес Первомайскую амнистию.

О результатах прошу сообщить Председателю ВЦИК т. К а л и н и н у.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ВЦИК *М. Калинин*.[22]

Подшитый в дело документ с подписью М. И. Калинина был напечатан на бланке ВЦИК, датирован 19 мая 1920 года, скреплен круглой печатью и имел № 3115/к. Вместе с ним в Петроград был отправлен сопроводительный документ на бланке ВЧК за подписью заместителя заведующего Секретным отделом М. К. Романовского[23].

Для подавляющего числа арестованных в ходе «зачистки» левых эсеров в Петрограде в феврале 1920 года (включая Н. А. Алексеева и Н. А. Шкловскую, которых чекисты сочли раскаявшимися) дело закончилось без последствий. Но небольшую группу «черепановцев» и виновных в других прегрешениях чекисты решили держать в заключении «до конца гражданской войны». В эту категорию попал и Д. М. Пинес, в квартире которого были обнаружены архив Рождественского районного комитета ПСР (членом которого он состоял в 1917 году), печать этого комитета и большое количество эсеровской литературы, перенесенной сюда вследствие

[21] См.: *Белоус В. Г.* «Ближайший и многолетний сотрудник мой по историко-литературным работам»: О Дмитрии Михайловиче Пинесе (1891—1937) // Иванов-Разумник: Личность, творчество, роль в культуре: Публикации и исследования. СПб., [1998]. Вып. 2. С. 218.
[22] Т. 2. Л. 559.
[23] Там же. Л. 560.

ликвидации книжного склада. Это обстоятельство послужило причиной заключения Пинеса в Петроградский исправительный дом, невзирая на просьбу М. И. Калинина и другие ходатайства. Из всего вышеизложенного можно сделать лишь один вывод — о всевластии «чрезвычайных» органов, которые могли и смели игнорировать любое вмешательство, вплоть до заступничества председателей Совнаркома и ВЦИК.

«ЦЕЛУЮ ВАШИ ЛАПКИ — ВСЕ ЧЕТЫРЕ»: ПИСЬМА В. Ф. ХОДАСЕВИЧА К О. Б. МАРГОЛИНОЙ

Предисловие, публикация и комментарий Джона Малмстада (Кембридж, Массачусетс)

Судьба эмигрантского архива В. Ф. Ходасевича стала общеизвестной после опубликования автобиографии Н. Н. Берберовой. После ареста последней жены поэта, Ольги Борисовны Марголиной (1890—1942), Берберова зашла на ее квартиру (последнюю парижскую квартиру Ходасевича на 46, Avenue Victor Hugo в Булони-Биянкуре) и «взяла там два чемодана книг, бумаг и несколько вещей Ходасевича. Все было в ужасном хаосе: чулки, рукописи, лоскутки материй, клубки шерсти, книги, еда. <...> Среди комнаты валялись какие-то документы, между ними — ее аттестат из петербургской гимназии»[1]. Однако, когда она туда вернулась, чтобы еще раз забрать то ценное, что осталось, все уже было вывезено — книги, бумаги, мебель, посуда. Вскоре квартира была опечатана[2].

В свое время Берберова продала часть бумаг Б. И. Николаевскому, который, в свою очередь, продал их в архивы Гуверовского института (Стэнфорд), другую часть — М. М. Карповичу, сын которого передал их в Бахметьевский архив (Колумбийский университет). То, что осталось у нее, было передано в архив библиотеки Байнеке (Йельский университет) вместе с ее собственным архивом. Личные документы Марголиной (особенно письма к ней) должны были быть на ее квартире, но кроме ее писем к Берберовой (теперь

[1] *Берберова Н. Н.* Курсив мой: Автобиография. М., 1996. С. 482.

[2] См.: Там же. С. 438. Берберова пишет: «Забота о бумагах и книгах была постоянной в эти годы. <...> люди были арестованы, и все бывало вывезено начисто через неделю или две» (с. 428).

в ее фонде в Байнеке)[3] ни в одном из этих трех хранилищ нет ничего. Естественно было бы думать, что все пропало. Однако недавно, к моему приятному удивлению, я получил письмо из Англии с просьбой удостоверить подлинность разных материалов, относящихся к Ходасевичу, которые мой корреспондент получил, как он писал, в наследство от одного родственника в Париже. Я попросил его переслать мне копии, что он и сделал. Среди них были четыре фотографии Ходасевича, давно знакомые по разным публикациям. Также была тетрадь со стихотворениями самого Ходасевича (стихи из «Тяжелой лиры», не вошедшие в собрание стихов 1927 года, и последние, написанные после 1927 года и давно опубликованные) и с подборкой стихов А. А. Фета. Все это было переписано не рукой Ходасевича или Марголиной. Но самым ценным оказалось остальное: одно письмо Марголиной к Г. В. Адамовичу, семь писем Ходасевича к ней и два документа, относящиеся к ее аресту; письма, по-видимому, были забраны (кем — неизвестно) из ее квартиры до того, как она была опечатана. Все эти документы публикуются здесь впервые.

* * *

Запись «Марголины» впервые появляется в так называемом «камер-фурьерском журнале» Ходасевича 12 ноября 1931 года[4]. «Оля Марголина появилась в нашей жизни еще зимой 1931—1932 года. Она жила с сестрой. Ей было тогда около сорока лет, но она выглядела гораздо моложе. У нее были большие серо-голубые глаза и чудесные ровные белые зубы, которые делали ее улыбку необычайно привлекательной. <...> Оля была небольшого роста, ходила тихо и говорила тихо. <...> ...она вязала шапочки и этим зарабатывала на жизнь»[5]. Записи «Марголины» или просто «Оля» появляются все чаще и чаще в начальные месяцы 1932 г., а после «ухода» Берберовой от Ходасевича 26 апреля 1932 года они встречаются почти ежедневно.

Совместная жизнь ее с Ходасевичем началась с воскресенья 8 октября 1933 года: «Веч<ером> *переезд Оли*»[6]. Поженились они, по-видимому, 10 октября. Они прожили вместе шесть лет, и в последний год, когда Ходасевич «тяжело болел, в год “Мюнхена” и аннексии Чехословакии, они оба подолгу гостили в Лонгшене (в часе езды от Парижа на юго-запад, где Берберова жила с мужем. — *Дж. М.*) В последний раз (1—4 марта 1939 г. — *Дж. М.*) он уже почти не выходил в сад, оставался весь день в кресле на площадке. Н. В. М<акеев> (муж Берберовой. — *Дж. М.*) делал все, чтобы им было хорошо у нас. Он очень любил Олю»[7]. Всю жизнь Ходасевич отличался слабым здоровьем. В продолжение 1920—1930 годов он постоянно страдал от многих болезней, а с марта 1939 года запись «в постели» появляется все чаще. 14 июня 1939 года он скончался от рака: «Он умер в 6 часов утра, не придя в сознание. Перед смертью он все протягивал правую руку куда-то (“и затрепещет в ней цветок”), стонал, и было ясно, что у него видения. Внезапно Оля окликнула его. Он открыл глаза и слегка улыбнулся ей. Через несколько минут все было кончено»[8].

Макеев настоял на том, чтобы Ольга Марголина провела лето в Лонгшене. В это время, верная памяти мужа, она вступилась за него в письме-отповеди главному критику-сопернику Ходасевича в спорах о судьбе русской литературы в изгнании и о русской литературе вообще — Г. В. Адамовичу. 24 августа 1939 года в газете «Последние новости» (№ 6723) появились его очередные «Литературные заметки», посвященные книге Ходасевича «Некрополь». Начиналась статья так: «О книге этой следовало бы написать давно. Вышла в свет она с полгода тому назад, и о ней появилось уже несколько отзывов. Однако опоздание мое не случайно <...> Ходасевич заболел вскоре после того, как “Некрополь” поступил в продажу. Почти сразу стало известно, что болезнь его тяжелая и, вероятно, длительная. При крайней, постоянной его нервности, при крайней чувствительности к суждениям о его творчестве, было невозможно писать о “Некрополе” свободно и беспристрастно: кое-что в отзыве могло бы задеть больного поэта — и, кто знает, может быть, ухудшить его состояние. Утверждая это, не придаю себе никакого особого веса в глазах Ходасевича. Любой отзыв, безразлично кем подписанный, мог бы взволновать больного, если бы он усмотрел в нем что-либо не вполне, не безусловно одобрительное». Адамович назвал «Некрополь» книгой «блестящей», но «тягостной», а затем писал, уже не в первый раз, о «стилистическом мастерстве» его стихов, но об «отсутствии музыки» в них. Не это, однако, а именно начало статьи побудило вдову поэта ответить ему:

> Многоуваж<аемый> Г<еоргий> В<икторович>,
>
> Прочла Вашу статью в П<оследних> Н<овостях> от 24-го авг<уста>, и хочется мне Вам кое в чем возразить, конечно не по существу. Мои возражения касаются начала Вашей статьи. Хорошим

[3] Двадцать писем Марголиной к Берберовой и Н. В. Макееву опубликованы (по-русски) в кн.: Valentina Khodasevich and Olga Margolina-Khodasevich: Unpublished Letters to Nina Berberova / Ed. R. D. Sylvester. Berkeley, 1979. P. 87—113.

[4] *Ходасевич В.* Камер-фурьерский журнал / Вступ. ст., подгот. текста, указ. О. Р. Демидовой. М., 2002. С. 181. Все цитаты проверены мною по оригиналу в Бахметьевском архиве.

[5] *Берберова Н. Н.* Курсив мой. С. 413—414.

[6] *Ходасевич В.* Камер-фурьерский журнал. С. 221.

[7] *Берберова Н. Н.* Курсив мой. С. 414.

[8] Там же. С. 421.

или плохим поэтом и писателем был В. Ф. — не знаю, но пошляком он не был. Ваше утверждение, что «при крайней чувствительности к суждениям о его творчестве, было невозможно писать о “Некрополе” свободно и беспристрастно: кое-что в отзыве могло бы задеть больного поэта» и дальше: «Любой отзыв, безразлично кем подписанный, мог бы взволновать больного, если бы он усмотрел в нем что-либо не вполне, не безусловно одобрительное», как Вы прекрасно сами знаете — *совершенно* не соответствует действительности. В. Ф. относился к критике его творчества абсолютно холодно; скорее неприятен был ему восторженный отзыв. Знали это все — конечно, должны знать и Вы.

Но одно поражает меня, это то, что, относясь так деликатно к больному поэту, как это видно из начальных строк Вашей статьи, Вы за все дол<г>ие месяцы его болезни не щадили его чувствительности и, зная, как болезненно он относился к неправдивой критике, продолжали писать свои статьи с «социальным заказом» и даже часто безответст<в>енные. Мне небезразлична судьба эмигрантской литературы; Вы один ею теперь руководите. Подумайте о том, что я Вам пишу. Простите за, может быть, резкий тон. Мы все смертны; но смерть отняла у меня В. Ф. и очень близко коснулась и меня, и поэтому считаю себя вправе писать правду.

С искренним приветом

О<льга> Х<одасевич>.

Текст письма выглядит как черновик (вычеркнутые слова, поправки). Было ли оно переписано и послано, я не знаю. Если нет, очень жаль.

Еврейка по происхождению, Марголина постепенно пришла к убеждению, что ей надо креститься. В ноябре 1939 года в церкви Сергиева Подворья при Русской Духовной Академии она перешла в православие. Макеев был ее крестным отцом. Она часто гостила в Лонгшене, но стала все больше проводить время в Париже, где продолжала жить, опять с сестрой, на старой квартире в Биянкуре. Ровно через год после смерти Ходасевича немецкие войска вошли в Париж. Берберова хотела «захватить» ее в деревню, но «она считала, что не имеет права жить, “как в раю”, и даже, когда вышел немецкий декрет о евреях <7 июня 1942 г.>, пошла на регистрацию и стала носить на груди желтую звезду»[9].

В июле, в «страшный день 16-го числа 1942 года», в восемь часов утра телефон разбудил Берберову в парижской квартире, где она иногда ночевала, когда ей надо было быть по делам в городе. «Рядом со мной, — сказала она <Марголина> по-французски, —

[9] *Берберова Н. Н.* Курсив мой. С. 423.

стоит полицейский. Я не могу долго говорить. Нас берут. Постарайся найти меня»[10]. Первые аресты евреев, не имеющих французского гражданства, а затем и французских подданных (пока только мужчин) начались в оккупированной зоне в 1941 году. Их систематическая депортация «на восток» началась в марте 1942 года. Однако 16—17 июля французские полицейские (как пишут Берберова и другие об этом дне, немцев не было видно) произвели первые массовые аресты в Париже и его окрестностях: были забраны почти 13 000 евреев всех возрастов, мужчин, женщин и детей (9 800 в первый день)[11]. В огромном здании булонской мэрии, где толпы арестованных в Булони-Биянкуре задержали в подвале, Берберова успела передать Ольге записку и получить ответ с просьбой купить лекарства, привезти кое-какие вещи и быть в четыре часа у выхода из мэрии, когда должны будут всех увезти в лагерь в Дранси (на северо-восток от Парижа), где власть имущие французы держали арестованных евреев до разрешения их «дел». (Такие депортации из Дранси продолжались до конца июля 1944 года.) В этот же день кто-то из ее друзей, поехавший прямо туда, успел получить от полиции листок бумаги (написанный от руки) с ее новым адресом:

Hodassevitch Olga
née Margolin
domiciliée à Boulogne s/Seine
46, av. Victor Hugo
Emigrée russe

actuellement: Camp d’internement
de Drancy
Esc<alier> 6, Chambre I
à Drancy depuis la 16 juillet courant

(Ходасевич Ольга, урожд. Марголина, постоянно проживающая в Булони-сюр-Сен, 46, ав. Виктор Гюго. Русская эмигрантка.

В данный момент: лагерь для интернированных Дранси. Шестая лестница, комната I. Дранси 16 июля сего года.)

Берберова пишет, как она ходила по инстанциям, чтобы узнать, поможет ли свидетельство, что Ольга была крещена и что ее покойный муж был «ариец» (по расовым законам нацистов Ходасевич, чья мать была еврейкой, хотя и крещеной, был бы евреем и, будучи еще жив, мог быть также арестован, если бы кто-нибудь донес

[10] *Берберова Н. Н.* Курсив мой. С. 423.

[11] См.: *Marrus Michael R., Paxton Robert O.* Vichy France and the Jews. Stanford, 1981. P. 250—255.

на него). Она догадалась, в каком кафе может быть Макеев, и узнала, что «он успел побывать на Сергиевском подворье, достать копию свидетельства о крещении Оли и свидетельство — по всем правилам заверенное, — что ее законный муж, умерший три года тому назад, был *ариец* и католик со дня своего рождения. С этими бумагами Н. В. М<акеев> успел побывать у адвоката и поручить ему Олино дело. <...> Кроме того, он сказал мне, что адвокат сообщил ему, что на днях откроются два учреждения, которые упорядочат все эти “еврейские дела” и через которые можно будет хлопотать. <...> Олю, во всяком случае, можно будет задержать в Дранси, если ей будет грозить высылка»[12].

На следующий день тот же человек, который получил ее адрес в Дранси, получил другое свидетельство, на этот раз от русской католической миссии. Это машинопись, на бланке «Mission catholique russe — 39, rue François Gérard — Paris XVIe» (оно имеет печать, утверждающую, что 20 июля 1942 года Дюмон еще раз подписал документ, на этот раз в отделении полиции, для удостоверения подлинности своей подписи):

CERTIFICAT

Je soussigné DUMONT Jean, Archimandrite, Recteur de la Mission catholique russe de Paris, certifie que Monsieur Vladislav HODASSEVITCH, fils de Félicien et de Sophie Brafman, né à Moscou le 29 mai 1886 et décédé à Paris le 14 juin 1939, était de religion catholique romaine. Il a été baptisé dans cette religion dès sa naissance en l’église catholique romaine de S. Pierre-S. Paul à Moscou, par le soin de ses parents tous deux de cette même religion en raison de leur origine polono-lithuanienne. Monsieur Vladislav HODASSEVITCH est décédé à Paris après avoir acquis une grande notoriété comme poète. Ses funérailles ont été célébrées dans l’église de notre mission le 17 juin 1939 selon le rite de la Sainte Eglise catholique, au milieu d’un grand concours d’amis et d’admirateurs.

A Paris le 17 juillet 1942
Le Recteur,
Dumont Archimandrite (подпись)
(Печать: Eglise catholique russe Paris)

(Свидетельство. Я, нижеподписавшийся Дюмон Жан, Архимандрит, Ректор русской католической миссии в Париже, удостоверяю, что господин Владислав ХОДАСЕВИЧ, сын Фелициана и Софьи Брафман, родившийся 29 мая 1886 г. в Москве и скончавшийся 14 июня 1939 г. в Париже, был римским католиком. Он был крещен в римско-католической церкви Св. Петра и Св. Павла в Москве благодаря тому факту, что оба его родители, будучи польско-литовского происхождения, исповедовали эту же религию. Господин Владислав ХОДАСЕВИЧ скончался в Париже, приобретя большую известность как поэт. Его похоронили 17 июля 1939 г. в церкви нашей миссии по обряду Святой католической Церкви при большом стечении друзей и поклонников. Париж. 17 июля 1942.)

[12] *Берберова Н. Н.* Курсив мой! С. 425—426.

Как пишет Берберова, Ольгу «задержали в Дранси, благодаря этим бумагам, ровно на два месяца. Все арестованные 16 июля были высланы, видимо, в Аушвиц 17-го. Она оставалась в лагере, и все это время мы даже переписывались и посылали ей посылки. Но свидания Н. В. М<акеев> с ней не получил, и в последней своей открытке (написанной в середине сентября, разумеется, по-французски) она прощалась с нами накануне отправки, говорила, что не боится. И что ее обрили»[13]. Ольга Марголина-Ходасевич, как и почти все члены ее семьи, погибла в концлагере, по-видимому в Аушвице.

* * *

1
25 июня 1932 г. Булонь-сюр-Сен

Милая Ольга Борисовна,

от тугой перевязки лицо у меня отекло так ужасно и так забавно, что я не могу даже выйти, чтобы Вам позвонить по телефону. Это письмо опустит консьержка — одному Богу ведомо, когда Вы его получите. Я позвоню к Вам, как только приду в себя, — м<ожет> б<ыть>, даже сегодня под вечер[1].

Целую Ваши руки. Привет М<арианне> Б<орисовне>[2].

Ваш В<ладислав> Х<одасевич>

Суббота, 10 ч<асов> утра[3]

Датировано по штемпелю на пневматическом письме: 25. 6. 32. Отправлено по адресу: Mademoiselle O. Margoline. Hôtel Murat. 219, B^d Murat. *Paris* (16e). Ch<ambre> 100 (номер комнаты написан другой рукой). Обратный адрес: Hodassevitch. Boulogne s/Seine. Rue des 4 Cheminées, 10 bis. Пневматичесое письмо (carte pneumatique, «пневматичка» в разговорном языке русских пари-

[13] Там же. С. Р. 426.

жан) — экспресс-почта. До массового распространения телефонов парижане пользовались услугами пневматической почты — пересылкой писем при помощи сжатого воздуха. Внутри французской столицы письма доходили до любого места в течение 2—3 часов.

[1] Ср. запись от субботы 25 июня 1932 г. в «Камер-фурьерском журнале»: «Нина (обедала). — В клинику. / Веч<ером> Марголины!» (*Ходасевич В.* Камер-фурьерский журнал. С. 196).

[2] Сестра О. Б. Марголиной, племянница М. Алданова; арестована вместе с сестрой, погибла в концлегаре.

[3] 25 июня 1932 г. приходилось на субботу.

2
<8 июля 1932 г. Париж>

Пятница

Милая Ольга Борисовна,

я слегка прихворнул, и так как мне нужен уход, то переселился дня на два к Каплуну[17]. Позвоню Вам, как только смогу это сделать.

В общем я слегка изнемог, и по Вас соскучился очень.

Целую лапку I и II.

Привет М<арианне> Б<орисовне>.

Ваш В. Х<одасевич>.

Датируется по содержанию.

[1] Соломон Гитманович (Германович) Каплун (Сумский; 1891—1940) — журналист и политический деятель (меньшевик), заведующий берлинским отделением издательства «Эпоха», в 1923—1925 гг. выпускавшего журнал «Беседа», одним из редакторов которого был Ходасевич; переехал в Париж, где сотрудничал в «Последних новостях». Его некролог, написанный Г. Я. Аронсоном, был помещен в «Социалистическом вестнике» (1941. № 3 (468), 10 февраля. С. 40. Подпись: Г. А.). Его брат — Борис Гитманович (1894—1938?), меценат, библиофил. См. записи от 7—9 июля 1932 г.: «*7, четв<ерг>.* Веч<ером> [к Вишняку]. К Каплуну (ночевал). *8, пят<ница>.* У Каплуна. К зуб<ному> врачу / К Каплуну (ночевал). *9, суббота.* [Нина]. Нина у Каплуна / К Вишняку. К Каплуну. У Каплуна: Вишняк — (велел прогнать) — Тумаркин. — Ночевал у Капл<уна>» (*Ходасевич В.* Камер-фурьерский журнал. С. 197).

3
19 июля 1932 г. Арти

19 июля <1>932
Arthies

Милая Оля, — вчера, наконец, добрался-таки я до отдыха[1]. Здесь совершенная тишь и глушь — все, что́ мне нужно и что́ смогу вытерпеть не больше недели. Сижу в крошечной комнатушке и пишу на шатучем столике.

Как Вы догадываетесь, нет никаких событий, кроме сухой, но прохладной погоды, завтраков, обедов да еще четы Азовых[2], с которыми я беседую, как ягненочек. После приезда вчера я позорно спал три часа, потом стрекотал на машинке, как полевой кузнечик. Ягненок, кузнечик — вот те нежнейшие и кротчайшие существа, с которыми невольно приходится себя сравнивать. Остается добавить, что собираюсь слегка попорхать над полями, как бабочка, и вернуться в Париж румяным, как роза.

В воскресение вечером у меня было свидание с Вейдле в Murat'e[3]. Полонские[4] и Макеевы[5], сидя за соседним столом, страдали, не зная, чему приписать появление Вейдле. Этого мало: у него была большая картонка — не знаю с чем. Но и этого мало: за третьим столом сидел неизвестный человек с дамой — я с ними раскланялся. Так вот: Вейдле, картонка, неизвестные люди (гр. Бобринский[6] со своей свояченицей) — все это так таинственно, что, вероятно, по сию пору обсуждается на рынке. Уехав, я задал загадку соотечественникам и современникам.

Шутки, однако, в сторону. Я здесь, кажется, несколько отдохну и приду в порядок. Этому в особенности, конечно, способствует полное отсутствие каких бы то ни было мыслей[7]. За отсутствием таковых (или, по крайней мере, таких, которые можно доверить бумаге) — я лишен возможности написать Вам что-нибудь путное или хоть любопытное. Впрочем, все существенное остается по-старому — о чем Вы можете догадываться. Вы же мне напишите, пожалуйста, вот о чем: как Вы себя чувствуете? что случилось с Вами и в свете? все ли у Вас благополучно? И еще о разных вещах, которые Вы сочтете для меня любопытными. Писать же мне нужно так: Mr. V. Hodassevitch. Chez Yarko[8]. *Arthies (Seine et Oise).* Напишите мне о себе — умоляю. Иначе я здесь не усижу до понед<ельника>.

Затем с нежностью целую Ваши ручищи и пламенно обнимаю М<арианну> Б<орисовну>.

Ваш В. Ходасевич

---

[1] См. запись от понедельника 18 июля 1932 г.: «В 9 утра — в Арти» (*Ходасевич В.* Камер-фурьерский журнал. С. 197). 24 июля Ходасевич вернулся в Париж. Городок Арти находится к северо-западу от Парижа, к югу от города Magny-en-Vexin.

[2] Владимир Азов (Владимир Александрович Ашкенази; 1873—1941) — журналист, фельетонист, переводчик. Его жена — Наталия Филипповна. Ходасевич знал их по Москве. 23 июля 1932 г. он писал Н. Н. Берберовой из Арти: «С Азовыми общаюсь мало — только раз гулял с ними. Активных гадостей не заметил» (Письма В. Ходасевича к Н. Берберовой / Публ. Д. Бетеа // Минувшее: Исторический альманах. Paris, 1988. Вып. 5. С. 287).

[3] См. запись от воскресенья 17 июля 1932 г.: «Днем Вейдле. Веч<ером> в Murat (Вейдле; Полонские! Осоргина! Макеев! Бобринский!)» (*Ходасевич В.* Камер-фурьерский журнал. С. 197). Владимир Васильевич Вейдле (1895—1979) — литературный критик, искусствовед, поэт, мемуарист; близкий друг Ходасевича. Автор «итоговой статьи» «Поэзия Ходасевича» (Современные записки. 1928. № 34. С. 452—469), вскоре вышедшей отдельной брошюрой (Париж, 1928): перепеч.: Русская литература. 1989. № 2. С. 144—163. «Мюра» («Murat») — с 1930 г. любимое парижское кафе Ходасевича (83, rue d'Auteuil), находившееся недалеко от гостиницы, в которой жила Марголина с сестрой, описано им в прозаическом отрывке «Атлантида» (*Ходасевич В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1997. Т. 3. С. 116—118).

[4] Яков Борисович Полонский (1892—1951) — общественный деятель, журналист, библиограф, библиофил. Его жена — Любовь Александровна (урожд. Ландау; 1893—1963), поэтесса, литературный критик, сестра М. Алданова.

[5] Николай Васильевич Макеев (1889—1974) — журналист, художник, второй муж Н. Н. Берберовой (с 1933 г.). Его гражданская жена — Рахиль Григорьевна Осоргина (урожд. Гинцберг; 1885—1957), первая жена М. А. Осоргина. О нем см.: *Берберова Н. Н.* Курсив мой. С. 430—434.

[6] Петр Андреевич Бобринский (1893—1962) — поэт, прозаик, сотрудник газеты «Возрождение», секретарь журнала «Сатирикон» (1931), участник «Перекрестка».

[7] Ср. письмо Ходасевича к Н. Н. Берберовой от 19 июля 1932 г.: «Вероятно, и я здесь отчасти приду в себя. Я привез машинку, но писать ничего не буду, а все только переписывать» (Письма В. Ходасевича к Н. Берберовой. С. 284).

[8] Семен Маркович Ярко — хозяин русского пансиона в Арти, куда Ходасевич приезжал летом 1930—1932 гг. Пансион Ярко располагался в двух домах, кроме того, два домика хозяин снимал в деревне у местных жителей. В письме к Н. Н. Берберовой от 19 июля 1932 г. Ходасевич сообщил: «Ярко тоже почистились и навели кое-какой порядок. Меня, впрочем, чистка сия не коснулась: я живу в крошечной комнатушке, в том доме, где жили Зайцевы» (Там же. С. 284). 29 июля он писал ей же: «В Арти отдохнул порядочно, однако вновь туда ехать не хочется: грязь, робинзонство и грубость Ярко надоели» (Там же. С. 287).

4
22 июля 1932 г. Арти

22 июля <1>932
Arthies

Жаль, милый друг, что Вы не хотите видеть меня до понедельника. Меж тем я решил ехать отсюда в воскр<есенье> утром, чтобы избежать здешней воскресной суматохи и чтобы не ехать в понедельник утром, когда в поезде и особливо в здешнем автобусе бывает давка. Кроме того, чтобы ехать в город, надо вставать в половине шестого, а так как в понедельник у меня в городе неотложные дела[1], то я не хочу в один день переутомиться и растерять те жалкие золотники, которые, может быть, нагулял здесь.

Следственно, в воскресение часам к 11 я буду на 4 Cheminées[2] и, несмотря на Вашу суровость, позволю себе позвонить к Вам по телефону. Авось все-таки Ваш телефонный баритончик скажет мне что-нибудь приятное[3].

Я здесь немного гуляю и много лежу. Кроме того, нащелкал два фельетона (вполне халтурных, одними пальцами, без участия головы, которая все еще отказывается работать)[4]. Кроме того, перещелкал из польского журнала рассказ о поездке в Москву — это для Гулливера[5], который чуть не погиб из-за того, что советские журналы не пришли вовремя[6].

Таков мой Вам отчет о моем существовании — прибавить к нему почти нечего. Публика здесь не любопытная, и я с ней мало общаюсь. Вечера нестерпимо скучны, я ложусь спать в половине десятого — зато с 6 утра томлюсь мечтами о кофе, который дают только почти уже в девять.

Письмо Ваше — милое и утешное, но на самые милые и утешные пункты его могу дать ответ лишь словесный. О темноте особенно мне понравилось, как Вы, вероятно, сами догадываетесь. Скучать по Вас начал я только со среды — до среды находился в полнейшем отупении, из чего главным образом и понял, как я перед тем изнемог в Париже. Не знаю, что́ со мной было бы, если бы я оттуда не уехал. Между прочим — решено заметно изменить образ жизни[7], ограничив круг действий и встреч. Одна знакомая барышня + работа + одна милая кошка[8] — и все. Иначе меня ненадолго хватит. Впрочем, и на сие темы поговорим при свидании. Примите уверение в совершенном уважении и нежности.

Ваш В<ладислав> Х<одасевич>

---

[1] См. запись от понедельника 25 июля 1932 г.: «К Тумаркину. К Хрипунову. В Возрождение. В кафэ / Веч<ером> Марголины» (*Ходасевич В.* Камер-фурьерский журнал. С. 197).

[2] 16 октября 1928 г. Ходасевич переехал с 14, rue Lamblardie в Париже на 10, rue 4 Cheminées в Булони-Биянкуре, где он жил до 29 декабря 1932 г.

[3] См. запись от воскресенья 24 июля 1932 г.: «В 6 утра — из Арти / К Каплуну / Оля. С ней в С<afé> des Sports и в Murat (Марианна; Вейдле! — Полонские!)» (Там же).

[4] Ср. письмо к Н. Н. Берберовой от 23 июля 1932 г.: «Я в Арти отдохнул и пощелкал порядочно. Сделал трех (а не двух) Гулливеров и два халтурных фельетона — всего 1320 строк» (Письма В. Ходасевича к Н. Берберовой. С. 286). За вторую половину июля и за август 1932 г. Ходасевич опубликовал две рецензии и один фельетон в газете «Возрождение»: «Матушка-тундра» (№ 2613, 28 июля; рец. на кн.: *Zenzinov V.* Le chemin de l'oubli. Paris, 1932); «Блок и театр» (№ 2620, 4 августа; рец. на кн.: *Волков Н. Д.* А. Блок и театр. М., 1926); «О горгуловщине» (№ 2627, 11 августа).

[5] См.: *Гулливер*. Литературная летопись: Поляк в СССР // Возрождение. 1932. № 2613, 28 июля. Она начинается так: «Польский писатель Ант. Слоним-

ский побывал в советской России. Своими впечатлениями он делится с читателями журнала “Wiadomości Literackie”. Приведем в сокращении несколько его наблюдений, касающихся музеев, литературы, живописи, театра». Ходасевич составлял еженедельные обзоры советской литературы, которые выходили в «Возрождении» в рубрике «Литературная летопись» за подписью «Гулливер». Как видно из этого письма (и других), значительным преувеличением можно считать утверждение Н. Н. Берберовой, что эти обзоры писались ею одной и что Ходасевич лишь редактировал написанное (см.: *Берберова Н. Н.* Курсив мой. С. 368). Ясно, что авторство было совместное. Подробно о проблеме соотношения авторства текстов «Гулливера» см.: *Малмстад Дж.* Единство противоположностей. История взаимоотношений Ходасевича и Пастернака // Литературное обозрение. 1990. № 2. С. 53—54, 58; *Яковлева К.* Литературная критика В. Ф. Ходасевича в газете «Возрождение»: К проблеме канонического текста и атрибуции // Лесная текстология: Труды III летней школы на Карельском перешейке по текстологии и источниковедению русской литературы. Пос. Серово. Ленинградская область. 2007. С. 142—148.

[6] «Литературная летопись» Гулливера печаталась в «Возрождении» 28 июля, 4 и 11 августа 1932 г. В письме к Берберовой от 23 июля 1932 г. Ходасевич сообщил: «Таким образом, следующий Гулливер будет нужен на 18 августа <...>. У меня есть “Новый мир”. Как быть? Прислать ли его тебе или ты успеешь сделать хронику по возвращении в Париж?» (Письма В. Ходасевича к Н. Берберовой. С. 286). См.: *Гулливер*. Литературная летопись Салтыков-Щедрин в СССР; Новый роман Пильняка; Стихи в «Новом мире» // Возрождение. 1932. № 2634, 18 августа.

[7] Ср. письмо к Н. Н. Берберовой от 23 июля 1932 г.: «...ты, конечно, права — мне нужно себя привести в порядок. За пять дней артийских я многое обдумал и твердо решил внести ряд существенных изменений в свою жизнь» (Письма В. Ходасевича к Н. Берберовой. С. 286).

[8] Когда в 1931 г. любимый кот Ходасевича Мурр умер (о нем см. стихотворение 1934 г. Ходасевича «Памяти кота Мурра»), его место в доме занял Наль, взятый по совету И. И. Фондаминского, который считал, что только так можно утешиться в горе. Кот Наль умер уже после войны. В очерке «Младенчество» (1933) Ходасевич пишет: кошки «не умны, они мудры, что совсем не одно и то же. Сощуривая глаза, мой Наль погружается в таинственную дрему, а когда из нее возвращается — в его зрачках виден отсвет какого-то иного бытия, в котором он только что пребывал <...> нет ничего более трогательного, чем кошачья дружба. Она проявляется в особенности тогда, когда плохи ваши обстоятельства или тяжело у вас на душе» (*Ходасевич В.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 192—193).

5
21 августа 1932 г. Булонь-сюр-Сен

Воскр<есенье> 21 авг<уста>. <1>932

Оля, милая, не ропщите и радуйтесь, что уехали из Парижа. Вчера было ужасно. Ночью гремело и шел жидкий дождь, после которого стало еще хуже: душно и сыро. Мечтаю об отъезде, как о

спасении, ибо еще здоров (тьфу, тьфу, тьфу!), но боюсь расхвораться. Хожу дома голый, вчера дважды садился в ванну — остальное время умудряюсь писать да еще полемизировать[1]. Наль уже два дня лежит в своем будуаре не двигаясь и требует, чтобы ему подавали еду в постель: в кухню ходить не желает.

Итак, добывайте мне комнату с оружием в руках. О дне, когда можно приехать, телеграфируйте, а то нетерпение меня заест. Я все устроил, чтобы ехать в среду. Поэтому сам не буду телеграфировать, а Вы пошлите за мной автомобиль к тому поезду, которым сами приехали: если комн<ата> свободна со среды — то в среду, если с четверга, то в четверг, — но умоляю, чтобы это была среда[2]! В автомобиль, как конфета в бонбоньерку, постарайтесь сесть сами — а то я соскучился. Вообще — единственное чувство, которое я сейчас испытываю, — нетерпение. Все прочие вытеснены им начисто.

Никаких новостей сообщить не могу — никого не вижу, только вчера вечером встретил в Murat’е Зайцевых. Они познакомили меня с какой-то тетей[3]. Задыхался с ними до половины 12-го, а потом с тетей — до половины первого. Сегодня до вечера опять дома, один, пишу, а вечером Шурочка принесет мне в Murat полторы тысячи[4]. В ожидании этой минуты дрожу, как лист, — от нетерпения и [зависти] жадности. (Сперва написал было — зависти, из чего Вы можете видеть, что мозги мои начинают уже размягчаться, как сливочное масло).

За сим — до свидания. Помните, что я *должен* уехать в среду, а то взорвусь, как бутылка с квасом.

Целую Ваши лапки — все четыре. Марианну целую в губки, а г-жу Грачеву[5] и сына ее — куда попало, только бы дали комнату.

Ваш В. Х<одасевич>

Наль Вас целует особливо, с большой нежностью. Он все время о Вас спрашивает, даже надоело.

Веер добуду и привезу.

---

[1] Имеется в виду: *Ходасевич В.* Архив князя А. М. Горчакова. Необходимое разъяснение // Возрождение. 1932. № 2641, 25 августа. Ходасевич, «во имя научной истины и человеческой справедливости», внес «несколько исправлений» в заметку «г. Д-ча», опубликованную под таким же названием в «Возрождении» от 11 августа 1932 г. (№ 2627). См. продолжение полемики: письмо в редакцию от М. К. Горчакова, внука А. М. Горчакова, и «Ответ Кн. М. К. Горчакову» Ходасевича (Там же. № 2669, 22 сентября; перепеч.: *Ходасевич В.* Пушкин и поэты его времени / Под ред. Р. Хьюза. Berkeley, 2001. Т. 2: Статьи, рецензии, заметки 1925—1934 гг. С. 538—544).

[2] См. запись от четверга 25 августа 1932 г.: «В 2 ч<аса> в St. Hilaire» (*Ходасевич В.* Камер-фурьерский журнал. С. 199). В письме к Н. Н. Берберовой от 26 августа Ходасевич приводит полный адрес пансиона: «Chatelet. St. Hilaire — St. Mesmin (Loiret)» (Письма В. Ходасевича к Н. Беберовой. С. 290). Ходасевич вернулся в Париж 15 сентября. Сен-Илер находится к юго-западу от Парижа, недалеко от Орлеана (в департаменте Луарэ).

[3] См. запись от субботы 20 августа 1932 г.: «Веч<ером> в Murat (Зайцевы! Абрамова)» (*Ходасевич В.* Камер-фурьерский журнал. С. 199). Зайцевы — Борис Константинович (1881—1972), прозаик, переводчик, и его жена Вера Алексеевна (урожд. Орешникова, по первому мужу Смирнова; 1878 или 1879—1965), давнишние (по Москве и Берлину) и близкие друзья Ходасевича.

[4] См. запись от воскресенья 21 августа 1932 г.: «Веч<ером> в Murat (Шура)» (Там же). Шурочка — художница Александра Николаевна Прегель (урожд. Авксентьева; 1907—1984), дочь М. С. Цетлиной и Н. Д. Авксентьева, жена Б. Ю. Прегель, брата поэтессы С. Ю. Прегель. Шурочка принесла Ходасевичу деньги, которыми (без возврата) А. С. Тумаркин, брат М. С. Цетлиной, снабдил его на поездку, чтобы старый друг (они учились вместе в Москве) отдохнул и поправился в деревне.

[5] Хозяйка русского пансиона в Сен-Илере.

6
<11 декабря 1933 г. Булонь-сюр-Сен>

Понедельник

Милый мой — я решил не выходить, а вчера даже весь день лежал[1]: 37, 8. Сейчас — 37. Надеюсь завтра под вечер отправиться в «Возрождение» и тогда позвоню к Вам[2]. Плохо, что весь день сегодня и завтра надо писать[3], а голова тяжелая.

Вчера к Вам звонила Милочка[4]. Сегодня она меня кормит, а в данную секунду метет кухню и столовую.

Умоляю Вас как можно дольше не выходить из дому. Как здоровье Марьянны?[5]

Целую.

В.

Датируется по содержанию.

[1] См. записи от 10—13 декабря 1933 г.: «*10, воскр<есенье>*. Марианна (завтр<акала>). — Весь день дома (нездоров). *11, понед<ельник>*. Весь день дома (нездоров). *12, вторн<ик>*. Весь день дома (нездоров). *13, среда*. Весь день дома. — Веч<ером> М. Гофман» (*Ходасевич В.* Камер-фурьерский журнал. С. 225).

[2] Ходасевич зашел по делам в контору «Возрождения» только в пятницу 15 декабря. Вечером они с женой виделись с ее сестрой в кафе «Мюра».

[3] Ходасевич всего два раза печатался в «Возрождении» в декабре 1933 г. (после 7-го): «Белградская рукопись» (№ 3117, 14 декабря); «Ростопчина (К 75-летию со дня смерти)» (№ 3131, 28 декабря).

[4] Людмила Викторовна Барановская (род. 1904) — вторая жена В. В. Вейдле.

[5] Марголина, которая уже жила вместе с Ходасевичем, поехала к больной сестре на несколько дней.

7
<Середина августа 1935 г. Байон>

Буля,

здесь место чудное[1]. Парк — настоящий, не сады. Народу очень мало, и ни намека на красивую жизнь. Хорошо, что я не взял серый костюм. Если ты привезешь меховую кофту, то это будет, как если бы я привез смокинг. Зато плед привези непременно.

В автобусе — автомат, на котором выскакивают названия остановок. Но сам он не останавливается, а надо требовать. Когда выскочит такая табличка:

Forêt du Lys. Tennis de Clairière aux Chênes

приготовься вылезать. А когда выскочит такая:

Forêt du Lys. Route de Baillon

кричи: «Остановитесь на углу 9-й авеню!» И на повороте слезай.

Будь здорова, целую.

Владюша

P. S. *Нужное для тебя имеется*.

Датируется по содержанию.

[1] Ср. запись от понедельника 19 августа 1935 г.: «Утром — в Baillon, до 31-го (Ассы, Кулишер, Нилус...)» (*Ходасевич В.* Камер-фурьерский журнал. С. 260). Они еще раз поехали туда в августе 1937 г. Форэ ду Ли и Байон находятся к северу от Парижа, недалеко от городка Luzarches.

Жан-Клод Маркадэ
(Ле Пам (Понтокс-сюр-Ладур))

В. В. КАНДИНСКИЙ— РУССКИЙ ПИСАТЕЛЬ

Есть грань гения Кандинского, которая до сих пор не привлекала внимания специалистов по творчеству живописца, а именно его самобытность как русского писателя. Правда, до сравнительно недавнего времени кандинсковедами были по большей части европейцы, которые не владели русским языком и были больше заняты соотнесением его немецких философских и теоретических текстов с живописным творчеством и с возникновением в XX веке новой формы искусства — абстракционизма, чем анализом его литературных достоинств.

Автор первой большой биографии Кандинского, до сих пор непревзойденной, Вилл Громанн, мог утверждать: «Во всех текстах Кандинского мы часто спотыкаемся на не всегда ясных выражениях, он <Кандинский> не лишен противоречий. Было бы несправедливо упрекнуть его в этом, так как мы не должны забывать, что Кандинский был пишущим по-немецки русским, что он был живописцем, а не теоретиком»[1].

Известно, однако, что Кандинский был и остается признанным как немецкий поэт. Хьюго Балл был одним из пропагандистов его поэтического сборника «Klänge» («Звуки») и «композиций для сцены» «Der gelbe Klang» («Желтый звук») и «Violett» («Фиолетовая занавесь»)[2]. Со своей стороны дадаисты, декламировали немецкие стихотворения этого одесского художника. Жан Арп написал прекрасные страницы об искусстве немецкого поэта Кандинского: «Из “бытия в чистом виде” он заставляет зародиться красóты, которых никто еще не созерцал. Ряды слов, ряды фраз появляются в его стихотворениях так, как это еще не бывало в поэзии. В этих пьесах веет дыхание, идущее из вечных, неисследованных недр. Формы восста-

[1] *Grohmann Will.* Vassily Kandinsky. Sa vie, son œuvre. Paris, 1959. P. 92.

[2] Все пьесы и тексты В. В. Кандинского о театре опубликованы в книге: *Kandinsky*. Du Théâtre. Über das Theater. О театре. Paris; Köln, 1998.

ют, мощные, как говорящие горы. На книгах неба цветут звезды из серы и мака. В мглистых озорствах дематериализуются человеческие тени. Земные ноши обувают эфирные ботинки. Ряды слов и фраз возвращают читателя к постоянному течению, постоянному становлению вещей — чаще всего, пожалуй, в тональности черного юмора, но, что специфично именно для этой поэзии, она не имеет ни нравоучительной, ни поучительной цели»[3].

Вот маленькое стихотворение в прозе «Дорога»:

> Что есть духу выбегает средней ширины дорога из деревни и дальше бежит. Селась на холм. Бац! Несколько бешеных скачков, раза два-три оборвалась. Еще раз ух! — на верху. Тут не мешает и дух перевести. Некогда! Раз! Вниз окатилась. Тут и не сообразишься! Некогда. Рррррр... вниз катится. Раза два-три головой вниз, кувырком. Раз! До низу докатилась. Шшшшшшш..... Равнинка, полями покрытая. Колосья щекочат. Вот и опять холм — с духом надо собраться. Раз! Раз! Раз! Раз! Впопыхах кое-где криво пошло. Теперь не поправить. Проехало. И не место деревьям тут расти. Ух! Вот где круто! А внизу поперек глубокая канава, полная воды. Ах ты, Господи! А! Деревья милые. Одним духом листву свою сбросили, ветки и веточки, от корней оторвались и кажется, катятся, катятся. Скорей, скорей. Тонкими углами друг с дружкой смыкаются. Ах! В серединке, чуточку полевее, длинная прореха осталась. Красная сосна торопится, отряхивается. Иглы летят. Кр р р ряк! От упрямого корня оторвалась. Что духу катится сосновый ствол, по пути ветки отряхивает и хлоп! Прореха заполнилась как раз вовремя: только-только дорога в канаву не скатилась, не вымокла. Через мост перекатилась и, задыхавшись, на отлогий холм вползла. А с него опять вниз, по пути воздух в себя набравши. Не подоспели деревья, так бы она и застряла. Да! А теперь по самому краешку воды прошла. О! Волны! Раз! Раз! Раз! Все-таки частичку — они захватили. Дорога в страхе вперед ринулась. Скорей! Скорей! В лес — вон он, зовет, кивает. Всякому сейчас видно, что друг. А со всех сторон камни катятся. Грррррр... ...хxxxxx... ... плотно, плотно друг к дружке ложатся — Шипит даже — глядь! Подняли бочок. Вода отступила. Камни всегда чего-нибудь стоят. А дорога тем временем в лес спряталась. Так напугалась, что и не заметила, как к ней деревья и кусты ласковы: вверх подскакивают, от листвы отряхаются, так что по всему лесу треск и гомон стоит. Не понять, куда это они вдруг деваются, бесследно пропадают. В себя постепенно придя, идет теперь дорога спокойно все дальше. Сколько

[3] *Arp Jean*. Kandinsky, le poète // Bill M. Wassily Kandinsky. Paris, 1951. P. 90

страхов пережито! Что еще впереди ждет? На все она готова и запасом богатого опыта все преодолевает. А — а — а — а — а!!!!
Кто же мог Это предвидеть? [4]

В этом маленьком стихотворном рассказе можно найти все элементы поэтики Кандинского: оживление природы (дорога становится живым персонажем); неистовый ритм, синкопированный, прерывистый; восклицания-ономатопеи, псалмические повторы, коллизии и взрывы; земля и небо переплетаются в ликующем беспорядке.

«Пестрая жизнь» вообще — наследница рынков, ярмарок, паломничеств и литургии православной Руси — пронизывает все фантастико-онейрическое творчество русского художника. Французский эссеист Жан-Кристоф Байи сравнительно недавно подчеркнул литературную глубину стихотворений в прозе Кандинского в их немецком варианте: «Речь идет не только о странно-индивидуальных текстах, но о движении модернистской прозы, как и самой модерности, к той прозе, которую романтики Йены первые обозначили как неустанно грядущее пришествие литературы. Это почти незаметное движение состоит в том же отношении к словам и, так сказать, в том же удивлении, что и к живописным знакам»[5].

Что касается Кандинского — русского писателя, то он еще не признан таковым своими, то есть русской критикой. Не соглашались и не соглашаются с тем, что автор философско-теоретического эссе «О духовном в искусстве», сборника стихов «Звуки», композиции для сцены «Фиолетовая занавесь» или мемуаров «Ступени» мог иметь свой индивидуальный почерк (écriture) и что писательская работа была для него не просто «коньком» или, как говорят французы, «скрипкой Энгра».

Факт, что Кандинский на протяжении всей своей художественной жизни — а особенно между 1909 и 1916 годами — хотел быть писателем в полном смысле этого слова. Он не переставал писать критические статьи, стихи, драматургические произведения, философические и теоретические эссе. Писал он главным образом по-русски и по-немецки (немного по-французски). Ясно, что органичнее всего он выражал себя на русском языке. У него богатый русский язык, это язык высокообразованного человека, «соревнователя» Ремизова, Белого или Розанова, то есть такого художника, который очень индивидуально оперирует метафорой, образными оборотами, различными стилистическими регистрами. И это иногда порождает словесные странности, которые могут не нравиться, так как никто не ждет от живописца Кандинского, что он может сознательно вырабатывать свой собственный стиль. Так, редактор модернистского журнала «Аполлон» Сергей Маковский, которому Кандинский предлагает русский вариант эссе «Über das Geistige in der Kunst» («О духовном в искусстве»), только законченного в октябре 1910 года, не издает его из-за отказа автора внести изменения в свой текст. По этому поводу Кандинский пишет из Санкт-Петербурга своей тогдашней спутнице жизни, немецкой художнице Габриэле Мюнтер: «Makowsky wollte m. Broschüre bei sich drucken, aber auch hier ist meine Sprache ein Hindernis dazu. Ich will aber nichts ändern. So was finde ich dumm» («Маковский хотел печатать мою брошюру у себя, но и здесь мой язык является препятствием для этого. Я не хочу ничего менять. Нахожу это глупым»)[6].

В последнее десятилетие в ценных работах Д. В. Сарабьянова, Н. В. Автономовой, Б. Соколова, В. Абрамова, Н. Подземской, В. Турчина исследовались русские истоки и, так сказать, «художественная и жизненная подоплека» творчества автора «Пестрой жизни». Но до сих пор не обращали внимания на его стиль, на отличительные черты его поэтики. Дело в том, что по сей день не имеется полного последовательного издания сочинений Кандинского, и поэтому трудно дать себе отчет о размахе его литературной продукции, которая могла бы привлечь внимание не только искусствоведов, но и литературоведов.

Я уже говорил, что немецкий вариант его поэтического сборника «Klänge» («Звуки») имел и имеет резонанс у образованной западной публики. «Звуки» должны были быть изданы одесским «Салоном Издебского» в 1911 году. Борис Соколов подробно описал историю этого неосуществленного издания[7], которое предполагалось сопроводить гравюрами на дереве, являвшимися не иллюстрациями к стихотворениям, а самодовлеющими ритмами, которые вели с ними диалог. Это замысел будет реализован в 1912 году, уже в немецком варианте, в Мюнхене.

Как и в случае с эссе «О духовном в искусстве», «Звуки» были «отвергнуты в Петербурге», как пишет их автор в письме к Н. И. Кульбину от 28 марта 1912 года, без дальнейших объяснений[8].

[4] Рукопись стихотворения «Дорога» хранится в Архиве Кандинского в парижском Центре им. Жоржа Помпиду.

[5] *Bailly Jean-Christophe.* Préface // Kandinsky. Klänge / Trad. par I. Hannefort et Jean-Christophe Bailly. Paris, 1987. P. 8

[6] Письмо В. В. Кандинского Габриэле Мюнтер от 30 октября 1910 г. (Мюнхен, Ленбаххаус).

[7] *Соколов Б. М.* «Кандинский. Звуки. 1911. Издание Салона Издебского»: История и замысел неосуществленного поэтического альбома // Литературное обозрение. 1996. № 4. С. 3—41.

[8] См.: *Ковтун Е.* Письма В. В. Кандинского к Н. И. Кульбину // Памятники культуры: Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник 1980. Л., 1984.

Кандинскому не повезло в России при жизни и до сих пор не везет в том, что касается его литературного наследия. Известно, что четыре стихотворения из сборника «Звуки» были опубликованы, кажется без ведома автора, в будетлянском альманахе «Пощечина общественному вкусу» (1912) в переводе с немецкого на русский Давида Бурлюка! То же самое произошло в 1960-е годы, когда с легкой руки Н. Н. Кандинской появилась книга «О духовном в искусстве» в русском переводе, сделанном опять-таки с немецкого издания, — тогда как существовал оригинал первого варианта, опубликованного в «Трудах всероссийского съезда художников» в Петрограде в 1914 году, причем в архиве Н. Н. Кандинской находился не только русский рукописный текст двух вставок для второго немецкого варианта (1912), но и гранки для неосуществленного отдельного издания в 1914 году трактата «О духовном в искусстве» у московских музыковедов Г. А. Ангерта и Е. Д. Шора. Эти гранки, по видимому — но это требует дальнейшего изучения, — предполагалось использовать для издания в первые годы революции, но и эта попытка оказалась неудачной. Ныне они находятся в Фонде Гетти и до сих пор не изданы по-русски, существует лишь английский перевод в журнале Джона Боулта и Николетты Мислер «Experiment. A Journal of Russian Culture» (2002).

Вот как обращаются с русскими текстами Кандинского! До сих пор не издан первоисточник «О духовном в искусстве», его *Urtext*: в архиве Ленбаххауза в Мюнхене находятся две папки: одна — немецкая, 1909 года, другая — русская, 1910 года[9], — являющиеся источниками, по которым были сделаны немецкая публикация 1912 года в Мюнхене и русская 1914 года в Петрограде. В русском досье находятся как рукопись Кандинского, так и машинопись этого первого варианта трактата[10].

[9] Публикатор эссе «О духовном в искусстве» (в изд.: *Кандинский В. В.* Избранные труды по теории искусства. М., 2001. Т. 1 (2-е изд.: 2007)). Н. П. Подземская, замечательная исследовательница литературного наследия Кандинского, использовала эти русские рукопись и машинопись 1910 г., но, к сожалению, со слишком многочисленными текстологическими пропусками; кроме того, чтение этого трактата осложняется тем, что разные варианты текста (их по крайней мере три) даются в неясном и разрозненном виде. Ждем, когда наконец будет издан *Urtext* по рукописи и машинописи 1910 г. из архива Ленбаххауса.

[10] Вопиющим примером халатности многих издателей по отношению к русским текстам Кандинского является книга: *Kandinsky*. Gesammelte Schriften 1889—1916. Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentliche Texte. München: Prestel, 2007. В ней крайне небрежно опубликованы неизданные тексты художника, в том числе и русские («Вологодская записная книжка 1889 года», статьи, сочинения, касающиеся работы над диссертацией по политической экономии, стихотворения). Автор этих строк более шести лет обрабатывал эти материалы при помощи Ирины Кронрод под общей редакцией известного кандинсковеда Джессики Буассель; после отказа издателя Престель и номинального «редактора» Хельмута Фриделя сделать необходимые поправки я потребовал, чтобы мое имя как публикатора этих текстов было снято (то же требование выдвинула и Джессика Буассель). «Вологодская записная книжка 1889 года» была переиздана, уже в исправленном виде: *Кандинский В. В.* Избранные труды по теории искусства. М., 2007. Т. 2. С.373—393.

Другой пример невнимания к русскому литературному наследию Кандинского: переписка художника с его племянником Александром Кожевниковым (Kojève, 1902—1968), сыном «федороведа» Владимира Александровича Кожевникова, известным франко-русским гегельянцем, была издана только во французском переводе международным комитетом им. Кандинского при парижском музее современного искусства им. Жоржа Помпиду, где хранится архив Кандинского[11]...

Вот так с Кандинским: или не издают оригиналов, или издают в таком раздробленном виде, что невозможно оценить его значение как писателя, так как, по всей видимости, этот аспект не является предметом интереса исследователей, озабоченных лишь продвижением его теоретического вклада в живописную мысль XX века.

Таково положение вещей. В рамках этой статьи невозможно, конечно, говорить о всех сторонах литературного таланта автора «Ступеней». Надо было бы особо изучить характерные черты его стиля в критических статьях, где сочетаются одесский юмор, точность описания предмета и философско-теоретические обобщения.

Приведу только один пример. В «Письме из Мюнхена», опубликованном в журнале «Аполлон» в январе 1910 года, Кандинский пишет:

> Неизвестно, куда бы могла завести зрителя фантазия при осмотре помянутых французов, если бы Moderne Galerie не позаботилась отдать недавно весь огромный нижний зал (свой народный отдел) двум берлинским корифеям: Slevogt'у и Corinth'у. Уже тут фантазия никуда не занесет, а если занесет, то в области не художественные, а хотя бы... анатомические или даже гинекологические. В последние — легко может завести даже и скромного зрителя, напр<имер>, прославленная «Batseba» Corinth'а. Толстая, мягкая лежит женщина на спине. Разумеется, раздвинув ноги. Разумеется — голая. Для чего-то в области ее пояса черный лоскут, кажется меха, который сбегая вниз, скрывается между толстых, мягких ляжек. В правой руке ее цветок. Благородный холст!

[11] См.: Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne. Vassily Kandinsky: Correspondances avec Zervos et Kojève. Paris, 1992.

> Slevogt среди многих произведений выставил здесь и портрет А. П. Павловой. Говорят, она не похожа. Это бы еще не беда, — дело в том, что не только портрет петербургской prima-балерины, но и столь многое в этом зале и на живопись не похоже. А это уже совсем грустно.[12]

Как пример теоретическо-философских обобщений Кандинского приведу финал очерка художественной жизни в Мюнхене. Кандинский заканчивает свою статью рассказом о «выставке восточноазиатского, преимущественно японского, искусства»:

> Как опять и опять делается многое ясным в западном искусстве, когда видишь эти бесконечные по разнообразию, но подчиненные и соединенные в корне общим основным «звуком» произведения Востока! Нет на Западе этой общей «внутренней ноты». Да ведь и не могло бы быть, потому что мы ушли, по скрытой от нас причине, от внутреннего к внешнему; но, быть может, вовсе уже не так долго ждать, и в нас проснется этот странно смолкший внутренний звук, который, звуча по-западному в самой глубине, невольно проявит родственный Востоку элемент, как в самом корне всех народов, в самой сейчас неясной глубине глубин его души, пусть нам нынче не слышно, но все же звучит о д и н общий звук — звук души человека.[13]

Хочу остановиться на этом столь принципиальном для мыслителя-живописца и поэта Кандинского понятии «звучать» («звучание»), «звук», которое в цитированном тексте 1909 года повторяется с такой настойчивостью. Между прочим, это один из любимых приемов художника — настойчивое повторение одного слова, одного восклицания, одной буквы или одного выражения. Вспомним стихотворение «Видеть» из сборника «Звуки», вызвавшее насмешки у иных советских критиков, которым был известен только перевод с немецкого, опубликованный с легкой руки Давида Бурлюка в «Пощечине общественному вкусу», — здесь приводится рукописный оригинал:

Синее поднялось и упало.
Острое, тонкое свистнуло и вонзилось, но не проткнуло.
Ухнуло по всем концам.
Густо-коричневое повисло будто навеки. Будто навеки повисло.
Будто, будто, будто...

[12] *Кандинский В.* Письмо из Мюнхена. Выставки // Аполлон. 1910. № 7.
[13] *Кандинский В.* Письмо из Мюнхена // Там же. 1909. № 1.

... ... Будто. Шире разведи руками. Пошире, пошире.
А красным платком закрой свое лицо.
А, может быть, оно вовсе еще и не сдвинулось, а сдвинулся только ты.
Белый скачок за белым скачком.
А за этим белым скачком еще белый скачок.
Вот нехорошо, что ты не видишь мути: в мути-то оно и есть.
Отсюда все и начинается... Треснуло...

Сборник «Звуки» создавался между 1909 и 1911 годами, в то время, когда Кандинский размышляет о метафизическом смысле живописного действия, о «внутренней необходимости» перехода к абстрагированию мира предметов, о новом театре, где все линии — звук слов / звук красок / музыкальный звук — говорят каждая собственным языком и составляют контрапунктный синтез. Во всех его писаниях можно проследить тему звука, внутреннего звука, звучания. Покойная Пег Вайс в прекрасной пионерской книге о зырянски-шаманской стихии в творчестве Кандинского подчеркивает роль звука, издаваемого шаманским барабаном в обрядах Русского Севера[14].

Но есть, по-моему, также источник из поэтической русской традиции, а именно традиции, восходящей к стихотворению Пушкина «Эхо»:

Ревет ли зверь в лесу глухом,
Трубит ли рог, гремит ли гром,
Поет ли дева за холмом —
На всякий звук
Свой отклик в воздухе пустом
Родишь ты вдруг.

В поэтической медитации «Через стену» 1913—1914 годов, типичной для теоретическо-философской прозы писателя, он использует все ресурсы творческого выражения — ритмизованные фразы, звукоподражание, графическое распределение слов, театральность и пр. Таким образом он выявляет словами то, что понимает под «звуком»:

> Злой ветер тряс деревья и они стонали...
> Фраза, потрясающая подростка.
> Здесь нет надобности ни в до, ни в после: тут действуют уже и эти немногие и слова... ужасают. Эта фраза вызывает целую цепь пе-

[14] См.: *Weiss Pg.* Kandinsky and Old Russia: The Artist as Ethnographer and Shaman. New Haven; London, 1995.

> реживаний, а, стало быть, она — целая поэма. Ни у кого не хватит духу утверждать, что душа его никогда не подчинилась этой фразе — в той или иной форме — рабски.
> О!!
> Один-единственный звук, обладающий силой равной силе обеих предыдущих фраз. В этом едином единственном звуке воплощены ужас, страдание, счастье, восторг, любовь, ненависть, надежда, отчаяние.
> Способ, каким произносится этот звук, определяет его содержание. Так человек может этим единым звуком сказать другому о самых своих важных чувствах. При посредстве этого звука он хватает другого за душу и потрясает ее до самого дна.[15]

Отметим, что Кандинский говорит о *произношении* как об определяющем элементе звука. Его поэзия, как и его ритмическая проза, должны произноситься вслух, артикулироваться, удлиняться модуляциями голоса. В «Предисловии» к своим «композициям для сцены» (начало 1910-х годов) он уточняет:

> Всякое произнесенное слово состоит из 3-х элементов: 1) чисто конкретного или реального представления (напр., небо, дерево, человек) 2) общего так сказать психического звука, не поддающегося ясному определению словами (возможно ли выразить, как действует на нас слово «небо», «дерево», «человек»? 3) чистого звука, т<ак> к<ак> каждое слово имеет свой звук, только ему свойственный[16].

В период, когда художник-писатель весь озабочен оформлением «звука», «звучания», «вибрации-резонанса» внутреннего мира, он обращается к театральному творчеству не только как к привилегированному месту реализации синтеза искусств, но и потому, что «сцена есть могучее средство для воздействия на душу <...>. Пусть прозвучит один какой-либо звук. Ему немедленно ответит какая-то внутренняя вибрация»[17].

Верлибры сборника «Звуки» отмечены сплошным алогизмом и в этом безусловно предшествуют дадаистским и сюрреалистическим экспериментам. Стихотворение «Негр» основано на повторе одного слова, а в конце (кончетто) установленный ряд разрушается:

Темный негр.
Светлый негр.

[15] *Kandinsky*. Du Théâtre. Ьber das Theater. О театре. С. 200—201.
[16] Там же. С. 153.
[17] Там же. С. 145.

Красненький негр.
Розовенький негр.
Синенький негр.
Ко-рич-не-вый негр.
Фи-о-ле-то-вый негр.
Желтый негр.
Желтенький негр.
Лиловый негр.
Только серого нет.

Это стихотворение предвещает школу алогистов-абсурдистов обэриутов во главе с Даниилом Хармсом. Другие стихотворения близки к глоссолалии кубофутуристов-заумников и играют лишь на сочетании гласных и согласных.

СОНЕТ

Кукумиматическая спираль
Лабусалутическая парабола никак не найдет ни головы, ни хвоста.
Лаврентий, наудандра, лумузуха, дирекека! Дири-Кека! Ди-ри-ке-ка!

Крайний предел абсурдизма и разнузданной игры бессвязных слов можно найти в следующем стихотворении, под рубрикой «цвета без запаха»:

Уда уединенная упала утром.
Утка ухнула уксусным укусом.
Уха ухудшилась угарным углом.
Уж ужинал убитым угрем.
Урод ударил узким утюгом.
Уныло улица удавила ура[18].

Может быть, сравнительное равнодушие русской критики к литературным достижениям автора «О духовном в искусстве» и «Ступеней», поэта «Звуков» и драматурга «композиций для сцены» объясняется особенностями его характера, его личности вообще и, следовательно, его стиля. Всем своим интеллектуальным обликом он примыкает к течению русского символизма, где переплетаются импульсы греческой культуры, немецкой метафизики и Ницше, духовности с православной доминантой, не исключающей обращения к эзотерическим доктринам, вкус к риторике, насыщенной образами, символами, метафорами. Но, с другой стороны, Кандин-

[18] Все рукописи стихотворений находятся в Архиве Кандинского в парижском Центре им. Жоржа Помпиду.

ского притягивают и эксперименты футуристического типа, даже если он не разделяет провокационного футуристического отношения к классикам. Многие черты стиля Кандинского свидетельствуют о желании разбить языковую рутину, с риском шокировать. Если мы принимаем это у Ремизова, который также занимает маргинальное место в символизме, почему не принять у Кандинского?

В заключение я приведу отрывок из длинного письма, которое Кандинский пишет Александру Бенуа в 1936 году из Парижа, надеясь, что тот поместит в газете сообщение о его выставке. Это письмо вызвало у «неисправимого пассеиста» неприятный оскал.

> Я вообще не могу очень пожаловаться на «невезение», но есть в моей деятельности (или скорее «карьере») некоторые очень темные пунктики. Самый темный (почти цвета encre de Chine) это то, что меня совершенно не знает русская публика (Бенуа подчеркнул это место и на полях написал: «Знали да не любили и не верили». — *Ж.-К. М.*). Отчасти и это объясняется тем, что вся моя художественная «карьера» протекла за границей. Отчасти — Бог знает чем. Но Вы поймете, что этот темный пункт у меня болезненный.[19]

[19] Письмо В. В. Кандинского А. Н. Бенуа от 28 ноября 1936 г. (РГАЛИ. Ф. 938. Оп. 2. Ед. хр. 262. Л. 2 и 2 об.).

Ольга Матич (Беркли, Калифорния)

РУССКАЯ ЭМИГРАЦИЯ В КАЛИФОРНИИ

Жизнь русских после Второй мировой войны в Монтерее, живописном калифорнийском городе на берегу Тихого океана, пока не вошла в анналы эмиграции. В 1947 году американская военная разведка основала здесь школу для изучения иностранных языков (Army Language School[1]) на месте старых испанских казарм, построенных в конце XVIII века. Как и следовало предположить, русский быстро стал самым изучаемым языком в Военной школе. При президенте Рейгане в самые горячие годы холодной войны она поставляла около тысячи выпускников в год — будущих «шпионов», окончивших русский курс. Преподавательский состав насчитывал в те годы больше трехсот русских из первой, второй и третьей эмиграции.

Самым ярким периодом русской жизни в Монтерее было начало пятидесятых, во второй же половине самые молодые, способные и энергичные преподаватели стали уходить на государственную службу в Вашингтон и в университеты на русские кафедры. Почти никто из них русского языка никогда не преподавал, но в первые десятилетия существования школы это не представляло препятствия, так как установка была на носителей языка, а не на профессиональных учителей. Основная линия противостояния в 1950-е годы проходила между «старой», или «белой», и «новой», или — как ее называли старые с неприязнью, возможно не всегда осознанной, — «советской», эмиграцией. В первую очередь их разделял жизненный опыт: несколько десятилетий в эмиграции «старых» и советский опыт «новых», которых, правда, было значительно меньше. Очень важным фактором с самого начала эмиграции был год ухода из России и, как писал Роман Гуль, тот образ России, который каждый унес с собой. Конечно, были исключения, но «старые» эмигранты смотрели на «новых» свысока, а военной эмиграции («новой») «старики» казались немножко смешными — со своим часто монархическим взглядом на прошлое и сословными претензиями. При всем этом всех связывало новое назначение:

[1] Переименована в Defense Language Institute в 1963 г.

учить американцев русскому языку и прививать им любовь к русской культуре и антисоветкие идеи.

Как и всюду, создавались свои кружки по политическим, религиозным, интеллектуальным и другим мировоззренческим принципам. Почти сразу недалеко от поселка была своими руками построена русская церковь[2] и организована русская школа для детей. Появилась ячейка НТС, собрания которой часто проводились в нашей квартире (нужно заметить, что очень многие «старые» эмигранты считали НТС левой организацией, чуть ли не прокоммунистической). Было организовано звено Организация русских юных разведчиков (ОРЮР), воспитывавшей молодежь в национальном, чтобы не сказать националистическом, и антикоммунистическом духе с анахронистической ностальгической идеей возвращения в Россию для «борьбы с большевиками» еще в 1950-е и 1960-е годы!

Монтерейская русская колония тех лет воспроизводила стандартную социальную структуру эмигрантских общин в больших европейских, американских и китайских городах после революции. Только, в отличие от них, русские находились здесь на небольшом пространственном участке, в особенности в начале пятидесятых, когда почти все жили в маленьком военном поселке под названием Ord Village, прямо по соседству или в пяти минутах ходьбы друг от друга. Были свои аристократы, которых, как мне кажется, было непропорционально много, бывшие дворяне из интеллигентских и военных кругов, дети купцов и мещан и представители советской интеллигенции. Имелось несколько поэтов и прозаиков, композиторов и других представителей артистических профессий.

Самым видным монтерейским аристократом был Никита Александрович Романов, сын сестры Николая II Ксении и его двоюродного брата и близкого друга — Александра (Сандро) Михаиловича. Старшая сестра Никиты Александровича, в замужестве княгиня Юсупова, в 1920-е годы открыла с мужем парижский дом моды Irfé (Irina/Felix), в котором работали Никита Александрович и его жена Мария Илларионовна (урожд. Воронцова-Дашкова)[3]. В Париже тех лет многие аристократы за неимением конвертируемой профессии (кроме титула) открывали дома моды или

[2] Первым настоятелем церкви преподобного Серафима Саровского в пригороде Монтерея был протоиерей Георгий Кравчина.

[3] Брат Н. А. Романова Василий жил в районе Сан-Франциско, где одно время работал на винодельне и на куриной ферме. Он был женат на княжне Наталье Голицыной, в 1920-е гг. снимавшейся в эпизодических ролях в голливудских фильмах, а ее брат Александр сделал большую карьеру в кино как режиссер-постановщик, удостоившийся трех «Оскаров». Мать держала в Голливуде ателье для пошива вечерних платьев и красивой вышивки, наподобие парижских.

в них работали. Мать Никиты Александровича, исчерпав к концу 1920-х годов все финансовые ресурсы, состоявшие из вывезенных фамильных драгоценностей, стала жить на иждивении британской короны.

У Никиты Александровича оставались какие-то фамильные вещи, хранившиеся им в специальном саквояже, которые он показывал своим ученикам в Военной школе и при этом рассказывал им истории из своего детства и юности, вместо того чтобы учить их грамматике. Кроме того, внук последнего царя учил студентов русскому мату и поэтому пользовался у них большим успехом. Когда вступило в силу новое правило, по которому все учителя должны быть гражданами США, он отказался принимать гражданство, поскольку это требовало официального отказа от титула, стержня его идентичности. Лишившись заработка и оставаясь при нансеновском паспорте, чета Романовых, отличавшаяся неумением устраивать свои дела, жила какое-то время на федеральное пособие по безработице в русском женском монастыре в северной Калифорнии[4]; моя мать даже устроила лотерею в их пользу, так как они действительно нуждались. История имела благополучный исход — виндзорские родственники узнали о судьбе князя, и они уехали в Англию по стопам великой княгини Ксении много лет спустя.

Другим монтерейским преподавателем, имевшим отношение к дому Романовых, был Сергей Сергеевич Исаков, ставший впоследствии деканом русского отделения. Он был прямым потомком Александра I по незаконной линии[5]. Мать Сергея Сергеевича, как и его жена, были графинями Мусиными-Пушкиными, а мать жены, в свою очередь, была урожденной княжной Кочубей; она жила с мужем в Монтерее, где они и похоронены в русской части кладбища. Американская жизнь Исаковых начиналась вполне классически: их первая работа в Америке была в доме миллионера, прямо как в старых голливудских фильмах на русскую тему, изображающих социальную траекторию русских аристократов, из князей в грязь, — этот сюжет богатые американцы воспроизводи-

[4] Свято-Успенский монастырь в Калистоге в винодельческом районе Напа был основан в 1941 г. В 1950-е гг. его настоятельницей была игуменья Июлиания, в миру В. Н. Невахович. Она была последней церковной сестрой храма Христа Спасителя, при патриархе Тихоне организовала помощь заключенным и ссылным пастырям. Она в свое время сидела на Соловках, а потом была в разных ссылках (см.: *Епископ Иоанн Сан-Францисский.* Рассказ матери Юлиании // Новое русское слово. 1954. № 15324, 11 апреля). Мать Июлиания принадлежала ко второй эмиграции. С 1981 по 1993 г. в монастырской церкви служил протоиерей Георгий Бенигсон.

[5] Внебрачный сын от Марии Катачаровой.

ли в жизни, вполне возможно, под воздействием кино[6]. Исаковы с юмором рассказывали забавные истории из жизни миллионера и, что самое главное, не чувствовали себя униженными. Мать Сергея Сергеевича в 1930-е годы, разорившись к тому времени, несмотря на второй брак в эмиграции с князем Репниным, держала в Париже русскую столовую. Это было частое явление: мужчины, имевшие в России автомобили, становились шоферами, другие малярами; женщины открывали столовые, а в Америке сначала шли в уборщицы. Жена Сергея Сергеевича подрабатывала уже в Монтерее уборкой мотелей, как в первые годы и жены других преподавателей, без ущемления личного достоинства. Моя мать, дочь профессора, тоже поначалу работала уборщицей в доме миллионеров в Сан-Франциско, где она изображала совсем простую женщину — таково было условие хозяйки. Маму веселила эта маска, и она нас регулярно развлекала очередными рассказами. Например, когда она призналась хозяйке, что слышала про Христофора Колумба, та недовольно ответила: «Тони (Таня она произнести не могла), you know too much».

В отличие от более практичных русских семей, Исаковы так и не купили дом и вместо этого жили на широкую ногу, хотя на военную зарплату тех лет особенно не разойдешься. В их доме собиралось русское богемное общество, любившее выпить, среди которого были люди артистического склада, певшие свои и чужие романсы под аккомпанемент рояля и гитары[7]. Из монтерейской аристократии в этих вечерах участвовали только Волконские. Я наблюдала раз курьезную сцену, разыгранную Сергеем Сергеевичем и Ксенией Волконской (урожд. Щербацкой): они состязались в знании мата, и, как я хорошо помню, Ксения сказала ему: «Нам можно, а им нельзя», — имея в виду, что аристократам материться можно, в отличие от других. Из местных аристократов еще можно

[6] Дом принадлежал одному из братьев Скурас, знаменитых магнатов американской киноиндустрии. О русских в американском кино см.: *Матич О.* Русские в Голливуде / Голливуд о России // Новое литературное обозрение. 2002. № 54/2. С. 403—448.

[7] Среди завсегдатаев этих собраний были А. Я. Флауме, автор гимна РОА «Мы идем широкими полями» (под псевдонимом А. Флоров), ставший профессором русского языка и лингвистики в Пенсильванском университете, позже в Джорджтаунском; Д. Д. Григорьев, тоже ставший профессором русской литературы в Джорджтауне, а потом протоиереем и настоятелем Св. Николаевского кафедрального собора в Вашингтоне; А. А. Христиансен, во время войны солист оперы в Таллине, а после — в Вене и Висбадене, выступал с концертами и в Калифорнии; М. И. Хордас, композитор, написавший оперу по роману Готорна «Алая буква». Все из прибалтийской эмиграции. Христиансен и Хордас вместе с Исаковым подрабатывали в Монтерее малярным делом.

назвать Ольгу Трубецкую, Елену Шаховскую, баронессу Екатерину де Шталь, герцога Сергея Лихтенбергского, Владимира фон Шлиппе и др.

Нетитулованные тоже имели свои послужные списки. Константин Петрович Григорович-Барский, известный в Советском Союзе своими передачами по «Голосу Америки», был потомком Василия Григоровича-Барского, знаменитого киевского путешественника, писателя, художника и монаха. Его «Путешествия к святым местам в Европе, Азии и Африке 1723—1747» были опубликованы в Санкт-Петербурге на «иждивение» князя Потемкина в 1778 году, то есть практически в то же время, когда был основан испанский гарнизон в Монтерее. Константин Петрович сам был талантливым художником, расписавшим православную церковь в Монтерее. В этом он продолжал традицию своего киевского предка — архитектора Ивана Григоровича-Барского, построившего среди прочих церквей Покровскую и соорудившего в XVIII веке первый водопровод на Подоле. Дмитрий Николаевич, дядя жены Константина Петровича, Марины Юрьевны, был одним из адвокатов Бейлиса, защищавших его против обвинения в ритуальном убийстве. Талантливый и энергичный Константин Петрович был одним из тех монтерейских эмигрантов, которые сумели сделать американскую карьеру — в основном в Госдепартаменте, где, среди прочего, он занимался организацией американских выставок в Советском Союзе[8].

Моя мать Т. А. Павлова происходила, со стороны как отца, так и матери, из политически консервативных киевских профессорских семей. Ее прадед по материнской линии историк и профессор Киевского университета Виталий Шульгин основал газету «Киевлянин» (1864), которую после его смерти стал редактировать Дмитрий Пихно, профессор экономики, сторонник Столыпина и сам видный политический деятель, ставший в начале XX века членом Государственного Совета. После смерти Шульгина он женился на его вдове. Будучи человеком капиталистических взглядов, он построил на Волыни сахарный завод и вообще всячески поддерживал экономическое развитие своего края. У него учился отец моей матери, Александр Билимович, впоследствии профессор экономики в Киевском университе, а после революции член деникинского Особого Совещания по вопросам земельных реформ; в эмиграции профессор в Любляне (Югославия). В последние годы его труды

[8] Отец Константина Петровича Петр Константинович был главным русским переводчиком сначала в Лиге наций (Нью-Йорк), а потом в ООН, дочь Ольга работала на «Голосе Америки», а сын был на дипломатической службе— в Советском Союзе и других странах Европы.

начали привлекать внимание русских экономистов из-за их антимаркистской направленности, в особенности его эмигрантские книги, посвященные экономическому строю будущей, то есть постсоветской, России[9].

Самым известным членом семьи был В. В. Шульгин, мамин дядя, правый член Государственной думы, русский националист и последний редактор «Киевлянина». Несмотря на его консервативные политические взгляды, правая эмиграция его не любила — в особенности за его участие в отречении царя. Такое отношение к нему можно было еще наблюдать в монтерейской колонии. Он, безусловно, был оригиналом — монархист, участвовавший в отречении Николая II, антисемит, защищавший Бейлиса и получивший за это трехмесячный тюремный срок, белый эмигрант, нелегально ездивший в 1925 году в Советский Союз, писатель, мистик, веривший в ясновидящих, вегетерианец и любитель ходить на байдарках.

Мария Эдуардовна Аренсбургер была внучкой Льва Бертенсона, лейб-медика, известного общественного деятеля и ученого[10], и Анны Скальковской, оперной певицы и дочери историка А. А. Скальковского. Бертенсоны держали в Петербурге известный салон, который посещали Достоевский, Тургенев, Чайковский, Мусоргский, Римский-Корсаков, Репин, Станиславский, Шаляпин и многие другие[11]. Показательно для старой эмиграции, что Марина Эдуардовна скрывала еврейское происхождение своего знаменитого деда, перешедшего в лютеранство. То же самое делает в книге «Вокруг искусства» и его сын С. Л. Бертенсон, в 1920-е годы приехавший в США с МХАТом, а в 1950-е часто наезжавший в Монтерей[12]. В отличие от Немировича-Данченко он не вернулся в

[9] Мой отец Борис Павлов совсем молодым был в Белой; армии он написал воспоминания о том времени, которые были напечатаны сначала в эмиграции, а потом в постсоветской России (Первые четырнадцать лет: Посвящается памяти алексеевцев. М., 1997).

[10] Доктор Бертенсон, самый известный представитель этой блестящей династии российских врачей, был домашним врачом семьи Я. П. Полонского; его медицинскими советами пользовались Тургенев и Чайковский.

[11] «Воскресенья были у нас в семье приемными днями. Сперва собирались несколько человек за обедом, отличающимся большим оживлением, т<ак> к<ак> сходились люди интересные. <...> А после обеда приходило множество других гостей, и тогда неизменно начиналась музыка. Исполнителями были и профессиональные артисты-певцы и музыканты, и талантливые любители» (*Бертенсон С.* Вокруг искусства. [Холливуд], 1957. С. 30). Кроме уже названных, в числе посетителей были С. А. Андреевский, А. Ф. Кони, Г. А. Ларош, П. Ф. Рерберг, К. А. Скальковский, кн. А. И. Урусов, М. И. Чайковский, многочисленные артисты театра, оперы и балета.

[12] Что-то похожее я испытала в своей семье, хотя в ней царили более широкие взгляды. В конце 1970-х или начале 1980-х гг. я познакомилась в Мос-

Советский Союз после их неудачной попытки создать в Голливуде что-то вроде русской киностудии с целью экранизации русской классики, в противовес модной тогда «развесистой клюкве», как Сергей Львович ее называл[13]. Сама Марина Эдуардовна училась в Тенишевском училище, а потом в Эстонии. Она мне рассказывала, что, когда Тенишевское переименовали в Трудовую школу № 15, в ней учились сыновья Троцкого, но в других классах.

Из учителей военного происхождения можно назвать Николая Николаевича Богаевского, переменившего фамилию на Воробьева. Племянник последнего атамана Войска Донского А. П. Богаевского, поэт, друг Бориса Зайцева, художник, исполнитель цыганских романсов под гитару, Николай Николаевич организовал в Монтерее в 1950-е годы прекрасный русский хор из американских солдат, выступавший по всей Америке. Из второй эмиграции был Сергей Голиков, во время Второй мировой войны полковник инженерных войск, попавший в немецкий плен и поступивший в РОА к Власову. После войны он, чтобы избежать репатриации, переменил имя на Юрий Марков. В Монтерее, где его участие во власовском движении не вызывало неприязни, а скорее наоборот, его все звали «генералом». Он любил вспоминать, как до революции учился в Александровском военном училище с маршалом Тухачевским и как тот совсем не был революционно настроенным.

Для современного читателя, интересующегося русской литературой, самые значительные монтерейские преподаватели были из второй эмиграции — поэт Николай Моршен и литературовед В. Ф. Марков. Н. Н. Марченко, переменивший фамилию, тоже чтобы избежать репатриации, на Моршен — по-немецки «негритенок», — потом взял ее своим псевдонимом. Он, как и многие дру-

кве с Ю. И. Левиным, который мне внешне напомнил сына Шульгина Дмитрия. Когда я рассказала об этом матери, она сказала как ни в чем не бывало, что его мать была наполовину еврейкой, а Диму в детстве дразнили «еврейчиком». По-моему, я раньше этого не знала, при этом у нас часто можно было услышать разговоры о евреях, как и во многих русских домах. Мать моей ближайшей монтерейской подруги Марины Романи скрывала еврейское происхождение своей бабушки и, как потом выяснилось, запретила дочери об этом рассказывать. Моя мать мне ничего такого не говорила, но подтекст был тот же. Среди монтерейских учителей тех лет было две еврейские семьи, они практически не входили в православные круги общения.

[13] См.: *Бертенсон С. Л.* В Холливуде с В. И. Немировичем-Данченко (1926—1927) / Под ред. К. Аренского. Монтерей, Калифорния, 1964. Сергей Львович был секретарем Немировича-Данченко и два раза гастролировал с МХАТом в Америке. Ему так и не удалось сделать карьеру в Голливуде, где он до выхода на пенсию работал суфлером. В России он участвовал, среди прочего, в Обществе защиты и сохранения памятников искусства и старины.

гие, для кого главным злом был сталинский режим, с женой и родителями бежал из Киева вместе с отступавшими немецкими войсками. В Гамбурге Марченко зарабатывал деньги как грузчик на пристани, правда, печататься он начал еще там. Уже в Америке Ю. Иваск уговаривал его подавать на должность преподавателя русской литературы в университете, но он предпочел монтерейскую службу и подсобную переводческую работу, например для журнала «Америка». На его содержании была большая семья: четверо детей, родители и тетя, так что ему приходилось все время подрабатывать переводами. Марченки считали себя американцами, но, как и остальные местные русские, домами с американцами не общались. Наталья Васильевна была еще и украинской патриоткой и «кацапов» не любила. Скорее всего, их недолюбливал за великорусский шовинизм и сам Моршен, человек глубоко демократичный, в обиходе простой, презиравший всякого рода снобизм.

Николай Николаевич, не признававший городскую жизнь, любил природу и рыбную ловлю не меньше стихов, питавшихся отчасти его частыми походами в места, далекие от цивилизации. Уловом насыщалась не только его семья, но и монтерейские друзья — никто не умел солить, мариновать и жарить рыбу так, как Наталья Васильевна. К тому же она была страстной грибницей, собирая белые, лисички и рыжики в монтерейском лесу, где они растут в большом количестве. Хорошо помню, как уже в 1980-е годы я возила к Моршену Синявских и как Марья Васильевна восхищалась рыбными и грибными закусками; еще мы ели раков, выловленных утром в местной речке самим поэтом[14].

Марков — в те годы ближайший друг Моршена — написал предисловие к первому сборнику его стихов «Тюлень». Отец Маркова, правоверный коммунист, был одним из ленинградских партийных работников, расстрелянных в 1937 году, мать была вскоре арестована и отправлена в лагерь. Его лучшими друзьями в университете, где он учился на германском отделении у В. М. Жирмунского, были будущие литературоведы Ю. Д. Левин и Я. Л. Левкович. Несмотря на возможные неприятности, они меня приглашали к себе домой в 1973 году, чтобы узнать о Маркове, живую память о котором они с такой любовью сохранили. Он ушел добровольцем на фронт в самом начале войны, был ранен, попал в немецкий

[14] Моршен был в близких отношниях с профессорами С. А. Карлинским, О. П. Хьюз (Раевской) и Р. Хьюзом (Калифорнийский университет в Беркли). Карлинский написал о Моршене обстоятельную статью (*Karlinsky Simon*. Morshen, or a Canoe to Eternity // Slavic Review. 1982. № 41/1). Моршен Хьюзов в шутку называл «Малый юс» и «Большой юс» или «Гуси». Отец Ольги П. Н. Раевский преподавал в Военной школе в 1950-е гг. и снимал домик в саду у Марченко.

плен, а после войны работал в миссии ООН в Регенсбурге. В Германии Владимир Федорович женился на Лидии Яковлевой, актрисе Пушкинского театра (Александринки), в которую был влюблен еще в Ленинграде, хотя тогда и не был с ней знаком. Он любил рассказывать, как видел ее в роли Нины Арбениной в последней редакции мейерхольдовского «Маскарада» в 1938-м, а Лидия Ивановна — о репетициях с Мейерхольдом, которого вскоре арестовали. Так что плен и эмиграция сыграли в судьбе Владимира Федоровича романтическую роль.

Первая работа Марковых в Америке была физической: они собирали апельсины в Южной Калифорнии вместе с мексиканскими рабочими. Первым покровителем Владимира Федоровича оказался М. М. Карпович, которому он написал, что за неимением средств не сможет возобновить подписку на «Новый журнал». Карпович свел его с Г. П. Струве, в свою очередь способствовавшим его устройству в Монтерей в 1950 году. А уже через несколько лет Марков защитил диссертацию о Хлебникове в Калифорнийском университете в Беркли у Струве, после чего сразу получил профессорскую должность в UCLA, и там уже я у него защищала диссертацию. Еще в Монтерее Владимир Федорович начал переписываться с Георгием Ивановым, Ремизовым, Терапиано, Одоевцевой, Вишняком и другими представителями старой литературной эмиграции, еще совсем недавно ему неизвестными.

В 1950 году Владимир Федорович организовал у себя на квартире в Ord Village литературный кружок, в основном состоявший из пишущих представителей второй эмиграции, молодые авторы читали свои произведения и переводы: Марков — из «Гурилевских романсов», Моршен — из «Тюленя», отец Моршена Н. В. Нароков (псевдоним) из «Мнимых величин», романа о сталинском НКВД; Н. С. Пашин (под псевдонимом Витов) — из русского перевода «1984», над которым он как раз в то время работал; брат Пашина С. С. Максимов (псевдоним), автор только что нашумевшего «Дениса Бушуева», — из новых рассказов. Потом шли обсуждения, иногда слушали классическую музыку с комментариями Владимира Федоровича. Его большим почитателем и энтузиастом кружка, затухшего после отъезда Маркова, был Григорович-Барский. В те же годы Лидия Ивановна, активно старавашаяся сделать актерскую карьеру в Америке (так, впрочем, и не удавшуюся)[15], поставила с нами, тогда подростками (детьми Аренсбургеров, мною и нашей

[15] Уже в Лос-Анджелесе она работала с Михаилом Чеховым, с семьей которого Марковы дружили. Владимир Федорович до последних лет ходил с тростью Чехова. В круг их русских знакомых входили историк А. Н. Лосский, сын философа, композитор В. А. Дукельский, сделавший большую карьеру на Бродвее и в Голливуде под фамилией Vernon Duke, и художник К. П. Черкас (Черкашанинников).

подругой Мариной Романи), «Женитьбу» Гоголя. Представление проходило в Офицерском клубе, где русские устраивали свои вечера, свадьбы и праздники.

Марков и Моршен преподавали детям русский язык и литературу, сначала за один доллар за урок. Я хорошо помню, как Владимир Федорович нас заводил «философскими» вопросами — например, что каждый из нас возьмет на необитаемый остров, том Пушкина или коробку спичек. Это было на уроке о Пушкине, на котором каждый читал наизусть свое стихотворение Пушкина, специально выбранное Владимиром Федоровичем в соответствии с характером каждого. Так он нам говорил, а мы верили и очень его любили, считая, что он относится к нам серьезно, в отличие от других взрослых. Так что понятно, что я продолжала свои занятия русской литературой именно с ним[16]. Такие же чувства мы испытывали по отношению к Лидии Ивановне.

Такими были русские эмигранты в Монтерее и их дети в первой половине 1950-х годов. Я описала круг, который, кроме Романовых, мне был лучше всего знаком, то есть в основном тот, в который входили мои родители. Со всеми ними я продолжала поддерживать отношения до их смерти. В живых остались Марков, жены Исакова, Григоровича-Барского и Моршена.

[16] Тему для диссертации о Зинаиде Гиппиус мне посоветовал Владимир Федорович, очень любивший ее стихи, может быть потому, что она была любимым поэтом Лидии Ивановны.

Михаил Мейлах
(Санкт-Петербург / Страсбург)

«MY DEAREST LENINGRADIEVNA!»

Традиция русификации имен танцовщиков «Русских балетов»

Нельзя отрицать, что в старой России неким особым флером были наделены экзотические имена русских балерин и танцоров Императорского балета, нередко принадлежавших к династиям танцовщиков, иммигрировавших в Россию в XIX веке (некоторые из таких имен продолжали звучать в Мариинском театре до самой Второй мировой войны): семья Легатов, умершая в 1937 году в девяностолетнем возрасте Екатерина Вазем, Люком, Гердт, Карами, Гельцер, Больм, Шамье, Вильтзак, Шоллар (Шоллар, например, была дочерью арфиста и валторниста чешского происхождения, который играл в оркестре Мариинского театра и обучил дочерей музыке, — она считалась танцовщицей очень музыкальной; кстати, Николай Вильтзак, брат ее мужа Анатолия Вильтзака, — известный клоун Бом из дуэта Бим-Бом, которых люди нашего поколения в детстве еще застали. Это о них шуточные стихи Мандельштама: «Два клоуна засели — Бим и Бом, / И в ход пошли гребенки, молоточки»).

Однако феерический успех «Русских балетов» Дягилева и всемирная слава Анны Павловой за короткое время подняли авторитет русского балета на такую высоту, что в труппах, работающих на Западе — у тех же Дягилева и Павловой, Бориса Романова и Михаила Мордкина и, конечно, в «Русских балетах Монте-Карло», — стали заботиться о том, чтобы русскозвучащие имена носили не только сами русские танцовщики, но и западные. Этому явлению и посвящены нижеследующие заметки.

Прежде чем перейти к непосредственно интересующей нас теме, надобно сказать несколько слов о проходившей на протяжении XX века мировой экспансии русского балета — без этого мания перемены имен останется непонятной.

В 1911 году Сергей Дягилев показал на сцене Театра Монте-Карло, где до этого русские танцовщики появлялись лишь эпизо-

дически, «Призрак розы» в постановке Фокина, с декорациями Бакста, в исполнении Тамары Карсавиной и Вацлава Нижинского, блиставших на дягилевских «Русских сезонах» в Париже. «Русские балеты» не только познакомили публику обоих континентов с достижениями русской балетной школы. Суть антрепризы Дягилева, чутко откликавшегося на новые веяния в искусстве и привлекавшего для своих спектаклей лучших художников и композиторов, составляло художественное новаторство, стремление к синтезу искусств — музыки, танца и живописи.

Спустя несколько лет труппа Дягилева снова обосновывается в Монако. В послереволюционные годы к ней присоединяются будущие «отцы» современной французской и американской хореографии: Сергей (Серж) Лифарь, чуть позже — Джорж Баланчин, поставивший здесь десять балетов (среди них бессмертные «Аполлон Мусагет» и «Блудный сын» на музыку Стравинского). В 1926-м труппа получает название «Русские балеты Монте-Карло». В 1929 году Дягилев умер — его прах нашел пристанище на кладбище Сан-Микеле в Венеции. На памятнике удивительная надпись о «Венеции, постоянной вдохновительнице наших успокоений»; это слова самого Дягилева на первом листе тетради, подаренной им Лифарю в 1926 году для записи уроков Чеккетти («Venise inspiratrice éternelle de nos apaisements»). Неподалеку от него — Стравинские; на могильных плитах лаконичные надписи: «Игорь Стравинский», «Вера Стравинская»; первая из них заменила путаную эпитафию с неправильным порядком слов — выходило, что великий композитор не при жизни выразил желание упокоиться в Венеции, а захотел «быть похороненным здесь при жизни». На соседнем участке (еще недавно называвшемся «вальденским», а теперь он — протестантский) покоится Бродский, который не был ни вальденсом, ни протестантом и для которого дважды рыли могилу: первая оказалась рядом с «захоронением» ненавистного ему Эзры Паунда.

Связь труппы Дягилева с Россией навсегда прервали война и революция, после которой на Западе оказалась целая плеяда танцовщиков среднего поколения, состоявшихся артистов великолепной выучки, уже сделавших выдающиеся карьеры в балетах Мариинского и Большого театров. Некоторые из них влились в группу Дягилева, но выступали и в европейских балетных театрах, организовывали, как Мордкин или Борис Романов, собственные труппы или, что оказалось важнее всего, открывали школы. Это прежде всего парижские школы, основанные бывшими звездами преимущественно Мариинского театра: Егоровой, Кшесинской, Преображенской, а также мадам Рузанн; там же, в Париже, давали уроки москвич Волинин и более молодые педагоги — Гзовский, Князев; в Лондоне обосновались Карсавина и Николай Сергеев, преподавали Николай Легат и Лидия Кякшт; в Берлине — Евгения Эдуардова и Татьяна Гзовская, урожденная Исаченко, сестра пражского лингвиста. Именно эти школы, куда охотно отдавали своих детей русские эмигранты (одаренных детей из бедных семей многие педагоги обучали в долг или бесплатно), готовили следующие поколения танцовщиков русской традиции, благодаря чему впоследствии стало возможно продолжение дягилевских «Русских балетов». При этом у русских педагогов учились не только русские танцовщики, но и ученики европейских балетных школ, прежде всего Парижской Оперы.

Труппа, распущенная после смерти Дягилева, вновь возродилась в 1932 году — по инициативе директора Оперного театра Монте-Карло Рене Блюма (брата французского премьер-министра), сотрудничавшего еще с Дягилевым и русского эмигранта полковника де Базиля (В. Г. Воскресенского), при участии Баланчина, а потом — Леонида Мясина и Брониславы Нижинской. К тому времени стало подрастать новое поколение молодых танцовщиков, воспитанных в парижской эмиграции только что названными русскими педагогами. На протяжении последующих лет именно эта молодежь, включая трех совсем юных «бэби-балерин», пополняла труппу. С приближением Второй мировой войны некоторые педагоги стали уезжать в Америку, где опять-таки открывали новые школы.

В 1935 году де Базиль разошелся с Блюмом, а в 1936-м «Русские балеты Монте-Карло» распались на две труппы — «Ballets Russes de colonel de Basil» (с 1939 года — «Original Ballet Russe») и «Ballet Russe de Monte Carlo», которые стали вести независимое существование. Последнюю труппу продолжал возглавлять Рене Блюм, однако в 1938 году его место занял Серж Денем, банкир русского происхождения (Сергей Докучаев). С обеими труппами продолжали работать Михаил Фокин и Бронислава Нижинская, в обеих оставались русские танцовщики, обеим удалось пережить годы Второй мировой войны, обе претерпевали значительные финансовые трудности. Труппа де Базиля много ездила по свету, гастролируя в Австралии (для чего была создана отдельная труппа, потом объединившаяся с главной) и в странах Северной и Южной Америки. После войны труппа гастролирует в США и Лондоне и в ноябре 1948 года, по окончании турне по Испании и Северной Африке, заканчивает свое существование. После смерти де Базиля в 1951 году Григорьев и Чернышева пробуют возродить «Русские балеты», что им удается всего на несколько месяцев.

Во второй труппе, сохранившей позиции в США, серию новых балетов поставили Баланчин и Мясин. После изоляции периода

между двух войн, в послевоенные годы, в нее вливаются эмигранты второй волны танцовщики, педагоги и хореографы нового поколения.

В пятидесятых годах (за вычетом 1952—1953) «Русский балет» преимущественно гастролирует по США. В 1962 году труппа, уже почти полностью состоящая из американцев, заканчивает свое существование (не все знают, что еще одна попытка ее возродить была предпринята Денемом в 1967 году: труппа протанцевала целый сезон в родном Монте-Карло).

В 1944 году, когда «Ballets Russes» де Базиля путешествовали по Южной Америке, а «Русский балет Монте-Карло» — по Северной, в самом Монако под руководством С. Лифаря, изгнанного из Парижской Оперы, возникла еще одна труппа — «Новый балет Монте-Карло», которая в 1947 году слилась с «Ballet International» маркиза де Куэваса, образовав «Grand Ballet de Marquis de Cuevas». Таким образом, общее название «Русские балеты Монте-Карло» охватывает ряд балетных трупп, объединенных происхождением, традицией, репертуаром и составом участников: одна только труппа полковника де Базиля переменила за двенадцать лет шестнадцать названий — правда, в них почти всегда присутствуют слова «Ballets russes» и его имя (названия менялись по причинам юридического, а иногда и финансового характера). Заметим, что множественное число *Les Ballets,* во французском языке обозначающее балетную труппу, не совсем правильно перешло в русский перевод — «Русские балеты», однако галлицизм этот укоренился в традиции. После раскола французские названия обеих трупп закрепились в английском употреблении в единственном числе: «Ballets Russes de Monte Carlo» распались, как уже говорилось, на «Les Ballets Russes du Colonel de Basil» (еще во множественном числе), ставшая затем «Original Ballet Russe» (уже в единственном, и «Ballet Russe de Monte Carlo». Таким образом, название «Ballets Russes de Monte Carlo» во множественном числе служит обычно наименованием для совокупности всех трупп на протяжении всей их истории, тогда как, говоря о той или иной отдельной труппе, употребляют ее точное название. Добавим, что многие танцовщики, не говоря о хореографах — Нижинской, Баланчине, Лифаре, — в разное время организовывали собственные, более или менее эфемерные труппы.

В своих странствиях «Русские балеты» прославили русскую балетную школу, обогатив ее новаторством замечательных хореографов, буквально по всему свету. Во время гастролей по французской «глубинке» некоторые коллеги прима-балерины Александры Даниловой удивлялись, почему та полностью «выкладывается» перед зрителями, которые прежде вообще не видели классического балета. Та отвечала: а может быть, среди публики есть кто-то, кто

станет великим артистом? И, например, знаменитый французский танцовщик Жан Бабиле, выросший отнюдь не в «глубинке», а в Париже, признавался, что желание стать танцовщиком появилось у него, когда он в детстве увидел спектакль «Русских балетов». Новое лицо Балету Парижской Оперы придал возглавлявший его на протяжении четверти века Сергей Лифарь. Баланчин, создав свой «New York City Ballet», надолго определил стиль американского (и не только американского) балета, а у истоков второго крупнейшего балетного театра США — «American Ballet Theatre» (ABT) — стоял знаменитый Михаил Мордкин; трудно переоценить влияние на становление балета в США и «Русских балетов Монте-Карло». Танцовщиками и балетмейстерами той же плеяды основаны балетные театры ряда стран: до и после Второй мировой войны многие из них оставались после гастролей на экзотических континентах, которые до этого успела объехать Анна Павлова, а вслед за ней — «Русские балеты». Так, Фокин, Борис Романов и его жена Елена Смирнова много сделали для развития классического балета в Аргентине; Татьяна Лескова, Нина Вершинина и Игорь Швецов — для бразильского; при прямом участии танцовщиков «Русских балетов», осевших после гастролей в Австралии, формировался балет и этой страны, ныне занимающей заметное место в списке «балетных держав» (недаром школа, основанная в 1940 году Элен Кирсовой, носила название «Дягилевская балетная школа»; впоследствии слово «Дягилевская» было заменено на «Русская»). В послевоенных условиях кто-то, напротив, специально отправлялся в дальние края. Елена Полякова сочла за благо уехать из Белграда в Чили; туда же, на волне второй эмиграции, попали ученик Чабукиани Вадим Сулима и его жена, создавшие в этой стране первую классическую балетную труппу. Леонид Качуровский, до этого работавший в Брюсселе, основал школу и балетную труппу в Гватемале, в 1960-х годах Нина Новак — классический балет в Венесуэле, а еще до войны Тамара Григорьева — в Уругвае; характерный танцовщик «Русских балетов Монте-Карло» Юрек Шабелевский окончил свою карьеру балетмейстером в Новой Зеландии. Многое сделали для утверждения русской балетной традиции во внешнем мире и русские балетмейстеры: еще в двадцатые годы уже упоминавшийся Борис Романов сотрудничал с Балетом театра Колон в Буэнос-Айресе, не говоря о Югославии, где балет был поднят на высокий уровень русскими эмигрантами, прежде всего Маргаритой Фроман из Большого театра. Даже в Италии, с ее собственной классической балетной традицией, Национальную академию танца основала в 1930-х годах Ия Русская. В те же годы, до того как прибалтийские страны оказались захвачены Советами, классический балет в Литве и Латвии был заложен танцовщиками-

эмигрантами из старой России. В Риге работали невестка Михаила Фокина Александра Федорова, Людмила Шоллар и Анатолий Вильтзак; в Каунасе — Немчинова, Зверева и Обухов, нашедшие там пристанище после смерти Дягилева, а также более молодой Николай Березов. Литовская уроженка Соня Гаскелл, учившаяся в Харькове, потом в Париже у Егоровой и Лео Стаатса, фактически стоит у истоков Нидерландского балета (почву для которого подготовил своим преподаванием Игорь Швецов). «Монреальский балет» создала Людмила Ширяева (о ней — ниже), а «Канадский национальный балет» вырос на основе школы и балетной труппы ученика Мордкина Бориса Волкова. И это лишь самые заметные примеры. Но и менее выдающиеся танцовщики «Русских балетов», став впоследствии педагогами, тоже внесли вклад в формирование последующих балетных поколений.

Подобно тому как монахи принимают при постриге новое имя из святцев, танцовщики-иностранцы, поступавшие в русские балетные труппы, меняли свои фамилии на русские — предлагавшиеся на выбор и часто созвучные их собственным. Так, англичанки Алисия *Маркс,* Хильда *Бутс* и Хильда *Маннингс* стали соответственно *Марковой, Бутсовой* и Лидией Соколовой (последняя побыла немного Маннингсовой, а потом Дягилев почтил ее именем, принадлежавшим Евгении Соколовой, замечательной балерине предшествующего столетия); датчанки Эллен *Кирстен* Виттруп-Хансен и Нина Ригмор-*Стром* — соответственно *Кирсовой* и *Строгановой*; американка *Нана Голлнер — Ниной Головиной*; датчанин *Пауль* Эли Вильгельм *Петерсен — Павлом Петровым* (впоследствии Нана Голлнер-Головина вышла замуж за Пауля Петерсена-Петрова); армянин *Микаэл Качарян* (по прозвищу Персидский порошок: он родился в Иране) — *Мишелем Качаровым*. Англичанин *Патрик* Чиппен*дол* Хили-Кей превратился у Дягилева, еще ребенком, в *Патрикеева*, потом — в Антона *Долина* (под этим именем он и прославился); другой англичанин, Харкурт *Алджернон* Лейтон Эссекс, поступил в труппу Павловой под именем *Алджеранов*. Даже маленького Лейтона *Лукаса*, сына пианистки-аккомпаниатора дягилевской труппы, в 1921 году вышедшего на сцену в «Спящей красавице» в роли пажа, успели переименовать в *Лукина* (Лукас рано оставил танец и стал известным английским дирижером и композитором). А испанская танцовщица *Архентинита*, танцевавшая с Мясиным в «Русских балетах» премьеру его балета «Capricio espagnol», сама повесила на двери своей уборной табличку «*Архентинова*». Владимир же *Докудовский*, в свое время авторитетнейший педагог, идя от обратного, в «Русских балетах» получил прозвище *Duke*.

Не всегда, однако, переиначивались подлинные имена. Немка Ева Бригитта Хартвиг, побывавшая замужем за Мясиным, потом — за Баланчиным, стала почему-то *Верой Зориной*; американцы Роберт Пейджент и Джозеф Ковач — *Антоном Власовым и Алексеем Рамовым*; *Любовь* же *Ростова* — это урожденная Люсьен Килберг: родилась она в Алжире, ее отец был шведом, а мать француженкой, и все называли ее *Лулу*. Американка Глен Коув, принадлежащая к послевоенному поколению, все же приняла имя *Марианна Черкасская*, другая американка, Гертруда Тивен, по происхождению финка, в честь своего учителя В. Свободы взяла сценический псевдоним *Свободова*. Родившаяся же в Петрограде потомственная балерина Наталья Красовская, урожденная Лесли, приняла, конечно, фамилию своих бабушки и матери: первая была балериной Большого театра, вторая — дягилевской танцовщицей, вышедшей замуж за шотландца. В некоторых, как правило особых, случаях происходило и обратное: русские имена заменялись на европейские (обычно — французские) или оформлялись как таковые. Скажем, на время работы в «Русских балетах» американка Тула Финклеа стала *Фелией Сидоровой*; переключившись на кино и шоу-бизнес, где следовало быть «настоящей американкой», она в качестве имени оставила первый слог балетного псевдонима, а фамилию заимствовала у своего мужа и превратилась в *Сид Шарисс*. По тому же пути пошла и французская актриса Маша Мерилл, отказавшаяся для театрального дебюта от своей княжеской фамилии — Гагарина. Произошло это незадолго до первого космического полета, после которого ее фамилия на время стала самой знаменитой на свете, но возвращаться к ней было поздно. Даже *Василий* Григорьевич Воскресенский, возродивший «Русские балеты» после смерти Дягилева, взял характерный псевдоним Colonel de *Basil*. Очевидно, балету полагалось быть русским, но администрации лучше было казаться «европейской» или «американской»; собственно, та же дистрибуция «русского» и «европейского» прослеживается в самом названии «Ballets *Russes* de Monte Carlo» и его позднейшей модификации — «Original Ballet *Russe*». Что же касается «*полковника де Базиля*», то, подобно тому как Вольтер сказал о современной ему Священной Римской империи германского разлива, что она не священная, не Римская и не империя, тот не был ни полковником (флер имперской, потом Белой армии), ни французским аристократом (на что призвана указывать частица *де*), ни Базилем (образованный от его имени галлицизированный псевдоним сохранял византийский, стало быть, православный отпечаток). Впрочем, еще до создания своей знаменитой труппы де Базиль сам, под именем Чернов, танцевал Ротбарта во фрагментах из «Лебединого озера». Но если этот псевдоним «скрывает» российские корни, по сути

искусно выставляя их наружу, то русский банкир *Сергей* Иванович Докучаев, возглавивший отделившуюся после раскола часть труппы, стал (по-видимому, в Америке, где он занимался банковским делом) *Сержем* Денемом, смешав французское имя с английской фамилией.

Основательница Нидерландского национального балета Соня (изначально Сара) *Гаскелл*, которая родилась в еврейской семье в литовском местечке Вилковишки, приобрела почтенную «английскую» фамилию, на самом деле представляющую собой видоизмененное имя пророка — *Иезекииль*; она же, подобно виртуозам-вундеркиндам (Яша Хейфец, Шура Черкасский) и балеринам «Русских балетов» (Таня Рябушинская или Таня Лескова), сохранила уменьшительное русское имя. Характерно, что и Александра Данилова чаще фигурировала как Шура и этим именем во французской транскрипции, отсылающей, конечно, к «Ballets russes», озаглавила свою книгу воспоминаний, изданную по-английски: «Choura». Маститый впоследствии Жорж Скибин, сменивший Лифаря на посту директора Парижской Оперы, тоже выступал под именем Youra Skibine. Причудливая игра имен — итальянского с его же повторением, но в форме русского уменьшительного — у чеха Ивана Псота, еще в Чехословакии начавшего танцевать под именем Иво Ваня Псота. В собственном кругу танцовщики образовывали уменьшительно-ласкательные имена для своих западных коллег на русский лад. Старого, еще дягилевского, танцовщика Мариана Ладре, поляка, называли Марьяшка или Мага. Знаменитый экономист лорд Джон Мейнард Кейнс, женившийся на балерине Лидии Лопуховой, сестре Федора Лопухова (ее имя получило у Дягилева оформление Lop*o*kova), в письмах, которые он подписывал именем Ivanoushka, величал ее «My dearest Leningradievna», а она его «Milyj, milyj Maynarochka». Данилова называла Фредерика Франклина Фреденька, а Ивонну Шуто́ — Иванчик (Нину Вырубову Лифарь именовал «балеринчик»). Ричард Холден, которого русский приятель окрестил Ричка, впоследствии дал такое название своему фольклорному ансамблю и даже интернет-сайту. Баланчин называл Марию Толчиефф, свою жену, Машка и, даря ей кольцо к свадьбе, пропел: «Возьми меня, Машка, я твой».

Менялись, конечно, и труднопроизносимые славянские имена. Чех Эдуард Скречек стал Борованским в буквальном смысле «ни к селу ни к городу». К чешским Борованам, с их монастырем Св. Августина (первым, построенным в Чехии после гуситских войн), юноша отношения не имел, а мог бы позаимствовать (если бы его легче было произнести) название своего родного местечка Прешова. *Фелициата* Длужневская, танцовщица Мариинского театра польского происхождения, перейдя после революции к Дягилеву, превратилась в *Фелию* Дубровскую. Хорватка же Мия Чорак, поступив в 1938 году в «Русские балеты», взяла псевдоним Мия Славенска — очевидно, произвольное образование от «югославенская» (название Югославия Королевство сербов, хорватов и словенцев получило в 1929 году).

Еще забавнее, как неожиданно легко, каждое по-своему, русифицировались американские имена поступивших в «Русский балет» девушек-индианок. Так, *Моселин Ларкин* стала *Мусей Ларкиной*, а сестры Марджори и Мария *Толчиф* (Tall Chief — «вождь высокого роста») стали как бы *Толчиевыми*: для этого достаточно было добавить еще одно «ф» — *Tallchieff*, хотя женские псевдонимы сохраняли обычно женское и окончание — Stroganova, Sokolova (Елена Балиева, принадлежащая к семье Никиты Балиева, возглавлявшего театр «Летучая мышь» и на Западе выступавшего как Balieff, осталась в анналах школы «American Ballet Theatre», которой в пятидесятых годах заведовала, как Elena Balieva). В случае же Марии Толчиефф деградация ее подлинного имени происходила сама собой. Сначала, еще в школе, она, защищаясь от дразнивших ее девочек, стала писать фамилию слитно — Tallchief; поступив в «Русские балеты», гордая индианка отказывалась не только от формы Tallchieva, но и от второго *f*, однако оно приросло само собой, и оба написания, Tallchief и Tallchieff, сосуществуют по сей день.

Напротив, фамилии мужчин писались на французский лад, с двойным аристократическим *-ff*, как тот же Algeranoff (жена его, француженка Клод Леонар, уже закономерно стала Алджерановой.). Это имя, кстати, звучит ненамного более странно, чем подлинная фамилия танцовщика Юлия Алгарова, по-видимому турецко-болгарского происхождения, от арабского *алгар* — «лавр». *Marc Platoff* — урожденный *Марсель* Эмиль Гастон *LePlat* — до поступления в «Русские балеты» уже американизировал свое французское имя и стал Марком Платтом. Как говорит сам Марк Платт, если в «Русские балеты» поступал Смит, то он превращался в Смитова. Это все тот же процесс, который сопровождал крещение татарских князей, а потом и обывателей-инородцев и который в тридцатых годах был в небывалых масштабах навязан народам осовеченной Средней Азии (те, привыкнув к своим Абдразяковым, Мухаммединовым и Гарунальрашидовым, вовсе не спешат возвращаться к национальному оформлению местных имен).

«Басурманские» имена русских танцовщиков тоже систематически русифицировались. Один из будущих основателей «Канадского балета» Борис Волков, начиная балетную карьеру, счел за благо принять фамилию матери — его отец был Баскаков. Грузинские окончания, как это происходило и в России, отсекались: Тамара *Туманишвили* стала *Тумановой*, еще раньше Георгий *Баланчи-*

вадзе — Баланчиным (его родной брат, композитор, живший в Грузии, так и остался Баланчивадзе). Первая жена Баланчина Тамара *Жевержеева*, дочь основателя Театрального музея в Петербурге, носившего русифицированную фамилию тюркского происхождения со значением «кузнец», стала в Америке Тамарой *Жева* (Geva). Именно ей, а вовсе не Раисе *Хирш* подобал бы псевдоним *Кузнецова*, тогда как той, по значению фамилии, следовало бы прозываться *Олениной*. По-видимому, от того же тюркского корня, что и имя Жевержеевой, происходит фамилия Моники *Чемерзиной*, чей отец принадлежал к русской семье черкесского происхождения и которую Лифарь удачно нарек Людмилой *Чериной*. (А вот принадлежавший к той же семье известный французский актер Лоран *Терзиев*, урожденный *Чемерзин,* то же имя со значением «кузнец» сменил на псевдоним, производный от другого созвучного тюркского слова — со значением «портной».) Танцовщице же, поступившей в «Балет маркиза де Куэваса» под именем Женя *Мельч*, посоветовали вернуться к своему исконному имени — *Меликова*. Давид *Лихтенштейн*, родом из Ростова-на-Дону, стал танцовщиком и хореографом «Русских балетов» под именем Давида *Лишина*. Балетмейстер *Семен* Шапиро, который в двадцатых годах ставил танцы у Макса Рейнхарта, уехав в Америку, открыл там балетную школу уже под именем *Симона Семенова* (с окончанием *—off*). Подлинное имя, за его экзотичность, разрешили сохранить японке Соно Осато. А ирландка Эдрис Станнус, в будущем основательница английского «Королевского балета», к Дягилеву пришла как Нинетт де Валуа, и тот ничего не мог с этим поделать, хотя называл этот псевдоним «помесью королей с кремовыми пирожными». «Уклончивый» вариант сценического имени (смесь Разина с Расином) был у танцовщика Алексиса *Райса*, чья семья эмигрировала из Литвы в Южную Африку: он учился у парижских педагогов и сделал карьеру в английском балете под именем Alexis *Rassine*. Вера Каралли, балерина Большого театра, у Дягилева изменила имя не на какое-нибудь «Кораллова», а на Coralli, принадлежавшее знаменитому французскому хореографу XIX века Жану Коралли. Тот, в свою очередь, сам его когда-то принял взамен своего исконного «небалетного» имени Перачини. А младший его современник Джулио *Мазарини*, также работавший в Парижской Опере, очевидно, не желая, чтобы его ассоциировали с нелюбимым во Франции кардиналом, офранцузил свое имя до формы *Жозеф Мазелье* (автор «Корсара» Мазелье работал в 1851—1852 годах в Петербурге).

Но славянские имена, как подлинные, так и мнимые, для французов, англичан и американцев все-таки оставались трудно-произносимыми и продолжали сокращаться. Уже «усеченного» *Баланчина* стали называть *Mr. B.*; *Боровановского* в Австралии прозвали *Boro*; Ольга *Прео*браженская для своих парижских учеников была *Préo*; нашу современницу, репетитора и балетмейстера *Елену Чернышову* в нью-йоркских балетных кругах называли по английским инициалам — *E. T.* — И Ти. Даже Ольга *Спесивцева* фигурировала на дягилевских афишах как *Spesiva*. Имя всемирно известного балетмейстера и хореографа Джона Тараса, родившегося в украинской семье в Нью-Йорке, тоже, надо думать, подверглось упрощению. Забавно, что древняя и почтенная фамилия Рамбам, которую носила Мария *Рамбам*, ученица Далькроза, приглашенная Дягилевым консультировать Нижинского при постановке «Весны священной» и оставшаяся в «Русских балетах», уже представляет собой характерную аббревиатуру имени Рабби Моше бен Маймон (Маймонид, философ и богослов XII века). Но поскольку Рамбам для европейского слуха звучит комично, эту фамилию заменили на *Рамбер*. По сравнению с этим потери в именах мариинского, потом дягилевского танцовщика и педагога Анатолия Виль*т*зака и в имени эмигрировавшей в 1908 году в Англию балерины того же Мариинского театра Лидии Кя*к*шт кажутся минимальными: в них утрачены соответственно лишь *т* и *к* (Кякшт сохранила свою литовскую фамилию со значением «сойка», хотя из-за обилия согласных и первого мягкого *к'* ее трудно произнести даже русскому). Точно так же исчезло *t* и в английском варианте имени уехавшей в 1960 году на Запад Галины Самцовой: поначалу оно писалось как Sam*t*sova, потом — Samsova. Не совсем понятно, почему до 1927 года Борис Кохно подписывал свои либретто загадочным псевдонимом Собека, в котором вторая и третья согласные могут обозначать инициалы его имени и фамилии (Дягилев же почему-то называл его *Дубок*). Странно звучащую еврейскую фамилию урожденная Людмила Оцуп сменила (вслед за своими отцом-писателем, ставшим Сергеем Горным, и дядей-поэтом Г. Раевским) на фамилию мужа: как Людмила Ширяева она и осталась в истории в качестве основательницы «Канадского национального балета». (Фамилия эта, по совпадению, «балетная»: Александр Ширяев — известный русский танцовщик, балетмейстер и педагог.) Танцовщик Жорж Головин, чтобы его не путали с его более знаменитым братом Сержем (их отец русский, родились они в Монако), изменил фамилию так, чтобы она оставалась à la russe: переставил несколько букв и заменил один суффикс на другой. Результат получился очень странный — Goviloff, то есть Говилов: по-русски братья почти не говорили. Подобным же образом американская уроженка Мария *Казнилович* свою фамилию, мало подходящую для балета и фонетически, и семантически, заменила на *Карнилову* — написание через *а*, как и в случае с водкой «Smernoff», выдает недостаточное знание русского языка. И совсем уж странный балетный псевдоним

взял голландский танцовщик Ираил Гадесков: «русское» окончание здесь обманчиво, на самом деле *Гадесков* — топоним и является названием древнего поселения в Дании. «Когда он начинал, — заметил рассказавший нам о Гадескове голландский хореограф и художник Тур ван Схайк, — танцовщиков с нерусскими именами всерьез никто не принимал».

Еще одна деталь: в труппе не разрешалось работать танцовщикам, носившим одну и ту же фамилию. Поэтому в ранний период труппы де Базиля одной из сестер Сидоренко, Галине, пришлось взять фамилию матери — Разумова; тем не менее братья Олег и Василий Тупины остались при своей фамилии.

Традиция изменения имен вышла далеко за пределы «Русских балетов». Репутация русской балетной школы была столь высока, что имена русифицировали даже те, кто не имел для этого никаких оснований, как родившаяся в Кейптауне (Южная Африка) Надин Джадд, сделавшая в Англии балетную карьеру под именем *Нади Нериной* (именно *Нади*). Но проще всех поступила в двадцатых годах танцовщица Евгения Борисенко: обосновавшись в Италии, где ее ожидало большое будущее, она стала Ией Русской...

Между тем на Западе, особенно в Америке, шел противоположный процесс: многие эмигранты свои имена англизировали. Например, балетмейстер Джером *Роббинс* — урожденный *Рабинович*; танцовщица Нора *Кей* родилась Норой *Коревой*. Таким же образом и русские аристократы, часто мнимые, приставляли к своим фамилиям нелепую частицу de, что так возмущало Набокова; в семидесятые годы в кордебалете Парижской Оперы была девушка с фамилией сверхнелепой — де Израилевич. Так или иначе, после войны традиция русификации стала ослабевать. В Америке русские имена становились в балете уже не столь престижными — здесь прилагались все усилия для продвижения «национальных кадров». Но характерен рассказ ныне здравствующего почти столетнего танцовщика «Русских балетов» (он все еще продолжает выходить на сцену), относящийся к довоенному времени: «Когда я поступал в “Русские балеты”, встал вопрос об имени, потому что там все носили русские имена. Но я к тому времени уже успел составить себе некоторую репутацию в труппе Марковой — Долина, и Мясин сказал: “Пусть остается Фредериком Франклином”. И добавил: “Мы едем в Америку, и все эти «-овы», «-евы», «-ейские» и «-овские» нам больше не требуются”. Так я и остался Фредериком Франклином. Только во Франции я должен был бы зваться Франклэн. Точно так же, как Долина, например, там называли не Антоном, а Антуаном». Упоминавшаяся уже Нана Голлнер, начинавшая танцевать под именем Головиной, своим американским происхождением очень гордилась и, перейдя в 1936 году от де Базиля в труппу

Блюма, дальше танцевала под своим настоящим именем. Молодые американцы, в пятидесятых годах поступавшие в «Русский балет Монте-Карло» (например, Ален Ховард или Уэкфилд Поул), своих имен не меняли. А Виолетта Прохорова, первая русская танцовщица, которая сразу после войны вышла замуж за англичанина и которую, как ни странно, Сталин выпустил на Запад, сделала международную балетную карьеру под фамилией мужа — Элвин, хотя сейчас жалеет, что не стала «какой-нибудь Машей Прок» (почти в то самое время Сталин отправил на двадцать пять лет в лагеря актрису Зою Федорову за ее роман с представителем другой союзной державы — американским морским офицером, впоследствии адмиралом).

В 1972 году в Монако был основан новый «Балет Монте-Карло», к старым «Русским балетам» никакого отношения не имевший. Вскоре труппа приехала на гастроли в Россию, и в программке мы прочли такие совершенно набоковские имена, как Светлана Лофаткина, Лариса Думпченко, Вера Намечатуненова, — так откликнулась в новом балетном театре старая мания русификации.

Заметим, наконец, что русские балетные имена и по сей день нередко обладают той же особой прелестью, о какой мы говорили в начале этих заметок применительно к именам старших танцовщиков Мариинской сцены, — достаточно вспомнить таких наших современниц, как Алла Шелест или только что скончавшаяся Наталья Бессмертнова.

ВЛ. В. ГИППИУС. НИЧТОЖНЫЕ СЛОВА О НИЧТОЖНЫХ ДЕЛАХ

Предисловие, подготовка текста и примечания
Александра Меца (Гатчина)

Владимир Васильевич Гиппиус (1876—1941) — поэт, прозаик, критик и педагог[1]. В конце 1900-х годов он после длительного перерыва возвращается к литературной деятельности, а в 1913 году становится постоянным сотрудником газеты «Речь», выступает в ней как со статьями историко-литературного характера, так и с обзорами текущей поэзии. 1913 год — время его наибольшей литературной активности. Для «Речи», по-видимому, и была им написана заметка о прочитанной 7 декабря 1913 года лекции Вл. Пяста «Поэзия вне групп», в свое время не напечатанная.

Владимир Алексеевич Пяст (Пестовский, 1886—1940) — поэт; активный участник литературной жизни 1900-х и 1910-х годов, ко времени своей лекции — персонаж стихотворений современников: «Мы напряженного молчанья не выносим...» О. Мандельштама и «Жуть лесная» В. Хлебникова; друг А. Блока[2]. В книге воспоминаний «Встречи» (1933) Пяст дал яркие зарисовки жизни дореволюционной эпохи, коснувшись также своей лекции «Поэзия вне групп».

Осень и зима 1913 года — время бурного становления футуристической группы «Гилея», утверждавшей свое направление в искусстве в полемике с представителями других направлений, преимущественно символистами, акмеистами и эгофутуристами.

[1] Дореволюционный период его биографии и литературной деятельности детально исследован в статье А. В. Лаврова в изд.: Русские писатели. 1800—1917: Биографический словарь. М., 1989. Т. 1. С. 565—566.

[2] О Пясте см.: *Тименчик Р. Д.* Рыцарь-несчастье // Пяст Вл. Встречи. М., 1997. С. 5—20. О дружбе Пяста с Блоком см.: *Минц З. Г.* Переписка с Вл. Пястом // Лит. наследство. М., 1981. Т. 92, кн. 2: Александр Блок: Новые материалы и исследования С. 175—191. О последних годах жизни Пяста см.: *Фоогд-Стоянова Т.* О Владимире Алексеевиче Пясте // Наше наследие. 1989. № 4. С. 102—103.

Главной ареной их выступлений была столица — Петербург. Для того чтобы нагляднее представить «контекст» лекции Пяста, напомним вехи дискуссий этого сезона.

5 октября. Лекция К. Чуковского «Искусство грядущего дня. Русские поэты-футуристы» в Тенишевском зале.

Октябрь. Вышел в свет № 7 «Русского богатства» с продолжением (начало — в № 6) статьи А. М. Редько «У подножия африканского идола. Символизм. Акмеизм. Эго-футуризм».

26 октября. Лекция Н. И. Кульбина «Грядущий день и искусство будущего» в Тенишевском зале.

3 ноября. Лекция Д. Д. Бурлюка «“Пушкин и Хлебников” (ответ гг. Чуковским)» в Тенишевском зале.

13 ноября. Лекция Ф. К. Сологуба «Искусство наших дней» в большой аудитории Соляного городка (Пантелеймоновская, 2).

20 ноября. В Троицком театре диспут «Поэты-футуристы», организованный «Союзом молодежи». Доклад В. В. Маяковского «О новейшей русской литературе».

29 ноября. В Троицком театре доклад Кульбина «Грядущий день и искусство будущего».

2 и 4 декабря. В «Луна-парке» представление трагедии «Владимир Маяковский».

3 и 5 декабря. В «Луна-парке» представление пьесы «Победа над солнцем».

10 декабря. Лекция Кульбина «Футуризм и отношение к нему современного общества» в Концертном зале при Шведской церкви Св. Екатерины.

10 декабря. В Тенишевском зале «Первовечер всёков» (Н. Гончарова, И. Зданевич, М. Ларионов, М. Ле-Дантю и др.). Посвящен новому течению — всёчеству, борющемуся с ретроградностью футуристов. Доклады: М. Ле-Дантю: «Всёчество и живопись». И. Зданевича: 1) «Всёчество и ретроград-футуризм»; 2) «Всёчество и Наталья Гончарова».

На таком фоне 7 декабря 1913 году состоялась лекция Пяста. Представим основные источники, дополняющие заметку Вл.

[3] Перепечатываем два отчета из трех, нам известных. Не приводим отчет Евг. Адамова (Е. А. Френкеля) из газеты «День» (8 декабря), по содержанию совпадающий с изложением в двух первых отчетах, цитаты из него см.: *Парнис А. Е., Тименчик Р. Д.* Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник 1983. Л., 1985. С. 218—219.

Гиппиуса о лекции. Это отчеты в газетах[3], запись дневника И. В. Евдокимова[4], черновые записи присутствовавшего на лекции А. М. Редько[5] и воспоминания самого Пяста.

Тезисы лекции:

Гороскоп новорожденным футуристам. «Будетляне» или поэты настоящего? «Carpe diem»[6] как неосознанный лозунг поэтов «грядущего дня». Элементы футуризма в русской поэзии предшествующего периода.
Декаденты и символисты. З. Гиппиус, К. Бальмонт, Иван Коневской, Вячеслав Иванов, Андрей Белый, Ал. Блок.
«Школы», возникавшие из символизма. Акмеизм.
Мистическая действенность и магическая сила поэзии девятисотых годов. Переворот в технике, как существенное в футуризме; его признаки, причины и предвестия. Отчего футуризм не только следствие модернизма.
Новое и ветхое в футуристических «манифестах». Доктрина и практика. Рабочая комната и поэзия живая. Рост русской поэзии, как таковой (помимо предвзятых теорий). Характеристика новейших поэтов «вне групп».[7]

<Аноним>. Поэзия вне групп

Вчера на лекции Вл. Пяста «Поэзия вне групп» в зале Тенишевского училища был полный сбор всех частей футуристского лагеря с Игорем-Северяниным во главе. Вл. Пяст оказался превосходным лектором. Он с любовным тщанием, красиво и одушевленно читал стихи молодых поэтов. Центральным моментом лекции явилась характеристика поэзии футуристов. Горячий сторонник новизны в искусстве и литературе, Вл. Пяст приветствует футуристов, как еще неясную надежду далекого, быть может, будущего. Футуризм, по его мнению, призван обновить обветшавшую технику слова и внести в поэзию переворот, наподобие произведенного в живописи импрессионизмом.

[4] Евдокимов Иван Васильевич (1887—1941) — литературовед, искусствовед; автор сборника стихов «Городские смены» (1913). В 1913 г. — студент С.-Петербургского университета.

[5] Редько Александр Мефодиевич (1866—1933) — литературовед, литературный критик.

[6] «Лови день» (*лат.*) — цитата из «Од» Горация (I, 11).

[7] Приводим тезисы по афише: ИРЛИ. Ф. 709 (А. М. Редько). Ед. хр. 188. Л. 5.

Лекция Вл. Пяста не оставила цельного впечатления. Лектор проявил гораздо большую степень убедительности в характеристике отрицательных сторон футуризма, его, так сказать, «жалкого настоящего», чем в раскрытии «прекрасных возможностей» этого литературного течения. Он признает, что футуристы платят слишком большую дань требованиям дурного тона, что самовозвеличение Игоря-Северянина не говорит в пользу этого все-таки даровитого поэта.
По-видимому, подавляющее большинство многочисленной аудитории не разделяло восторгов лектора заведомо и преднамеренно бредовым творчеством В. В. Маяковского и Н. Д. Бурлюка. Вл. Пяст видит в пресловутых словах Вл. Каменского «журчик ручит»[8] прообраз нового поэтического словаря. В своем безмерном оптимизме он полагает, что в произведениях В. В. Маяковского, находящегося в остром разладе с требованиями синтаксиса и логики, красуются зародыши какого-то литературного будущего.
Лекция Вл. Пяста имела большой успех у публики.[9]

<Аноним>. «Поэзия вне групп»

7-го декабря состоялась лекция молодого поэта Вл. Пяста на тему «Поэзия вне групп», посвященная выдающимся современным поэтам и, между прочим, футуристам. Последние, по-видимому, ожидали жестокой критики, так как пытались сорвать лекцию. Три молодых человека уже в самом начале прерывали лектора бранными восклицаниями, а один из них, пьяный, с чучелом кошки в руках, был выведен полицией из зала.
Но лектор отнесся к футуристам довольно снисходительно, особенно к стихам Николая Бурлюка. Как в живописи импрессионизм произвел в середине XIX века переворот в технике, так в поэзии наших дней футуризм хочет произвести переворот в форме. Но наш футуризм имеет провинциальный характер, повторяет других поэтов, а в прозе просто копирует Андрея Белого и Ремизова.
Зато лектор с большой похвалой говорил о поэтах Анне Ахматовой, Осипе Мандельштаме и Игоре Северянине. Мандельштама он провозгласил «поэтом-философом» и сравнивал его с А. Блоком.[10]

[8] «Журчиком» назвал ручей поэт-футурист Василий Васильевич Каменский (1884—1961) в стихотворении «Чурлю-журль».

[9] Биржевые ведомости. 1913. 8 декабря.

[10] Следует упомянуть о том, что В. А. Пяст был одним из тех, кто рано оценил дарование Мандельштама. Ему принадлежал единственный отклик на первую публикацию стихов Мандельштама: появление «Камня» (1913) он на-

Но особенно много восторга выражал лектор перед поэзией Ахматовой. Было прочитано много стихов разных поэтов, между прочим, и самого лектора. Публики было мало, да и та, что была, стала расходиться задолго до того, как лектор кончил.[11]

Из книги Вл. Пяста «Встречи».

В «Собаке», а чаще до нее, то есть на открытых лекциях, выступал иной раз и страшный, с белокурыми растрепанными волосами, творец неба, земли, бога, всей вселенной — Константин Олимпов[12]. В нем была квинтэссенция «эгофутуризма». Вот на той моей лекции в Тенишевском, он-то, и в скором времени зарезавший себя другой эгофутурист, — И. В. Игнатьев[13], заранее подготовили скандал, придя в зал с нарочно купленной в Гостином дворе подушкой, изображающей кошку. Когда я заговорил о Мандельштаме, — с криком «Мраморная муха»[14] эгофутуристы бросили эту кошку с «китовой мели» (так называлась почему-то часть зрительного зала, непосредственно примыкавшая к эстраде) в меня, — но промахнулись.

В зале находился пристав. Он объявил перерыв, которым и воспользовались для того, чтобы увести нарушителей порядка в коридор и на лестницу.[15]

звал среди «литературных событий» года; на второе издание «Камня» (1916) откликнулся рецензией, см.: *Мандельштам О.* Камень. Л., 1990. С. 351. (Лит. памятники). О дальнейших биографических пересечениях см., например: *Одоевцева И.* Избранное. М., 1998. С. 417; *Мандельштам Н.* Вторая книга. М., 1990 (по указ.).

[11] Речь. 1913. 9 декабря.

[12] Под именем «Константин Олимпов» выступал один из основателей группы эгофутуристов Константин Константинович Фофанов (1889—1940), сын поэта К. М. Фофанова. Георгий Иванов, который входил в эту группу до 1912 г., оставил очерк о нем и его отце, см.: *Иванов Г.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 3. С. 306—312.

[13] Иван Васильевич Игнатьев (наст. фам. Казанский, 1892—1914; кончил жизнь самоубийством) — член группы эгофутуристов. Издавал газету «Петербургский глашатай». О нем см.: Там же. С. 299—306.

[14] Согласно воспоминаниям Г. Иванова, «мраморной мухой» К. Олимпов называл своего отца (Там же. С. 306). После смерти К. К. Фофанова (1911) это прозвище было перенесено на Мандельштама и к нему «прилепилось», см., например, в воспоминаниях А. Б. Гатова «Уроки мастерства» (Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воронеж, 1990. С. 18).

[15] *Пяст В.* Встречи. М.: Федерация, 1929. С. 264—265; *Пяст Вл.* Встречи / Вступ. ст., подгот. текста, коммент. Р. Д. Тименчика. М., 1997. С. 176. См. также: *Парнис А. Е., Тименчик Р. Д.* Программы «Бродячей собаки». С. 218—219.

Из дневника И. В. Евдокимова

Пришел с лекции Пяста. Народу было мало. Бедный и милый Пяст читал, что называется, бесплатно, даже с убытком, потому что едва ли часть своих расходов он оправдал. Вывели с полицией футуриста одного — был пьян, с кошкой, вставлял замечания и т. д. <...> Самыми крупными, свежими из молодых назвал А. Ахматову, О. Мандельштама и Игоря Северянина. «Много хвалы» было А. Ахматовой. Конечно, это превосходная поэтесса, прекрасная, очаровательная. Похвалы И. Северянину были очень скромны. Но мне положительным кощунством казались чрезмерные хвалы О. Мандельштаму. Пяст упорно противопоставлял Блоку Мандельштама, и было видно, как Пяст считает Мандельштама поэтом гораздо крупнейшим, чем Блок. <...> Если я правильно понял — Пяст, разбирая футуристов, показывая, что все у них, выдаваемое за свое, — есть заимствование у предшественников — и ритм, и форма, в конце концов пришел к выводу, что новое футуристы дали только в том, что (ссылался на книжку «Слово как таковое») резко пришли к разграничению формы от содержания, слова от смысла, что, мол, гора родила мышь. Называл Пяст футуристов варварами, учитывая их разрушительную роль, предостерегал, примирялся, и в конце концов В. Маяковский, А. Крученых, Б. Лившиц, Василий Каменский, В. Гнедов, Н. и Д. Бурлюки (люди большого темперамента) оказались людьми талантливыми, но, мол, все же настоящая и подлинная поэзия находится «вне групп» — это А. Ахматова, О. Мандельштам и Игорь Северянин. <...> После лекции все поэты пошли на диспут в «Бродячую собаку».[16]

Из записей А. М. Редько[17]

— лови момент carpe diem
— ярость
— мир не страшен даже в самоубий<стве> если остраненный искусством (Мандельшт<ам>)
— 1906 дивный гений стихов А. Белый
— взревели вещи
— двуобразность символизма

[16] Лит. наследство. М., 1982. Т. 92, кн. 3. Александр Блок: Новые материалы и исследования С. 426. По этому и другим источникам известно, что на лекции были А. А. Блок, Игорь Северянин, Н. В. Недоброво, Вас. В. Гиппиус, В. В. Маяковский.

[17] Беглые заметки Редько делал по ходу лекции, на афише (см. выше).

— Манд<ельштам>. Теннис. Олоферн. Футбол.[18]
— мы еще не живы, а уже умерли[19]
— Прорыв в мист<ику> Блока <...> Мандельшт<ам>. Прорыв трагика Мая<ковского>. Идиллия Н. Бурл<юка>
— techne — искусство. Момент остранения в искусстве
— Чел<овек> и океан у Бодлера. Чел<овек> враждебен искусству
— одно достижение, другое устремление
— Крученых <...> Есть у Блока. Рабски коп<ирует> прозу А. Бл<ока> и Ремиз<ова>
— Анненский — пророк Гилеи
— Смехочества[20]. Есть какая-то потенция.

Наконец, следует пояснить, почему Игорь Северянин, Ахматова и Мандельштам были Вл. Пястом объединены как находящиеся «вне групп». Игорь Северянин во второй половине 1913 года отошел от распадающейся группы эгофутуристов[21]. С ним искали сближения кубофутуристы; Северянин участвовал в их альманахах и подписал манифест «Идите к черту» (сборник «Рыкающий Парнас», 1914), но, в конце концов, к группе кубофутуристов не примкнул. Группа акмеистов в то же время едва выдерживала испытание на прочность, О. Э. Мандельштам и М. А. Зенкевич также вели переговоры о сотрудничестве с кубофутуристами[22]. О колебаниях Ахматовой источники умалчивают, и лишь упоминание ее имени Пястом в числе поэтов «вне групп» дает основание заключить, что таковые, по-видимому, имелись.

Текст заметки Вл. Гиппиуса печатается по беловому автографу с правкой: ИРЛИ. Ф. 77. Ед. хр. 159.

[18] «Теннис», «Олоферн», «Футбол» — стихотворения Мандельштама, прочитанные Пястом. «Олоферн» — стихотворение «Футбол» («Телохранитель был отравлен...»). «Футбол» (второе стихотворение с таким названием) — «Рассеен утренник тяжелый...». Оба «Футбола» Пяст процитировал во «Встречах» (с. 169—170).

[19] Эту тему подхватил и развил Г. И. Чулков в лекции «Пробуждаемся мы, мертвецы, или нет» (ценз. назв. — «Пробуждаемся мы или нет»), прочитанной 16 января 1914 г. в Тенишевском зале; в обсуждении, по отчетам в газетах (День. 17 января; Речь. 18 января), выступали Вл. Пяст, О. Мандельштам, Н. Гумилев.

[20] Неологизм из стихотворения В. Хлебникова «Черный любирь», опубл. в сб. «Дохлая луна» (1913).

[21] В 1912 г. из группы эгофутуристов вышли Георгий Иванов и С. С. Граль-Арельский.

[22] Об этом см.: *Мец А. Г.* Акмеисты: Последнее выступление группы // Мец А. Г. Осип Мандельштам и его время: Анализ текстов. СПб., 2005. С. 51—72.

[НИЧТОЖНЫЕ СЛОВА О НИЧТОЖНЫХ ДЕЛАХ]

1

Поэт Вл. Пяст [из школы Вяч. Иванова —] один из самых уединенных и не крикливых, объявил, что он читает публичную лекцию: «Поэзия вне групп» (в Тенишевском зале). В программе было разъяснено, что речь пойдет, с одной стороны, о символистах, с другой — о футуристах.

Когда я пришел на лекцию, было еще рано, т. е. ровно 8 с половиной часов, — по объявлению. Однако кое-кто уже собрался, и сидели в буфете. За столиком, посредине комнаты, какой-то белокурый юноша, немного трёпаный — или пьяный, или просто кривлявшийся, — держал в руках ваточную кошку, натуральной величины, и иногда поглаживал ее, как живую, иногда размахивал ею, говорил разный вздор, передразнивая при этом «пенье» Игоря Северянина[23]. Все слушали — как «водевиль для съезда». Буфетчица посматривала сочувственно: он привлекал в буфет публику. Когда, наконец, в 9 часов раздался звонок на лекцию, в передних рядах сел человек, в возрасте неопределенном — от 20 до 30 лет, а может быть, и старше, в ярко-желтом ватерпруфе[24] с черной меховой оторочкой. Он, развалясь, откинул голову и смотрел вокруг с видом самым сонным и скучающим. Слева от него сел белокурый юноша с ваточной кошкой, вертел ее в руках и ерзал на месте; направо от желтого ватерпруфа поместился уже знаменитый футурист, имя которого в публике называли, — ничем не выделявшийся, но также с видом самым унылым. Когда лекция началась, и лектор, нестерпимо кокетничая, заявил, что в его лекции везде, где об этом и не будет прямо сказано, будет незримо веять «он, т. е. футуризм», — белокурый юноша с ваточной кошкой выкрикнул на всю залу: «Глупо!» В публике привстали и сейчас же успокоились. Но когда лектор сказал, что он «опрокинет» свою лекцию и начнет с конца, — юноша с кошкой опять что-то выкрикнул на всю залу — в том же роде. Пристав поднялся со своего места и пошел за сторожем, чтобы его вывести. Юноша немного поартачился, но через минуту уже уходил со словами: «Я сам уйду, если хотите... Глупая лекция Пяста!» И, потрясая в воздухе своей кошкой: «Будете помнить эту египетскую кошку!» — вышел под руку с приставом.

[23] Это был, как следует из «Встреч» Пяста, Константин Олимпов (см. во вступительной статье).

[24] Непромокаемое пальто или плащ.

Вместе с ним поднялись и оба его соседа[25]. Лектор не прервал, кажется, ни на одну минуту своей речи в общем замешательстве; лекция продолжалась уже при напряженной и безмолвной скуке всех немногих слушателей. Только один раз вдруг раздался странный звук, как будто звякнуло — так зевают собаки, словно всхлипывают...

2

Продолжая кокетничать и позировать, может быть и тем, что в лекции не было ничего, кроме общих мест, прерывавшихся чтением стихов, — в той монотонной читке сквозь зубы, которая давно уже набила оскомину, — Пяст заявил, что три гениальных поэта явлены русским людям в этом году: Анна Ахматова, Осип Мандельштам и Игорь Северянин, пришедших на смену А. Блоку; о других предшественниках было упомянуто глухо и нелепо. Все три гения сидели тут же и слушали, как их хвалят. Стихов Северянина лектор не прочел, сославшись на их общеизвестность, и только заметил, что внутренняя пошлость их не мешает им быть поэзией, потому что одно другому не противоречит. Игорь Северянин остался, наверное, недоволен тем, что его стихи не были прочитаны, и мне показалось, что после перерыва его уже не было. Зато были прочитаны стихи Ахматовой и Мандельштама. И те, и другие были сопоставлены с поэзией Блока, и Пяст серьезно уверял, читая [прелестно живые и] трепетные стихи Блока рядом со скучнейшими стихами талантливой [в своей скуке] Ахматовой и мертвенными стихами Мандельштама[26], что они превзошли своего учителя, и что Мандельштам — ясновидящий. Но среди этого монотонного чтения неярких и вялых стихов только старая «Незнакомка» Блока прозвучала как единственное живое место во всей лекции; а стихотворение З. Гиппиус было прочитано до того сквозь зубы, что показалось скучнее стихов Ахматовой.

[25] Этот эпизод упоминает и Пяст во «Встречах». Устроившие инцидент были привлечены к суду, на котором также провозглашали эпатажные ответы (с. 176—177, 375).

[26] В связи с этой характеристикой следует упомянуть о том, что О. Мандельштам был учеником Вл. Гиппиуса по Тенишевскому училищу и испытал сильное его влияние, см. его письмо Гиппиусу в кн.: *Мандельштам О.* Камень. С. 203—205 и примеч. (с. 342). Своему тенишевскому учителю Мандельштам посвятил главу в книге «Шум времени» (1925) — «В не по чину барственной шубе». В другой неопубликованной заметке, «Тоска по жизни» (1913, не ранее июня), Вл. Гиппиус назвал стихи Мандельштама, напечатанные в составе подборки стихов акмеистов (Аполлон. 1913. № 3), «стилизацией в манере Брюсова» (ИРЛИ. Ф. 77. Ед. хр. 159. Л. 28).

После перерыва лектор говорил о футуристах, называя их силой, «роющей поля — ломающей леса», гуннами, великими опустошителями, и приводил в подтверждение образцы их нечленораздельного новаторства, которое он же сам назвал вариацией того, что делали 20 лет тому назад Бальмонт и Белый, и за десять лет Блок. И нельзя было понять, какая же разница [за футуристов он или нет] между старым и новым. Но вот что можно было понять, что становится все яснее и яснее: до чего футуризм, как явление литературное, — весь обусловлен грехами его литературных отцов, и до чего — он весь внутри нас! Конечно, футуристы довели до чепухи то, что было и у декадентов, и у символистов, скрестив те два резко противоположные отношения к словесной форме, какие ими были выдвинуты. У декадентов: отрицание слова как ограничения свободной души («Мысль изреченная есть ложь») — во имя ритма; у символистов — особенно поздней, «Вяч. Ивановской» формации — идеализация именно «слова, как такового». Если в футуристическом новаторстве искать чего-нибудь серьезного, то оно — лишь в этом наивном скрещении двух диаметров.

Стремление преодолеть слово — не грех, если это стремление рождено из глубины мистического сознания. Но оно — преступление, если оно подсказано игрой в мистицизм и игрой в слова. И — декаденты не все были мистики[27], и потому они бывали виновны в этой двойной игре. Идеализация «слова, как такового» развивалась в символизме также на мистической почве. Слово — не только звук, думали они, оно владеет магической силой, как всякий предмет, всякая вещь, всякое явленье. Слово — фетиш, каждое слово в своем корне. Старая романтическая мысль, что слово есть воплощение идеи, что само оно — пустой звук и что оно есть лишь приблизительное вместилище идеи — та мысль, которая и привела декадентов к пренебрежительному обращению со словом, — получила в «школе Вяч. Иванова» и у таких влиятельных поэтов,

[27] К «декадентам» Вл. Гиппиус причислял И. Коневского, А. Добролюбова и себя. В анкете, данной С. А. Венгерову, Гиппиус так писал о времени начала своей педагогической деятельности: «...уроки русской литературы <...> которые я понял сразу как средство общественного воспитания, мое влияние на учениц и учеников — стали для меня самого уроками общественности. А под ней для меня билась та же религиозность, мой декадентский бунт. <...> Декадентство теперь уже забыто. Его отменил символизм. Преодолели все декадентские томления? И ничего не преодолели! Разве что испугались — и постарались забыть, сколько бы ни уверяли, сколько бы ни прибавляли к каждой вещи имени — святая. То, что живо в символизме, то не только родилось, но и жило в декадентстве. То, чем отличается символизм от декадентства, — в этом слабость символизма, а не сила, — именно потому, что *преодоления* не совершилось» (ИРЛИ. Ф. 377. Ед. хр. 184. Л. 15, 16).

как Брюсов, свое крайнее противоположение. «Слово — как таковое» — и эта мысль не только не грешна, но настоящее открытие, и декадентство в литературе должно было сдаться в ту минуту, когда это открытие было сделано. И оно сдалось.

Однако правда — и тут, и там. Слово — как всякая форма, есть великая ценность, но не самоценность. Когда Брюсов рекомендовал молодым поэтам, хочешь — не хочешь, сочинять каждый день хоть одно маленькое стихотвореньице для упражнения, он вел поэзию к стиходельчеству. И так называемый «акмеизм» вышел, несомненно, из стиходельчества, талантливы ли его юные представители или нет. Стихи Мандельштама, так же как и его учителя Гумилева, потому именно и мертвы. И сам Брюсов сушил свою музу всяческой стилизацией, — и только там он поэт, где он преодолевал стилизацию, а Вяч. Иванов так ее и не преодолел. Это формальный грех отцов: и футуристы [и акмеисты] его унаследовали [одинаково]. Между ними и «акмеистами», хотя они и враждовали (не знаю, враждуют ли сейчас), есть общее: «слово как таковое» — идеализация формы. Но у футуристов можно было бы видеть то преимущество, что они чувствуют и другую сторону художественно-словесной правды: мысль изреченная есть ложь... Да, ложь! если мысль, будучи живым огнем мира, самого Бога, не прожигает этим огнем — слово. Если же слова прожжены «мыслью», то они жгут. С футуристами можно будет тогда и считаться, когда за их словами откроется их живая душа. Есть ли она в них или нет?

С ними борются, но еще больше выставляют их отцы — символисты (вернее — декаденты), и Пяст говорил о них с такой же нежностью, как о Блоке или Белом. Кое-кто и выходил во время лекции, но многие слушали — вникая в футуризм как в явление насущное. Одна девушка (я ее знаю, и знаю, как она увлекается футуризмом; в 1850-х — 1860-х годах она перевязывала бы раны если не русских, то болгар, в 1870-х переживала бы одну из «странных историй»[28]!) — она подперла голову и смотрела на лектора как на «учителя жизни»...

Вокруг — скука душная. Такая, что упоминать о «душе реакции»[29], которая так невинно занималась в прошлом году ритмической гимнастикой[30] и другими танцами, — уже становится и неловко, и страшно: да где же она? Есть ли душа? хоть какая-нибудь? Не умерла ли? «Русская хандра» — «грезеров», напившихся crême de violette и выбрасывавших шоферов из автомобилей[31], сменилась такой скукой, что все хотят веселиться во что бы то ни стало... Плюнь в лицо, только развесели мою душу!

И не знаешь, что сейчас лучше: кокетничать общими местами о властительности поэзии и называть футуристов богатырями и гуннами или, буркнув на всю залу: «глупо!» — выйти, размахивая ваточной кошкой в воздухе?

На стороне первых, конечно, культурное общежитие, но внимание к ним тех чистых сердцем, которые ждут слова правды и взамен слышат ничтожные слова о ничтожных делах, относятся не к ним, а к футуристам.

Но кто же вызывает это внимание? На чьей оно совести?

Владимир Гиппиус

[28] «Странная история» — повесть И. С. Тургенева, рассказывающая о юной дочери городского чиновника, ставшей спутницей юродивого.

[29] «Душа реакции» — тема и название статьи Вл. Гиппиуса в газете «Речь» (1913. 3 марта), в которой обличался «безжизненный», «холодный, как лед» современный эстетизм, проводником которого, согласно автору, был журнал «Аполлон». С ответом (“Душа реакции” и “святое беспокойство”») Гиппиусу выступил С. К. Маковский: Аполлон. 1913. № 6. См. след. примеч.

[30] Вл. Гиппиус подразумевает журнал «Аполлон» и статьи С. М. Волконского (1860—1937) в нем, пропагандировавшие «ритмическое воспитание» Ж. Далькроза как универсальное средство связи между искусством и жизнью: «Человек и ритм» (Аполлон. 1911. № 6); «Ритм в сценических искусствах» (Там же. 1912. № 3/4). Через два года Вл. Гиппиус с еще большей открытостью обличал носителей «души реакции»: «Последнее десятилетие — на наших глазах — дало молодую реакцию, — в далькрозистах, акмеистах, аполлонистах, тантистах и пр., и пр. Ту кривляющуюся, едва лепечущую человеческие слова, коснеющую во всех кабачках и “миниатюрах” — душу реакции, которую я отметал года два тому назад. С тех пор ее кривлянья продолжались и ширились, пока война не взмыла ее, как мелкую зыбь остынувшей бури, и не бросила туда, куда опять властительно позвала Россия. Там они опомнятся и очистятся, там найдут снова — подобие Божие...» (*Гиппиус Вл.* Спор поколений // День. 1915. 22 февраля. С. 3).

[31] Вл. Гиппиус называет мотивы стихотворения И. Северянина «Фиолетовый транс» из сборника «Громокипящий кубок» (1913). С рецензией на этот сборник Северянина, озаглавив ее «Русская хандра», Гиппиус выступил в «Речи» 24 июня того же года.

Татьяна Мисникевич (Санкт-Петербург)

К ПРОБЛЕМЕ ОСНОВНОГО ТЕКСТА В ЛИРИКЕ ФЕДОРА СОЛОГУБА

По материалам творческого архива поэта в Рукописном отделе ИРЛИ

Одной из задач издания полного собрания стихотворных произведений Федора Сологуба может считаться отражение особенностей творческой практики поэта, что, в свою очередь, связано с определением источника основного текста. В первом научном издании стихотворного наследия Сологуба («Библиотека поэта», Большая серия; 1975) его составитель М. И. Дикман представила в основном корпусе только последние завершенные авторские редакции текста. Надо признать, что это традиционное для издания классики эдиционное решение не отражает специфику Сологуба: его авторское самосознание, беспрерывное становление текстов и их бытование в читательской среде.

В этом смысле Сологуб не является уникальным автором. Как показывает подготовка изданий поэтов, которые существенно перерабатывали свои произведения (Пушкина, Боратынского, Блока, Белого, Мандельштама), различные редакции стихотворений нередко имеют равнозначную историко-литературную и эстетическую ценность[1].

[1] Например, в первом томе нового академического Полного собрания сочинений А. С. Пушкина, представляющего лицейские стихотворения поэта, было принято следующее обоснование: «В научном и читательском обиходе тексты лицейской лирики Пушкина существуют в разных редакциях на паритетной основе. В настоящем издании впервые сделана попытка решить эту текстологическую и эдиционную проблему, представив в основном тексте обе редакции: лицейскую и послелицейскую, вне зависимости от того, была ли последняя включена Пушкиным в печатные сборники» (*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 1999. Т. 1: Лицейские стихотворения. 1813—1817 / Ред. В. Э. Вацуро. С. 548). Во втором томе, охватывающем стихи 1817—1820 гг., в основном корпусе двумя редакциями представлены пять стихотворений. Стихотворения «Деревня», «К Энгельгардту», «К Всеволожскому» были опубликованы в двух редакциях, поскольку тексты прижизненных изданий, в которых

Для Сологуба принцип параллельной публикации разных редакций одного произведения был апробирован М. М. Павловой при издании романа «Мелкий бес» (серия «Литературные памятники», 2004) на том основании, что «ранняя редакция романа по отношению к опубликованному тексту “Мелкого беса” обладает статусом самостоятельного художественного целого»[2]. Еще раньше, при обсуждении возможных принципов издания лирики Сологуба, М. М. Павловой было выдвинуто предложение публиковать в основном корпусе издания редакции значительно перерабатывавшихся стихотворений как отдельные самостоятельные тексты[3]. Эта идея должна была быть реализована в полном собрании стихотворений Сологуба, готовившемся в ИРЛИ в конце 1990-х годов на основе материалов личного фонда Сологуба в Рукописном отделе ИРЛИ (ф. 289). Издание не состоялось[4], и возобновление работы над ним в настоящее время вызвало необходимость уточнить его источниковедческую и текстологическую базу, и прежде всего критерии для определения статуса той или иной версии текста.

присутствовала автоцензурная правка, были признаны составителями тома полноценными авторскими редакциями наряду с первыми редакциями, зафиксированными в рукописных источниках. Параллельная публикация двух текстов оды «Вольность» и послания «К Ж<уковскому>. По прочтении им книжек “Для немногих”» была обоснована с бытованием этих произведений в читательской среде (См.: Там же. СПб., 2004. Т. 2, кн. 1: Петербург. 1817—1820 / Ред. В. Э. Вацуро, Е. О. Ларионова. С. 458). Последовательно принцип представления произведения множеством «критических» текстов проведен в издании: *Боратынский Е. А.* Полн. собр. соч. и писем. М., 2002. Т. 1; Т. 2, ч. 1. Во вступлении «От редакции» в первом томе собрания редакторы-составители обосновали публикации всех редакций стихотворений в основном корпусе: «Не вызывает сомнений необходимость печатать в основном корпусе тексты поздних редакций, отражающих последние авторские решения. Но ранние редакции многих стихотворений имеют самостоятельную эстетическую и историко-литературную ценность, что позволяет сомневаться в правомерности их размещения вне основного корпуса — в разделе “Другие редакции и варианты”, как это принято в тех собраниях сочинений, где ранние редакции опубликованы» (Там же. Т. 1: Стихотворения 1818—1822 годов / Ред. А. Р. Зарецкий, А. М. Песков, И. А. Пильщиков. С. 6—8).

[2] *Павлова М. М.* Творческая история романа «Мелкий бес» // Сологуб Ф. Мелкий бес / Изд. подгот. М. М. Павлова. СПб., 2004. С. 753 (Лит. памятники).

[3] См. резюме докладов М. М. Павловой: *Мисникевич Т. В.* Международная Сологубовская конференция // Русская литература. 1999. № 3. С. 266—267; Международная конференция «Евгений Замятин и культура XX века» // Russian Studies. 2000. Vol. 3. № 3. P. 452—453.

[4] По материалам издания был подготовлен указатель: Библиография Федора Сологуба: Стихотворения / Сост. Т. В. Мисникевич; Под ред. М. М. Павловой. Томск; М., 2004, а также публикация: *Сологуб Ф.* Неизданные стихотворения 1878—1889 годов / Публ. Т. В. Мисникевич и М. М. Павловой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2002 год. СПб., 2006. С. 162—314.

Основание для включения разных редакций текста в основной корпус издания лирики Сологуба содержится в самом художественном методе и поэтическом сознании Сологуба. Высказывание Сологуба: «Метод — бесконечное варьирование тем и мотивов»[5] — в применении к его лирике означает и «бесконечное варьирование» слов, строк, отдельных фрагментов поэтических текстов[6]. Лирику Сологуба можно рассматривать как своеобразное текстовое единство (в этом отношении она сопоставима с лирикой Андрея Белого)[7]. «Бесконечное варьирование» тех или иных текстовых единиц, с одной стороны, могло создавать впечатление статичной поэтической системы[8], а с другой — определяло ее динамичность на всех уровнях. Любой элемент системы — от слова до стихотворения — мог оказаться началом для создания нового текстового единства; в соответствии с этим складывалась и эдиционная практика Сологуба: тексты разновременных авторских публикаций 90 стихотворений имеют существенные разночтения, а незначительные расхождения обнаруживаются в публикациях гораздо большего числа стихотворений; авторские сборники расформировывались и составлявшие их стихотворения включались в другие авторские сборники и/или книги стихов в собраниях сочинений. При республика-

[5] РО ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 538. В дальнейшем все отсылки на материалы этого фонда в Рукописном отделе ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН даются без указания места хранения.

[6] См.: *Дикман М. И.* Поэтическое творчество Федора Сологуба // Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1979. С. 27—57 (Б-ка поэта. Большая серия).

[7] См.: *Лавров А. В.* Ритм и смысл. Заметки о поэтическом творчестве Андрея Белого // Андрей Белый. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., подгот. текста, сост., примеч. А. В. Лаврова и Дж. Малмстада. СПб.; М., 2006. Т. 1. С. 5—40 (Новая Библиотека поэта); *Малмстад Дж.* «Муки слова». Очерк истории формирования и публикации стихотворных книг Андрея Белого // Там же. С. 41—73.

[8] «Повторы» определили поэтический облик Сологуба у его современников. Так, М. Кузмин писал: «Книги его стихов не резко отличаются одна от другой; за исключением фабулистических баллад (вроде “Нюренбергского палача”), одно стихотворение близко станет к другому» (*Кузмин М.* Сумеречная Дульцинея // Кузмин М. А. Проза. Berkeley, 1997. Т. 10: Критическая проза / Под ред. В. Маркова и Ж. Шерона. С. 78). «Бесконечным в повторениях самого себя» назвал Сологуба А. Блок (см.: *Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 8. С. 152). Подобного мнения придерживался и В. Ходасевич: «В сущности, уже с начала девяностых годов Сологуб является во всеоружии. Он сразу “нашел себя”, сразу очертил круг свой — и не выходил из него. С годами ему только легче и лучше удавалось то, что с самого начала сделалось сущностью его стиля. Раствор крепчал, насыщался, но по химическому составу оставался неизменным» (*Ходасевич В. Ф.* Сологуб // Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1997. Т. 4. С. 109)

ции Сологуб мог дополнять или сокращать стихотворение, контаминировать отдельные тексты в новое единство, возвращаться к первоначальным вариантам текста. В отдельных случаях поэт одновременно вводил в читательский обиход различные версии текста стихотворения. Так, в своем первом издании переводов Верлена, которое Сологуб рассматривал как седьмую книгу стихов[9], поэт включил в состав основного корпуса самостоятельные редакции перевода одного и того же стихотворения[10].

Поэт говорил о существовании определенного «предела» в творческих поисках художника на пути к «совершенству»: «Всякий автор, когда пишет, напрягает себя до последней степени, дает максимум художественной ясности... Как же он может сказать еще что-то лучшее и большее, когда напряжение его прошло, когда он и во времени отошел от своего создания?.. Этим, в частности, объясняется моя личная черта, что я ничего существенного уже не могу ни прибавить, ни изменить в законченной вещи, потому что этому предшествует длинный период обработки, поправок, перечитываний, переписываний»[11]. Это высказывание Сологуба М. И. Дикман вполне справедливо приводит как аргумент в обоснование принципов издания, ставящего своей целью представить некий итог творческих поисков поэта[12].

Тем не менее «период обработки», развития и становления текста того или иного стихотворного произведения был очень важен для Сологуба. Материалы его архива, тщательно подготовленные и систематизированные самим поэтом, открывают для исследователей возможность выбора модуса прочтения, адекватного творческому сознанию автора. С одной стороны, проведенный анализ архива поэта дает возможность выявить особенности метода работы Сологуба с текстами, создающие объективные предпосылки для равноправной публикации разных редакций его стихотворений в основном корпусе. С другой стороны, он позволяет установить критерии, согласно которым переработанный текст

[9] См.: *Верлен П.* Стихи, выбранные и переведенные Федором Сологубом. СПб.,1908.

[10] Подробнее см.: *Багно В. Е.* Федор Сологуб — переводчик французских символистов // На рубеже XIX и XX веков: Из истории международных связей русской литературы: Сб. научных трудов. Л.: Наука, 1991. С. 146—149; *Стрельникова Н. Б.* Ф. Сологуб — переводчик поэзии П. Верлена: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2007.

[11] *Аякс [А. А. Измайлов].* У Ф. К. Сологуба // Биржевые ведомости. 1912. 20 сентября. Веч. выпуск.

[12] См.: *Сологуб Ф.* Стихотворения. С. 577—579.

будет представлен в основном корпусе как новое произведение или самостоятельная редакция исходного[13].

Материалы лирики представлены в архиве Сологуба собранием автографов (оп. 1, ед. хр. 8—9, 33, 35, 38), собранием авторизованных машинописных копий (оп. 1, ед. хр. 1—6; машинописные копии стихотворений представлены также в ед. хр. 7, 10-а, 24-а), а также авторской библиографической картотекой стихотворений (оп. 1, ед. хр. 543—545)[14].

Автографы позволяют выявить природу «неустойчивости» и «фрагментарности» стихотворных текстов Сологуба, механизмы формирования его поэтической системы, неизменно интересовавшие современников Сологуба и во многом оставшиеся для них загадкой[15]. Для понимания движения текста от чернового наброска к окончательному варианту наибольший интерес представляют ранние рабочие тетради (1892—1894 и 1895—1896 гг.)[16]. Они заполнялись поэтом в период интенсивного творческого роста, итогом которого стал выход первых двух сборников Сологуба: «Стихи, книга первая» (СПб., 1896) и «Тени. Рассказы и стихи» (СПб., 1896).

[13] Выработка такого рода критериев для издания авторов, неоднократно обращавшихся к тексту своих произведений, представляет сложную проблему. А. Г. Мец в текстологической преамбуле к «Полному собранию стихотворений» О. Мандельштама отмечает: «Особым явлением в поэзии Мандельштама являются “двойчатки” и “тройчатки” — равноправные редакции, содержащие общие строфы. С этим связаны возникающие подчас затруднения — следует ту или иную редакцию отразить в разделе “Другие редакции и варианты” или в разделе “Стихотворения, не вошедшие в основное собрание”» (*Мандельштам О. Э.* Полн. собр. стихотворений / Вступ. ст. М. Л. Гаспарова и А. Г. Меца; Сост., подгот. текста и примеч. А. Г. Меца. СПб., 1995. С. 517 (Новая Библиотека поэта)). По этой причине редакторы-составители двухтомника «Стихотворения и поэмы» Андрея Белого А. В. Лавров и Дж. Малмстад отказались от возможного композиционного варианта издания — расположения всех стихотворений в хронологическом порядке, помещения новых и переработанных текстов соответственно времени их написания, полагая, что это «привело бы к текстологической неразберихе: в какой мере и на основании каких критериев стихотворение можно считать настолько переработанным, чтобы включать его в издание в качестве самостоятельного текста» (*Андрей Белый*. Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 504).

[14] Подробное описание см. во вступ. статье к публикации: *Сологуб Ф.* Неизданные стихотворения 1878—1889 годов. С. 163—164.

[15] Например, подобным вопросом задавался В. Ходасевич: «...как и когда *слагался* Сологуб, — мы не знаем. Застаем его сразу сложившимся и таким пребывшим до конца» (*Ходасевич В. Ф.* Сологуб. С. 112). В рецензии на сборник Сологуба «Пламенный круг» В. Брюсов писал: «Целый ряд стихотворений, особенно небольших по размерам, в 8—12 стихов, совершенно ничтожен: это — этюды для будущих созданий, черновые наброски, которые автору следовало бы оставлять в своих тетрадях» (*Брюсов В. Я.* Две книги // Брюсов В. Я. Среди стихов: 1894—1924: Манифесты, статьи, рецензии. М., 1990. С. 274).

[16] См.: Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 11, 38.

Стихотворения записаны в «тетрадях» в хронологической последовательности, большинство из них организовано в хронологические «подборки» и имеет порядковые номера. Как правило, поэт создавал 15—25 стихотворений и начинал новый «отсчет» (максимальное число стихотворений в такой «подборке» — 53). Если в один день было написано несколько стихотворений, то под первым стихотворением проставлялись число, месяц и год, под остальными вместо даты — помета «Тогда же». В дальнейшем автограф правился (во многих случаях можно выделить несколько слоев правки), помета «Тогда же» зачеркивалась и проставлялась конкретная дата с обозначением порядкового номера стихотворения в ряду написанных в этот день, текст переписывался на отдельный лист (порядковый номер стихотворения при этом не выставлялся), снова правился, дополнялся, причем дата правки или дополнения обозначена далеко не всегда. На обороте автографа стихотворения поэт иногда записывал новый текст, имеющий более или менее выраженные связи с исходным.

Тетради автографов наглядно демонстрируют «текучесть» стихотворного текста у Сологуба: на равных правах нередко представлены разные версии одного и того же текста, и в таком случае они имеют самостоятельные номера в хронологическом ряду; кроме того, под самостоятельным номером мог быть помещен и отдельный фрагмент текста. С другой стороны, новую датировку и, соответственно, другой номер в очередной подборке текст мог получить и без каких-либо существенных изменений. В качестве примера приведем несколько стихотворений из подборки, созданной в октябре—ноябре 1894 года. Текст стихотворения № 4 послужил основой для стихотворения № 14, текст стихотворения № 17 — для текста № 26:

4. Мельканье теней неочерченных
Безудержно назад
На потолке в лучах таинственных
Гнетет мой взгляд...
14 октября 1894[17]

14. Мельканье изломанных теней,
Испуганный смертию взгляд...
Высокие всплески ступеней
Все ниже и ниже скользят.

[17] Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 138 об.

Дрожат исхудалые руки,
Касаясь холодной стены.
Протяжным стенаньем разлуки
Разогнаны сны глубины.
Под черной волнистой вуалью
Две урны полны через край...
О песня, надгробной печалью
Терзай мое сердце, терзай.
10 ноября 1894[18]

17. Оболью своею кровью,
Обовью своей любовью
Лилию мою.
Я твою тоску усвою,
Воспою порой ночною
Лилию мою.
15 ноября 1894[19]

26. Искуплю горячей кровью,
Искуплю своей любовью
Лилию мою.
Утаю живою кладью
На ладью над сонной гладью,
Бледную мою.
Ты моя, и отнимая
У ручья любимца мая,
Лилия моя,
Для тебя в ночах зимовья
Соловья у изголовья
Бледная моя.
15 ноября 1894[20]

Число таких примеров исчисляется многими десятками; все они свидетельствуют об одном и том же системном признаке поэзии Сологуба — подвижности и открытости едва ли не каждого стихотворного текста, его потенциальной «поливалентности» (по определению Л. В. Спроге[21]). Даже когда в текст стихотворения не

[18] Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 146 об.
[19] Там же. Л. 154.
[20] Там же. Л. 158 об., 160.
[21] *Спроге Л.* Идея интеграции текста и лирический цикл символистов // Zykludichtung in den slavischen Literaturen. Beiträge zur Internationalen Konferenz, Magdeburg, 18—20. März 27. Sonderdruck, 2000. S. 512.

вносились какие-либо изменения, его семантика могла меняться, благодаря включению в другой контекст. С другой стороны, текстовые единицы, имеющие для автора особое смысловое значение, свободно переходили из одного стихотворения в другое, что и создавало для современников впечатление единства лирики и поэтического образа Сологуба.

Соответственно, традиционный подход к выбору источника основного текста не позволяет адекватно представить художественное своеобразие стихотворного наследия Сологуба. При таком подходе значительный пласт текстов, существующих в творческом сознании поэта как полноправное эстетическое целое, получил бы «факультативный» статус при размещении их в разделе «Другие редакции и варианты». Для Сологуба были важны все стадии создания произведения — от момента зарождения замысла до публикации, и собрание стихотворений призвано отразить эту особенность авторского самосознания. Воспроизведение в составе основного корпуса всех самостоятельных редакций стихотворений позволяет представить лирику Сологуба как текстовое единство, пребывающее в состоянии развития.

В то же время необходимо разграничить случаи, когда исходный текст и его новая версия остаются для поэта все же редакциями одного и того же произведения, и случаи, когда они приобретают статус самостоятельных произведений. Соседство различных версий текста в тетрадях с автографами показывает, что Сологубу было интересно выявить его потенциальные возможности для дальнейшего роста[22]. Результаты «разветвления» текста расценивались самим поэтом по-разному. Как выражение итогового взгляда Сологуба на собственное творчество можно рассматривать собрание авторизованных машинописных копий со сквозной авторской нумерацией, расположенных в алфавитной последовательности первой строки, — «Материалы к полному собранию стихотворений». Они подготовлены Сологубом в последние годы жизни, когда он планировал издание нового собрания своих сочинений[23],и отражают авторскую иерархию различных версий текста: новая версия может быть представлена как самостоятельное произведение с другим номером, как редакция с литерным номером либо как свод вариантов на полях машинописной копии текста, печатного текста из авторского сборника или вырезки из периодического издания. Например, машинописные копии приведенных выше стихотворе-

[22] Об особенностях творческих поисков Сологуба см. также во вступ. статье М. М. Павловой к публикации: *Сологуб Ф.* Неизданные стихотворения 1878—1927 гг. // Неизданный Федор Сологуб. М., 1997. С. 7—13.
[23] Подробнее см.: Там же.

ний «Мельканье теней неочерченных...» и «Мельканье изломанных теней...» имеют различные номера (оп. 1, ед. хр. 1, л. 169; ед. хр. 3, л. 793), а новая версия текста стихотворения «Оболью своею кровью...» — «Искуплю горячей кровью...» обозначена литерным номером (оп. 1, ед. хр. 3, л. 1079, 1079а).

Представление Сологуба о своих текстах как о динамической величине отражено в организации еще одного ключа к литературному наследию поэта — авторской библиографической картотеки. В ней перечислены сами стихотворения, созданные Сологубом на протяжении всего творческого пути (в том числе и не сохранившиеся в архиве поэта), и учтены все моменты в их движении. Этому служат два раздела: алфавитный каталог подробно фиксирует историю авторских публикаций (от отсылки в периодическое издание до публикации в авторском сборнике или книге стихов в собрании сочинений); хронологический каталог — все моменты становления текста. Так, стихотворения, имеющие несколько дат написания, представлены несколькими карточками в соответствии с числом обращений поэта к тексту стихотворения: на первой выставлены все даты, а на каждой последующей — очередная дата с отсылочной пометой на дату начала работы над текстом. Данные картотеки служат дополнительным основанием для решения вопроса о статусе той или иной версии текста в издании: отсылочные пометы, как правило, имеют тексты, которые являются редакциями одного стихотворения, а не самостоятельными произведениями.

Яркий пример, на котором можно проследить систему работы Сологуба с текстами, — творческая история стихотворения «Тень решетки прочной...» (22 июля 1893). В архиве Сологуба сохранился его черновой автограф:

1
[Тень решетки прочной
Резким переплетом
На моем полу.
Свет луны полночной
Беспокойным лётом
Падает во мглу].
[1] 2
Тучки серебристой
Вижу [отраженье] я движенье,
Вижу грусть луны.
Резок холод мглистый.
Страшно заточенье.
Неподвижны сны.

[3] 4
Долетают звуки,
Льется воздух влажный,
Мысли, как и там, —
[А] Я тюремной муки
Плач и вопль протяжный
[Сердцу] Ветру передам.
[2] 3
В голове склоненной
[Смелою] Созданы мечтою
[Торные] Вольные пути,
Труд [неугомонный] освобожденный,
Жизнь не за стеною...
[Некуда идти]
[Да куда ж]
Как же мне уйти?
22 июля 1893[24]

Как видно, Сологуб не только вносил правку в текст стихотворения, но и менял порядок строф в нем. Кроме того, сначала он отказался от первой строфы (в таком виде стихотворение было впервые опубликовано в журнале «Петербургская жизнь» (1897. № 256, 28 сентября. С. 2145) как заключительное стихотворение цикла «Ночи»); затем восстановил ее, и так стихотворение вошло в авторский сборник «Родине. Стихи, книга пятая» (СПб., 1906. С. 8) и в собрания сочинений Сологуба (СПб.: Шиповник, 1909. Т. 1. С. 98; СПб.: Сирин, 1913. С. 98).

Вторая строфа («Тучки серебристой» и т. д.) с некоторыми изменениями в словесной фактуре стала основой для стихотворного наброска, датированного 31 июля — 1 августа 1893 года:

1
С еле слышным плеском
Стелет струи гладко
Сонная река.
Облит лунным блеском,
Я забылся сладко,
Злоба далека.
2
Тучки серебристой
Вижу отраженье,
Вижу грусть луны.
На берег гористый

[24] Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 9.

Смотрят без движенья
Снизу валуны.[25]

Работа над ним была продолжена: на обороте автографа поэт записал новую версию текста:

С еле слышным плеском
Стелет струи гладко
Тихая волна.
Там за перелеском
В синем небе складка
Пламенем полна.
6 июня 1894
3
Ива, над рекою
Ветви наклоняя,
Дремлет и грустит.
Вешнею тоскою
Сердце наполняя,
Свет луны блестит.
4
Серебристой тучи
Вижу отраженье,
Вижу грусть луны...
Думы так летучи,
Чужды напряженья,
Точно звон струны.
12 июня 1894[26]

Конечный вариант (он не был опубликован и не зафиксирован в «Материалах...») можно реконструировать по проставленным поэтом в текстах автографов номерам строф. Таким образом, возникает вопрос, можно ли считать данную версию текста самостоятельным произведением. В пользу положительного ответа свидетельствует тот факт, что в авторском хронологическом указателе он представлен отдельной карточкой по первой строке «С еле слышным плеском...», с обозначением дат: 31 июля, 1 августа 1893 года, 6, 12 июня 1894 года, без отсылки на первую строку и дату написания текста стихотворения «Тень решетки прочной...», положившего начало всей цепочке переработок.

[25] Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 207.
[26] Там же. Л. 207 об.

Другой случай, похожий по характеру работы поэта с текстом стихотворения, демонстрирует иное авторское отношение к его новой версии. Стихотворение «После жизни недужной и тщетной...» опубликовано в сборнике «Тени. Рассказы и стихи» (с. 155) и в собрании сочинений (СПб.: Сирин, 1913. Т. 13. С. 44) в следующей редакции:

После жизни недужной и тщетной,
После странных и лживых томлений,
Мы забудемся сном без видений,
Мы потонем во тьме безответной,

И пускай на земле, на печальном просторе
Льются слезы людские, бушует ненастье:
Не найдет нас ни бледное, цепкое горе,
Ни шумливо-несносное счастье.
21 января 1893

Данный текст записан на обороте автографа, фиксирующего его первоначальную редакцию:

О душа, ни на что не надейся.
Ной от боли, усталое сердце, томимое горем,
И в груди беспокойно и тягостно бейся,—
Может быть, мы тоской и тревогой развязку ускорим.

Изнывая любовью бессильной,
Догорай, словно факел над бурей сердитой,—
Насыпь свежая, крест надмогильный
Нас прикроют надежной защитой.

На земном безмятежном просторе
Нет ни пяди, не облитой кровью людской да слезами.
Что ни сеяло кровью суровое Горе,
Все сберет, будет время, румяное Счастье цветами.
9 декабря 1889[27]

Первоначальная версия подверглась кардинальной переработке: из трех строф была сохранена только последняя, в которую также были внесены существенные изменения (сохранены только рифмующиеся слова первого и третьего стиха: «просторе — горе»). При этом в «Материалах...» обе версии представлены как редакции

[27] Там же. Л. 331, 331об.

одного стихотворения. В хронологической картотеке первоначальная версия зафиксирована с двумя датами: «9 декабря 1889, 21 января 1893», поздняя — с отсылочной пометой на раннюю дату. Все это служит основанием для того, чтобы переработанную версию публиковать в издании в качестве самостоятельной редакции исходного текста.

Таким образом, в каждом конкретном случае вопрос о статусе текста может быть решен при доскональном сопоставлении всех источников, поскольку во многих случаях очевидная преемственная связь текстов стихотворений только по автографам не позволяет вынести решение о статусе текста в издании, отражающее именно авторскую точку зрения. Так, в томе «Стихотворений» Федора Сологуба, подготовленном М. И. Дикман с тщательным учетом разночтений автографов, стихотворение «У тебя несравненная...» (14 сентября 1893) представлено в разделе «Другие редакции и варианты» как первоначальная редакция стихотворения «Я душой умирающей...» (29 марта 1895)[28]. По-видимому, такое решение было принято на основании сопоставительного анализа автографов, выявляющего четкие этапы становления текста (ранняя, промежуточная и окончательная редакция)[29]. Между тем, согласно «Материалам...», Сологуб рассматривал первоначальную и позднейшую версию данного текста как самостоятельные произведения[30], что подтверждается и данными авторской хронологической картотеки.

Сологуб не оставил каких-либо распоряжений относительно состава посмертных изданий своих сочинений. В своих философско-эстетических декларациях поэт давал художественным произведениям своеобразное право на «самостоятельную жизнь», в известном смысле отказывая автору в какой-либо «воле» по отношению к ним. На обороте автографа стихотворения «Творение выше творца...» (31 июля 1894 г.) имеется запись: «Творение выше автора. Ибо автор — лишь момент. Творение же — вечность. Он изменяется. Оно одно и то же»[31]. Ту же мысль о соотношении искусства и жизни, развивающую эстетические принципы Оскара Уайльда[32], Сологуб повторил в статье «Искусство наших дней»: «Темная

[28] См.: *Сологуб Ф.* Стихотворения. С. 147, 557.

[29] См.: Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 24 об.—29; Ед. хр. 38. Л. 225—225 об.

[30] См.: Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 1792; Ед. хр. 6. Л. 1948

[31] Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 112об.

[32] См.: *Павлова Т. В.* Оскар Уайльд в русской литературе (конец XIX — начало XX века) // На рубеже XIX и XX веков: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1991. С. 77—128.

душа тех, кого мы встречаем на улицах или в гостиных <...> она освещается для нас светом нетленных образов искусства. <...> И если мы сами создали это племя господствующих над нами образов, то все же несомненно, что в этом случае творение стало выше творца»[33].

«Последнюю авторскую волю» поэт проявил в итоговой систематизации своего архива, которая задает систему координат, дающую исследователям и издателям поэтического наследия Сологуба прекрасную возможность представить его поэтическое наследие согласно авторскому видению.

[33] *Сологуб Ф.* Искусство наших дней // Русская мысль. 1915. № 12. С. 73.

Татьяна Никольская (Санкт-Петербург)

К ИСТОРИИ ОДНОГО ВИЗИТА

В примечании к письму Андрея Белого к Иванову-Разумнику от 29 августа 1928 года[1] приводится выдержка из письма К. Н. Васильевой тому же адресату. Клавдия Николаевна упоминает, в частности, о визите в Кучино грузинских поэтов: «Недавно Б. Н. навестили “поэты” Табидзе, Робакидзе, приехавшие на юбилейные торжества Толстого[2]. Были они и в Ясной Поляне. <...> Кучино им страшно понравилось. Они его “увидали”»[3].

Описание этого визита содержится в очерке Григола Робакидзе «Дни Толстого», опубликованном на грузинском языке в выходившем в Тбилиси журнале «Мнатоби»[4]. Приводим соответствующий фрагмент очерка в нашем переводе:

> 16 сентября. Воскресенье.
> Кучино. Это место вблизи от Москвы. Здесь живет Андрей Белый. Отшельником.

[1] См.: Андрей Белый и Иванов-Разумник: Переписка / Публ., вступ. ст. и коммент. А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада; Подгот. текста Т. В. Павловой, А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб., 1998. С. 613, письмо 216.

[2] Юбилейные торжества — 100-летие со дня рождения Льва Толстого — прошли в Москве с 10 по 17 сентября 1928 г.

[3] См.: Андрей Белый и Иванов-Разумник: Переписка. С. 613, примеч. 3.

[4] *Робкидзе Г.* Дни Толстого // Мнатоби. 1928. № 8—9. С. 207—215; № 10. С. 184—188.

[5] Нина Табидзе (урожд. Макашвили, 1900—1965) — жена поэта Тициана Табидзе. Ей принадлежат воспоминания об Андрее Белом, в которых об этой поездке в Кучино не упоминается. См.: *Табидзе Н.* Андрей Белый // Табидзе Н. Память. Главы из книги // Дом под чинарами. Тбилиси, 1976. С. 50—55. Воспоминания вошли также в книгу: *Табидзе Н.* Радуга на рассвете. Тбилиси, 1992. Книга была издана издательством «Мерани», но в продажу не поступила. У меня хранится экземпляр, подаренный дочерью поэта Нитой — Танатин Табидзе (1921—2007).

[6] Поэт Тициан Табидзе (1895—1937), так же как и Григол Робакидзе, написал очерк «Дни Толстого», опубликованный в 1928 г. на грузинском языке в выходившем в Тбилиси журнале «Картули мцерлоба» (1928. № 9. С. 31—50), в котором о поездке в Кучино не упомянуто. Помимо широко известной статьи Т. Табидзе «Андрей Белый», опубликованной в газете «Заря Востока» (1927. № 1515, 1 июля), Табидзе принадлежит также статья 1934 г. под тем же названием, явившаяся откликом на смерть Андрея Белого. См.: *Табидзе Т.* Соч.: В 3 т. Тбилиси, 1966. Т. 2. С. 220—230 (на груз. яз.). Подробнее об отношениях между Т. Табидзе и А. Белым см.: *Табидзе Т.* Статьи, очерки, переписка. Тбилиси, 1966. С. 238—240; *Цурикова Г.* Тициан Табидзе. Л., 1971. С. 61—65, 182—194; *Нерлер П.* Андрей Белый и поэты группы «Голубые Роги» // Вопросы литературы. 1988. № 4. С. 276—282; *Бугаева К. Н. (Васильева).* Дневник. 1927—1928 // Лица. М.; СПб., 1996. Вып. 7 (по указ.); Андрей Белый и Иванов-Разумник: Переписка (по указ.).

> Навестили: Нина[5], и Тициан Табидзе[6], и я[7].
> Погуляли в лесу, хотя прошел сильный дождь. Много нам рассказал. Прочел начало второго тома «Москвы»[8]. «Я желаю знать, какой внутренний звук я взял», — сказал нам. Читает Белый артистично. Написанное им так, как он, никто не прочтет. Подарил только что вышедшую книгу «Ветер с Кавказа»[9], которая касается только Грузии. О книге, наверное, будут много говорить. Пообедали. Еще беседа и снова о литературе. Я вскользь сказал ему: «Мне кажется ваш ритм в прозе требует иного сюжета», — подразумевая различие романа и эпопеи. Андрей Белый редко соглашается с критикой, когда речь идет о нем самом.
> Попрощались.
> Платформа. Ждем поезда.[10]

[7] Григол Робакидзе (1880 (дата приводится по метрическому свидетельству, в автобиографиях и энциклопедиях обычно указана другая дата — 1884) — 1962) — поэт, прозаик, драматург, эссеист. Подробнее об отношениях между Г. Робакидзе и А. Белым см.: *Никольская Т.* Г. Робакидзе и русские символисты // Блоковский сборник. XII. Тарту, 1993. С. 126—128; *Нерлер П.* Андрей Белый и поэты группы «Голубые Роги». С. 276—282; *Бугаева К. Н. (Васильева).* Дневник. 1927—1928. С. 251, 301; Андрей Белый и Иванов-Разумник: Переписка (по указ.); Письмо Г. Робакидзе к Стефану Цвейгу / Публ. и пер. К. Азадовского // Звезда. 2004. № 9. С. 158; Письмо Г. Робакидзе к Вл. Ходасевичу от 13 мая 1934 г. (в печати).

[8] Андрей Белый начал работу над первой главой второго тома романа «Москва» 15 сентября (см.: Андрей Белый: Хронологическая канва жизни и творчества // Лавров А. В. Андрей Белый в 1900-е годы. М., 1995. С. 324).

[9] Книга А. Белого «Ветер с Кавказа. Впечатления» (М.: Федерация, Круг, 1928) вышла во второй половине августа 1928 г. См.: Андрей Белый: Хронологическая канва жизни и творчества. С. 324.

[10] *Робакидзе Г.* Дни Толстого // Мнатоби. 1928. № 10. С. 188. Остается загадкой, почему в письме К. Н. Васильевой, датированном 15 сентября, говорится о недавнем визите грузинских поэтов, в то время как Робакидзе датирует поездку в Кучино 16 сентября. Скорее всего, письмо Клавдии Николаевны было написано позднее.

Геннадий Обатнин (Хельсинки/Петербург)

«ВОСЬМИДЕСЯТНИКИ» И «ПОТЕРЯННОЕ ПОКОЛЕНИЕ 1914 ГОДА»

В одной из своих статей, посвященных творчеству А. Блока, А. В. Лавров указывает, что понятие поколения не было для поэта наделено конкретным биологическим содержанием. Поколение, по Блоку, не возраст, но переживание: «...есть люди, в которых сразу — как бы десять поколений», цитирует автор. Как историцистский концепт поколение для писателя означало сообщество людей, совместно переживших историческое событие, своеобразных (соучастников[1]. Как показывает Лавров, знаменитое стихотворение «Рожденные в года глухие» насыщено, с одной стороны, реминисценциями из поэмы Д. Мережковского «Смерть», примыкающей к кругу идей его стихотворения «Дети ночи» (ср. финал: «Улыбкой первой твой рассвет, / О Солнце будущего, встретим / И в блеске утреннем твоем, / Тебя приветствуя, умрем!»), а с другой — тесно связано со вступлением ко второй главе «Возмездия», где описывается атмосфера восьмидесятых годов[2]. Поколения, описываемые

[1] Ср. позднейшую попытку М. Горького объединить в рамках понятия «типичный русский литератор XX века» себя, Андреева, Арцыбашева, Бунина и Куприна: «...во всех нас было и есть нечто общее, не идеологически, разумеется, а — эмоционально» (Письмо к И. Груздеву 23 декабря 1927 г. // Архив А. М. Горького. М., 1966. Т. 11. С. 158).

[2] *Лавров А. В.* «Рожденные в года глухие...»: Александр Блок и З. Н. Гиппиус // Лавров А. В. Этюды о Блоке. СПб., 2000. С. 261—265. Добавим к аргументации автора, что стихотворение З. Гиппиус «Она» (1905), выбранное самим Блоком для посвящения ему, развивало символику этих текстов у Мережковского: «Душа, душа, не бойся холода! / То холод утра — близость дня...» (*Гиппиус З. Н.* Стихотворения / Вступ. ст., сост. подгот. текста и примеч. А. В. Лаврова. СПб., 1999. С. 165 и коммент. на с. 486). В своих истоках эта образность восходит к поэтике революционных текстов (ср. известный сборник «Перед рассветом» (Женева, 1902), «Предрассветные песни» Г. Галиной (1906) и др.). Описание своего поколения через метафору рассвета было опробовано уже в 1863 г. в стихотворении И. И. Гольц-Миллера: «Вы — отжившего прошлого

Блоком и Мережковским, разные, но риторика этого описания осталась той же.

Блоковские идеи и формулировки в дальнейшем имели насыщенную историю. Общеизвестно, что само стихотворение сразу оказалось очень важным для «Зеленого кольца» (1914) З. Гиппиус, чье постоянное внимание к молодежи далее вылилось в ряд антреприз: антологию «Восемьдесят восемь современных стихотворений», газету «Грядущее» (1917), сборник «Литературный смотр» (1939) и др. Список текстов, где используется стихотворение Блока, можно расширять. Напомним лишь, как герои «Доктора Живаго» примеряют на себя его знаменитую формулу «мы — дети страшных лет России». Создается впечатление, что предшествующую эпоху всегда символизирует поколение хмурых тоскующих «восьмидесятников», как будто с начала 1890-х годов и не прошло двадцати лет литературного и общественного процесса!

Стихотворение «Рожденные в года глухие...» было послано С. Маковскому 5 ноября 1914 года, и правдоподобным будет предположить, что сам интерес к теме поколений у Блока мог быть подогрет развернувшейся мобилизацией[3]. Тревога за молодежь, вставшую под ружье, росла у тех немногих мыслителей и публицистов, которые заняли далекую от пафоса национального подъема позицию уже почти с самого начала войны. Например, в статье «Сумерки Европы», появившейся в декабре 1914 года в «Северных записках» и позже ставшей первой частью одноименной книги, Г. А. Ландау, обозревая тягостные последствия начавшейся войны, горестно писал: «Чуть не все молодое и зрелое поколение, могущее носить оружие, стоит под ружьем. <...> Выметаются из жизни силы, уже численно долженствующие серьезнейшим образом отразиться на будущем воюющих стран; но и качественно выцеживаются драгоценнейшие соки. Неправильно, конечно, говорить о гибели цвета страны, ибо гибнут и ее плевелы; но правильно говорить, что гибнет и цвет воюющих стран. Мы никогда не узнаем, сколько уничтожается теперь гениальных умов и благородных сердец, творцов и завершителей, государственных вождей, поэтов, изобретателей, трибунов». Перспективы послевоенной Европы после такого оскудения, по мнению Ландау, печальны: «И можно смело сказать, что

тени, / Мы — душою в грядущем живем; / Вас страшит рой предсмертных видений — / Новой жизни рассвета мы ждем» (цит. по: *Бельчиков Н.* Шестидесятники // Шестидесятники. Избранные произведения / Под общ. ред. А. К. Воронского. М.; Л., 1933. С. 8).

[3] Особенно если принять во внимание контекст их появления в печати в окружении военных стихов Гумилева, обоих Ивановых и Ходасевича, а также Мандельштама, в 10-м номере «Аполлона» (см.: *Максимов Д.* Блок и империалистическая война // Литературный современник. 1936. № 9. С. 194).

ближайшие десятилетия будут на Западе эпохой стариков и детей, эпохою утомленных и недозрелых»[4].

Интересно, что от «серых героев» ожидали не только военных, но и литературных подвигов[5]. Одно из свидетельств этого — антология «Война в русской поэзии» (1915, издание было ограничено), составленная Ан. Чеботаревской и сопровожденная двухстраничным предисловием Сологуба, полным национальной риторики. Замысел был вполне в духе времени — параллелью ему может служить книга Я. Тугендхольда «Проблема войны в мировом искусстве» (1916). Скорее, может даже удивить, что сборников подобного типа было немного: нам известно только три — второй под названием «Война в русской лирике» был наспех собран В. Ходасевичем для массового издательства В. Антика уже в августе 1914 года, а третий был дешевым изданием, вышедшим в качестве бесплатного приложения к газете «Трудовая копейка» (Война в произведениях прозаиков и поэтов. М., 1915, 63 с.). Сборник Чеботаревской—Сологуба составлен гораздо изощреннее. Не вдаваясь в анализ принципов отбора текстов из представленных там классиков русской поэзии, заметим, что показателен сам подбор авторов современных. Кроме мэтров символизма (Брюсова, Бальмонта, Блока, Иванова, Кузмина, Вл. Гиппиуса и т.д.), в сборник вошли не только Северянин, Ахматова, Городецкий, Гумилев, но и Тэффи, Д. Крючков, Рюрик Ивнев, Скалдин, А. Тамамшев и М. Струве! Единственный сборник последнего выйдет только через год, а книга Тамамшева — в 1918 году. Современные поэты, талантливо отозвавшиеся на войну, образуют некую общность, своеобразный ответ на «кризис символизма». Война оказывается своего рода историческим классификатором, она перетасовывает литераторов, убрав старые и создав новые ранжиры, а иерархию имен заменив групповым снимком.

Однако далее в России рефлексия над «потерянным поколением 1914 года» была заслонена другими историческими событиями. В эмигрантской литературе «детьми страшных лет России» с большим основанием могли называть себя все прошедшие революцию и гражданскую войну[6]. Аллюзия на блоковский текст, послужившая

[4] *Ландау Г.* Сумерки Европы. Берлин, 1923. С. 25, 26. Ср. позицию В. Хлебникова в стихотворении «Где волк воскликнул кровью...»

[5] См., например, рассуждения Иванова в предисловии к невышедшему стихотворному сборнику будущего прозаика Милия Езерского (Русская литература. 2006. № 3. С. 128).

[6] В романе Н. Оцупа «Беатриче в аду» (Париж, 1939), призванном изобразить и оценить жизнь русских «монпарнассцев», идея о том, что «Печорины и Чайльд-Гарольды нового времени» связывают свое поведение с тем, что они «дети страшных лет России», упоминается как самая распространенная в русской эмигрантской писательской среде (с. 48—49). Интересно, что дети этих

названием для сборника Арсения Несмелова «Кровавый отблеск» (Харбин, 1929; ср. у Блока: «кровавый отсвет в лицах есть»), придала книге, насыщенной суровыми реалиями гражданской войны, дополнительный смысл. Неудивительно, что отголоски размышлений над судьбой русского «поколения 1914 года» чаще можно найти в мемуарах эмигрантов, с одной стороны, не столкнувшихся с «большим террором», а с другой — более знакомых с темами, волновавшими западную мысль. Например, С. Рафальский (1896 года рождения) в своих мемуарах писал: «Все исследования обстоятельств (февральской) революции и большевистской контрреволюции грешат одним и тем же: все забывают, что произошли они на стыке поколений. Революционные “отцы”, духовный облик которых определил социально-политические феномены 1905 года — как раз должны были уступить место детям, уже узнавшим революцию не только по книгам. Но судьба решила иначе: не успев общественно выразиться, эта смена полегла на Галицийских полях или в донских степях, сгнила (в переносном смысле) в эмиграции или, в прямом, в лагерях». Рафальский описывает, как в коридоре здания Двенадцати коллегий навстречу друг другу шли две демонстрации студентов, революционная и монархическая, обе по сто человек: «...остальная тысячная масса сидела на подоконниках, курила, болтала ногами, вышучивала и тех и других: “Две паршивые собаки грызутся, а мы тут при чем?” — так формулировал общее настроение один молодой мыслитель, даже не предполагавший, до чего он прав» [7]. Конечно, не надо забывать, что студент Рафальский — провинциал, традиционно более далекий от политики, приехавший учиться на юридический в Петербург, причем осенью 1914 г., когда революция была отодвинута на задний план войной. Но и петербуржец Набоков относил себя к «породе» спортсменов в своих мемуарах[8]. Вопрос приобретет интересующее нас измере-

детей описываются Оцупом как необразованные спортсмены: это второе поколение эмиграции, воплощенное в одном проходном персонаже, знать не знает, что такое «Мертвые души», и в основном увлекается теннисом (с. 95—97). Обзор основных тем и метафор, связанных с поколением в эмиграции, см. в статье: *Каспэ И. М.* От «молодости» к «незамеченности»: литературное поколение в послеревлюционной эмиграции // Поколение в социо-культурном контексте XX века. М., 2005. С. 471—486.

[7] *Рафальский С.* Что было и чего не было: Вместо воспоминаний / Вступ. ст. Б. Филиппова. London, 1984. С. 26 — 27, 30.

[8] *Набоков В.* Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 2000. Т. 5. С. 277. Конечно, можно сказать, что сама эта схема «разрыва поколений» (усталый, скептический интеллектуал-западник против плохо образованного, но энергичного русского юноши) отчасти была задана уже романом Тургенева «Отцы и дети» (об универсальности ее для «культуры современности» см.: *Зенкин С. Н.* «Поколение»: Опыт деконструкции понятия // Поколение в социо-культурном

ние, если вспомнить, что уже В. Соловьев писал о «юных спортсменах, называющих себя “русскими символистами”»[9].

Понятие «потерянного поколения» широко распространено в культурах стран, участвовавших в Первой мировой войне, в первую очередь в англоязычной. Одной из первых попыток описать «потерянное поколение» была одноименная книга (1964) журналиста Реджиналда Паунда, автора биографий английских и американских знаменитостей, а также истории светского журнала «Странд»[10]. Неудивительно, что оно заслужило и профессиональное внимание американского историка Роберта Уола (1979, англ. изд. 1980), создавшего широкий обзор возникновения идеи «потерянного поколения» во Франции, Англии, Германии, Испании и Италии.

Уол прослеживает, как представление о молодом, новом поколении развивалось в предвоенных европейских культурах, и анализирует, в каких концептах и терминах оно выражалось. Первый источник, с которым он имеет дело, — это модная в то время «enquête» под названием «Молодые люди сегодняшнего дня», появившаяся в популярном парижском журнале «L’Opinion» в 1912 году под псевдонимом Агафон (Agathon), за которым стояли два интеллектуала, Анри Массис (Massis) и Альфред де Тард (Tarde), и выдержавшая уже в следующем году четыре переиздания в виде книжки. Двуликий Агафон обвинял профессоров Сорбонны (среди них был, например, Эмиль Дюркгейм) в забвении клас-

контексте XX века. С. 131). Насколько она актуальна для нынешнего прочтения молодежью культуры прошлого рубежа веков, показывает фильм Алексея Германа-младшего «Garpastum», где изображена предвоенная жизнь «потерянного поколения», более увлеченного футболом, нежели Блоком, чья роль издевательски отдана Гоше Куценко. Кстати, в начале века футбол мог ассоциироваться, например в религиозных кругах, с нежелательной новизной, вставая в один ряд с такими модными танцами, как танго или кэк-уок. Оптинский старец Варсонофий резко осуждал футбол наряду с увлечением гипнозом: «...вновь появившаяся игра ф у т б о л. Не играйте в эту игру, и не ходите смотреть на нее, потому что эта игра тоже введена дьяволом и последствия ее будут очень плохие» (*Концевич И. М.* Оптина Пустынь и ее время. Jordanville, 1970. С. 339).

[9] *Соловьев В.* Русские символисты // Соловьев В. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М., 1990. С. 275.

[10] Книга, по сути, представляет собой историю участия Британии в Первой мировой войне, но не с точки зрения тактики или сражений и даже не с точки зрения оценки людских потерь, но, скорее, с точки зрения конкретных историй конкретных солдат, в прошлом поэтов, теннисистов, бегунов, студентов и т. д., погибших в Европе (*Pound Reginald*. The Lost Generation. London, 1964. P. 11—13, 31—33). В ней характеристики «потерянного поколения» определяются не столько исторической правдой, сколь публицистическими задачами («полнокровное», талантливое, здоровое, равно далекое от неврастении «конца века» и от пацифистской пропаганды, — P. 18, 28).

сической древности и германизации науки, а также в отходе от воспитания элиты в угоду библиографии и интеллектуальной техники (Тард был сыном известного социолога Габриеля Тарда, обширно, кстати, переведенного на русский на рубеже столетий). Сегодняшнее поколение Агафон противопоставляет поколению, повзрослевшему к 1885 году (Массис был 1886 года рождения), которое описывается как пессимистическое, сомневающееся в себе, склонное к релятивизму, слишком умственное, морально слабохарактерное, безвольное, безверное и неспособное к поступкам поколение дилетантов. Соответственно, новое поколение Массис и Тард описывают как поколение спортсменов — автомобили, аэропланы и футбол привлекают его гораздо больше, нежели книги. Это поколение патриотов (важной фигурой здесь был Морис Баррес, писатель и мыслитель, разочаровавшийся в прогрессистских и республиканских идеях), которые устали от релятивизма, поколение, склонное к католицизму, дающему ему веру и дисциплину. Его мало заботит идеология, и в политике оно весьма прагматично, духовно здорово, в противоположность пессимизму и моральной беспорядочности старших. Это новое поколение 1890-х годов рождения Уол справедливо называет буржуазной и консервативной молодежью[11], далекой от пацифизма. Массис в 1915 году написал памфлет против статьи Ромена Роллана «В стороне от схватки»[12], начинавшейся, между прочим, со знакомого восхищения молодежью всех стран — участниц войны и сожаления, что эти прекрасные силы убийственно расходуются. Уол обращает внимание на еще более показательную судьбу Эрнеста Психари (Psichari), внука Ренана по материнской линии[13]. В Германии в конце 1880-х и в течение 1890-х годов

[11] *Wohl Robert*. The Generation of 1914. London, 1984. P. 6, 8, 15, 23, 37. Впрочем, сейчас это мнение оспаривается более узкими специалистами.

[12] За что Роллан его иронически поблагодарил, так как в приложении к своему тексту Массис поместил саму статью писателя, что и стало ее первой полной публикацией (см.: *Роллан Р.* В стороне от схватки (Au dessus de la mêlée) / Пер. А. Даманской. Пг.: Изд-во Петр. Совета рабочих и красн. депутатов, 1919. С. 7).

[13] Он вел блестящую интеллектуальную жизнь в Париже, был соучеником Жака Маритена по лицею, 20 лет влюблен в его сестру и пытался покончить с собой, когда она вышла замуж за другого, был анархистом и социалистом. После этого бродяжничал, жил на улицах Парижа, потом стал артиллерийским офицером и в 1906 г. поехал исследовать Конго, где Франция как раз добывала себе колонии. Африка был важной вехой в его жизни, — встретив местных туземцев, не затронутых культурой, он пришел к мнению, что служба в колонии делает нас лучше. Вернувшись в 1909 г., он вообще сопоставил армию и церковь и, познакомившись близко с исламом в Мавритании во время второй поездки, заново взглянул на католичество и Францию и погиб на Первой мировой (*Wohl Robert*. The Generation of 1914. P. 11—13; см. также книжечку Мас-

(когда там, кстати, учился Вяч. Иванов) существовал культ молодежи, предназначенной быть агентом культурного обновления, культивировался разрыв поколений, что отражалось как в литературных произведениях, так и в организации соответствующих союзов молодежи. Например, среди прочего издавался специальный журнал для студентов «Der Anfang»[14], ориентировавшийся на экспрессионизм[15].

России нет в списке стран, которые интересовали Уола. Однако очевидно, что если и не было полноценной русской рефлексии над «потерянным поколением», то риторика ее, как и в других европейских странах, существовала задолго до войны. Само намерение найти новое поколение было широко распространено, а нахождение его виделось как весьма важный для личного самоопределения факт. Накануне революции 1905 года и во время ее импульс для этого поиска исходил не только от «младших», если воспользоваться названием стихотворного ответа Брюсова на «Фабрику» Блока (1905). Можно вспомнить как раз о реплике по «старших» возрасту, цикле Вяч. Иванова «Carmen saeculare» (1904). В нем, отмечавшем, вслед за Горацием, начало новой эпохи, был постулирован будущий приход неких новых поколений, adamantina proles, настроения которых в целом совпадают с программой здоровья, безжалостности и энергичности, обнаруживая свою ницшеанскую природу.

У этих настроений, набиравших силы в годы первой русской революции, были свои основания, которые мы и попытаемся бегло очертить. «Новое искусство» в 1906-м и особенно в 1907 году было на подъеме, завоевывая себе широкого читателя. Пока не составлена статистика книгопродаж рубежа веков, приходится довольствоваться свидетельствами современников. Они тем более ценны, если приходят из другого лагеря. Так, С. Р. Минцлов записал в дневнике от 16 июля 1907 года: «Был, между прочим, в “Труде”, книжном магазине на Невском, смотрел новинки. Декадентщина вытеснила в настоящее время все другие книги.

сиса «Жизнь Эрнеста Психари» (1920)). Фигура Психари, чье жизнестроительство даже в этом кратком пересказе не только по духу, но и во многих деталях напоминает гумилевское, привлекала внимание русских эмигрантов, см., например, биографическое эссе Ю. Терапиано «Эрнест Психари» (*Терапиано Ю.* Встречи: 1926—1971. М., 2002. С. 146—151).

[14] *Wohl Robert.* The Generation of 1914. P. 42—45.

[15] Возможны даже широкие обобщения, что «активизация ювенильности», «культура юности» характерны для самоощущения эпохи модерна в целом (см.: *Хренов Н. А.* Смена поколений в границах культуры модерна: Надежды, иллюзии, реальность // Поколение в социо-культурном контексте XX века. С. 21—32).

Кликушество и порнография — вот что теперь заполнило и журналы, и книжный рынок. Любопытно, что чуть не все поголовно ругаются и смеются над корифеями этой марки... а покупают только их! Одни объясняют свои покупки тем, что надо же быть в курсе современных течений в литературе, другие — модой и любопытством.

На вопросы мои, что требует и читает теперь провинция, сообщили, что провинции это течение пока не коснулось и что декадентщина оттуда не требуется. Купил несколько конфискованных книг для своей библиотеки; продаются они, конечно, совершенно открыто и грозное когда-то слово “конфисковано” — в настоящее время звук пустой»[16]. Последнее замечание добавляет штрих к характеристике момента: «порнография» на прилавках книжных магазинов и продажа конфискованных изданий идут здесь рука об руку. Это продолжалось недолго: уже осенью закрыли «Былое», а конфискованные книги исчезли из продажи. В начале следующего года был закрыт и самый магазин Скирмунта «Труд», который, по характеристике Минцлова, «был в некотором смысле клубом эсдеков; весь состав служащих был исключительно из них, и туда заходила в огромном количестве ихняя братия поболтать, узнать новости и проглядеть книги»[17]. Таким образом, на Невском, наискосок от Аничкова дворца, происходило взаимопроникновение декадентства и революции, их этоса и пафоса. В этой связи симптоматичным можно счесть, например, постепенное появление в студенческой среде мнений, что именно в годы реакции нужен «голос спокойных раздумий», что сейчас надо научиться «ценить все красивое», «сбросить цепи аскетизма, бывшего весьма распространенным явлением у нас в России в среде социалистической интеллигенции в 80, 90 и 900-х гг.»[18]. В. Пясту запомнился рассказ А. Ремизова об умиравшем в ссылке молодом революционере, который на смертном одре цитировал стихи Бальмонта[19].

Проявление этого процесса можно найти и в близком к Иванову кругу. Несмотря на открытость «башни», все-таки некоторый отбор посещавших ее существовал. Например, близко стоявший к Иванову Е. Аничков позже замечал: «А те, кто не приняли его или, появившись “на башне”, как бы не удержались на этой высоте, —

---

[16] *Минцлов С.* Петербургский дневник. 1907 год // На чужой стороне. 1924. Вып. 8. С. 169.

[17] *Минцлов С.* Петербургский дневник. 1908 год // Там же. 1925. Вып. 9. С. 154 (запись от 3 января).

[18] *Каплан М. Я.* Валерий Брюсов и русская интеллигенция // Студенческая мысль. 1907. № 1, 3 декабря. С. 1.

[19] *Пяст Вл.* Встречи / Вступ. ст., подгот. текста и коммент. Р. Д. Тименчика. М., 1997. С. 89—91.

надо это признать: — Иван Бунин, А. М. Федоров, Волькенштейн, Дмитрий Цензор, Годин, если в ходячей журнальной литературе они и приобрели популярность, ведь вовсе не достигли настоящей значительности»[20]. «Башню» Иванова посещали и революционеры, позже достигшие настоящей значительности[21], среди них Луначарский, и основания для легендарного ее обыска под новый 1906 год у полиции были. Близкой к «башне» площадкой, где также соединялись представители декадентства и «марксисты», был «Кружок молодых». Ремизов, как и Г. Чулков, здесь был знаковой фигурой, декадентом с революционным прошлым (соединение их заметно уже в самом термине «мистический анархизм»)[22]. Члены «Кружка

[20] *Аничков Е.* Новая русская поэзия. Берлин, 1923. С. 48.

[21] Едкая наблюдательность А. М. Ремизова отметила этот факт: «пророчествуя» в разговоре с Ивановым о будущем русских декадентов при пролетарском правительстве, он описал и судьбу самого хозяина, который выскользнет «из рук судей благодаря предстательству какого-нибудь Ангарского, приласканного на Середе» (*Иванов Вяч.* Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 751; далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страниц). Имеется в виду редактор социал-демократического издательства «Зерно» (1907) Н. С. Клестов (Ангарский). Мемуары Б. Горнунга донесли до нас рассказ об удивительном единстве взглядов Вяч. Иванова и Луначарского после революции: «Значительно раньше (весною 1920 г.) мне пришлось участвовать в многочасовых ночных спорах о будущем русской культуры в одной из задних комнат “Дворца искусств” (ныне Правление ССП). Участников спора было четверо: А. В. <Луначарский>, Вяч. Иванов, Г. Шпет и, случайно, я (мне шел только 21-й год). Не знаю, как получилось, что в центре оказался юношеский задор моих нападок на А. В., но по всем без исключения вопросам Вяч. Иванов поддерживал его, а Шпет — меня. (О том, что А. В. — нарком и член ЦК, никто, конечно, в эту ночь не думал.)» (*Горнунг Б.* Поход времени: Статьи и эссе. М., 2001. Т. 2. С. 331).

[22] О том, что именно анархизм, в отличие от народничества и марксизма, предлагал программу политического и литературного радикализма одновременно, см. в нашей статье: Русский модернизм и анархизм: Из наблюдений над темой // Эткиндовские чтения II—III: Сб. статей по материалам Чтений памяти Е. Г. Эткинда. СПб., 2006. С. 105—106, 132. На бакинском рисунке Городецкого 1920 г., изображающем находящихся в облаках Иванова, Кузмина и самого автора шаржа, а на мостовой — его же, бегущего за женской фигурой, Городецкий написал: «Томительно томит воспоминанье / К далеким дням, когда Отец / Писал влюбленным в назиданье / Cor Ardens — сердце из сердец <...> Тогда ж в тоске неугомонной, / Рубашку белую надев, / В редакции революционной / Я встретил Нимфу — деву дев» (The Salon Album of Vera Sudeykin-Stravinsky / Ed. and transl. by John E. Bowlt. Princeton, 1995. P. 71a — 71 b). «Отцом» Иванова звала в письмах к нему и дневнике 1915 г. М. Кудашева-Кювилье. В 1905 г. Гюнтер собирался в антологию современной русской поэзии включить и Г. Галину (см. фрагмент из его письма к Брюсову в изд.: Иоганнес фон Гюнтер и его «Воспоминания» / Ст., публ., примеч. и пер. М. К. Азадовского // Лит. наследство. М., 1993. Т. 92, кн. 5: Александр Блок: Новые материалы и исследования. С. 331).

молодых» печатались на страницах левой газеты «Товарищ», закрытой осенью 1908 года и продолженной под другими названиями, которые не спасли ее от смерти. Через год Е. Аничков писал об этом времени: «Поэзия вышла из подполья именно в годину большого революционного потрясения. <...> уста с еще не разошедшейся митинговой складкой <...> произносили слова о красоте и о стиле, говорили о чарах художества»[23]. Тогда же вспоминал собрания кружка и С. Ауслендер: «Был в прошлом году один момент, когда все, что таилось в далеких пещерах декадентской уединенности, вдруг вышло на улицу. Не знаю, какая сила заставила певцов Прекрасной Дамы взяться за тяжелые мечи борьбы с обывательской косностью. Но знаю, что действительно была борьба на памятных вечерах “кружка молодых”. Помню это тяжелую напряженность полумитинговых собраний...»[24].

Из молодых литераторов, привеченных на «башне» в 1906—1907 годах, ожиданиям безжалостного и здорового поколения отвечал в первую очередь С. Городецкий[25]. Он более других членов

[23] *Аничков Е.* Последние побеги русской поэзии // Золотое руно. 1908. № 2. С. 49.

[24] *Ауслендер С.* Из Петербурга // Там же. С. 65.

[25] Показательна здесь оценка Городецким «Эроса» Иванова, «поэта варварской России, чье сложное сознание, искушенное древним Римом и западом, все-таки сохранило дикую кровь...». Следующее соображение для знающих биографические подтексты «Эроса» выглядит несколько циничным: поэт «пережил свой кризис в какой-то глуши личной жизни, в солнечной вражде с неумолимым Эросом» (*Городецкий С. М.* Три поэта // Перевал. 1907. № 8—9. С. 87). Кроме Городецкого, были и некоторые другие кандидатуры, которые декларировали необходимость обновления литературной ситуации. Стоит в этой связи обратить внимание на Осипа Дымова, чей сборник «Солнцеворот» (1905) был благосклонно замечен на «башне», которой он отплатил памфлетным изображением ее общества в романе «Томление духа» (1912). В 1907 г. Дымов был не чужд теоретической мысли, считая современный символизм тем, что необходимо преодолеть, как Ницше предлагал преодолеть человека: «За холодными путями символизма ждет нас иная, поистине новая жизнь» (*Осип Дымов.* Преображение быта // Перевал. 1907. № 6. С. 20). Если поверить П. Пильскому, знавшему Дымова по журналистским кругам, то это фигура покажется не только интересной, но даже симптоматичной: «Вот человек, который долгие годы сочинял себе собственное лицо и никак не мог сочинить. <...> В своей литературной жизни он неизменно хотел одного: обожания и ласки. Его несчастье заключалось в том, что его, в самом деле, приласкали, и он сразу потерял голову, начал жеманничать, изламываться, вертеть голубым хвостом» (*Пильский П.* Затуманившийся мир. Рига, 1929. С. 217). Скепсис в отношении литературной конъюнктурности Дымова появился уже в начале его карьеры, см. замечание в хронике, что он «печет» свои пьесы в ущерб их качеству (Столичное утро. 1907. № 10, 10 июня. С. 4). Видимо, постепенно это стало распространенным мнением, ср.: «Все есть у Дымова, в самом маленьком рассказе на триста строк есть и

«Кружка молодых» рвался к широкому читателю. «Здесь произошло следующее: нам дали вести литературный отдел в газете “Студенческая Речь”. Со второго номера мы вступаем в свои права и печатаем стих А. Блока, мои и П. Потемкина, фельетон А. Белого и мою же статью о Мейерхольде. Номер выйдет в среду. Кроме того, у нас был вечер, о котором Вы, вероятно, знаете из вечерних Биржевых», — писал он В. Боцяновскому 17 октября 1907 года [26]. Все перечисленное, кроме статьи Городецкого о Мейерхольде, появилось почти через месяц в газете А. А. Виленкина, на втором номере и закончившейся[27]. В первом ее номере, вышедшем 15 ноября, была помещена пародия на стихотворение Вяч. Иванова «Медный всадник», опубликованное в 5-м номере «Перевала» в составе цикла из двух стихотворений «Sybilla»[28]. Иванов попал здесь в одну компанию с Бальмонтом, выпустившим только что сборник «Птицы в воздухе» (1908, вышел в конце 1907) и заслужившим пародию на той же странице. Но если к 1907 году про Бальмонта уже стало более-менее общим местом говорить, что он исписался[29], то Иванов, скупо делившийся с публикой написанным, в этом ряду довольно неожидан. С Александром Батем, автором пародии на Иванова, Городецкий участвовал в сборнике «Грядущий день» (1907. Вып. 1, 2), из остальных участников которого в большую литературу попал еще только Юрий Слезкин, а в историю большой науки — поэтесса Надежда Доброхотова, первая серьезная влюбленность молодого Б. Эйхенбаума[30]. Второй вышел с предисловием М. П. Арцы-

мистика, и гражданская скорбь, и лирика, и чистейшая поэзия, и богоборчество, и медицина, и астрономия» (Десятилетие ресторана «Вена»: Литературно-художественный сборник. СПб., 1913. С. 61).

[26] ИРЛИ Ф. 439. Оп. 1. Ед. хр. 360. Л. 3. Имеется в виду вечер 9 октября, на котором произошел раскол внутри «Кружка молодых», из состава которого вышли члены кружка «Реалистов» (см.: *Пяст Вл.* Встречи. С. 306; *Шруба М.* Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890—1917 годов: Словарь. М., 2004. С. 82, 176).

[27] Городецкий С. «Гость» («Здравствуй! Кто ты? — Неподвижен...»); Блок А. «Жизнь была отраженьем. Смерть была причиной...»; Потемкин П. «Как кончик носа загорел...»; Андрей Белый. «Автомат» (Студенческая речь. 1907. № 2, 22 ноября. С. 2).

[28] *А. Бать.* Горилла. Посв. В. Иванову («В дико северном Алжире...») // Там же. 1907. № 1, 15 ноября. С. 3.

[29] Вот голос массового читателя: «уже не открывает новых путей», «он повторяет себя» (*С-в* [Рец.] Бальмонт. Птицы в воздухе // Клуб (М.). 1907. № 3, 18 декабря. С. 3).

[30] Здесь мы позволим сослаться на письма Б. Эйхенбаума к родным (1905—1910), готовящиеся к печати Н. А. Яковлевой в соавторстве с нами. О кружке «Грядущий день» и его связи с «Кружком молодых» см.: *Пяст Вл.* Встречи. С. 306; со ссылкой на эту книгу в изд.: *Шруба М.* Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890—1917 годов. С. 47.

башева и на задней странице обложки имел объявление о будущем возобновлении осенью деятельности одноименного кружка и сборе материалов для (невышедшей) третьей книги.

Все это включает в круг рассмотрения еще одну петербургскую писательскую компанию: Арцыбашев входил в кружок при «Журнале для всех» В. С. Миролюбова[31]. Туда же входил и В. В. Башкин[32], позже в сценах салона Петра Ивановича Бирова сатирически изобразивший декадентов на «башне» Иванова в своей нашумевшей повести «Красные маки»[33]. Основная проблематика этой повести касалась перипетий процесса вхождения гедонистических идей нового искусства, далеких от «скучных» общественных вопросов, в среду революционной молодежи. Все ее герои распределены по тяготению к этим двум полюсам, а один из неприглядных персонажей, поэт с финским именем Миккола (Башкин снимал дачу в Райвола), называет себя «анархистом-индивидуалистом», да еще «тайным» (возможно, намекая на предисловие Мережковского к «Le Tzar et la Révolution»). Сам Башкин в 1907 году выпустил сборник «Стихотворений» с подзаголовком «Гражданские мотивы». Близость миролюбовского кружка к «Кружку молодых» объясняет не только публикацию стихотворения Вяч. Иванова «Assai palpitasti» в «Журнале для всех» в 1906 году[34], но и его позднейшее

[31] Ср. оценку Миролюбова в воспоминаниях А. Даманской, писательницы из революционно-демократического лагеря, дебютировавшей также в 1905 г.: «Был близок с Мережковским и Бальмонтом, казалось, скорее из любопытства — что эти дадут России, что эти внесут в русскую литературу?» (*Августа Даманская*. На экране моей памяти. *София Таубе-Аничкова*. Вечера поэтов в годы бедствий / Публ. О. Р. Демидовой. СПб., 2006. С. 111). В эмиграции Миролюбов уже «страшно возгордился» из-за давнишнего участия в его журнале молодых символистов (процитированные слова принадлежат С. Я. Эфрону, см.: *Цветаева М.* Письма к В. Ф. Булгакову. Прага, 1992. С. 32).

[32] В мемориальном очерке Арцыбашев признался, что заметил Башкина «с самого первого его рассказа», всегда помогал ему и был «старшим его защитником и покровителем» (*Арцыбашев М.* Смерть Башкина // Огни: Литературный альманах памяти В. В. Башкина. СПб., 1910. С. 25), Н. Олигер признавался, что встретил писателя именно в редакции «Журнала для всех» (*Олигер Н.* Белая смерть (Памяти В. В. Башкина) // Там же. С. 31).

[33] *Башкин В.* Рассказы. СПб., 1910. Т. 2. С. 202 и далее. О прототипах «Красных маков» и реакции на них см. подробнее в изд.: *Яковлева Н. А.* Богема и ее герои в русской литературе // Varietas in Concordia. Essays in Honour of Professor Pekka Pesonen on the Occasion of His 60th Birthday / Ed. Ben Hellman, Tomi Huttunen, Gennady Obatnin. Helsinki, 2007 (Slavica Helsingiensia, 31). С. 549—550.

[34] Характерен выбор редактором именно этого стихотворения: Иванов предлагал несколько своих текстов (см. отрывок из его письма к Миролюбову в нашей публикации: Из материалов Вячеслава Иванова в Рукописном отделе

участие в альманахе «Смерть», изданном, как и альманах памяти Башкина, «Новым журналом для всех»[35]. Статья Блока «О реалистах», ставшая предметом его конфликта с московскими символистами, должна быть поставлена именно в этот контекст. Недаром Арцыбашев, став в 1908 году редактором «Образования», привел туда круг писателей, по основному составу участников совпадающий с «реалистами», отколовшимися от «Грядущего дня». Истоки его симпатий к символистам, которым он также предложил участвовать в журнале, так же логично искать в деятельности этого недолгого кружка, как и в совместных встречах с петербургскими модернистами на вечерах у А. Кондратьева или в редакции «Журнала для всех», на что уже было указано А. В. Лавровым[36].

Дилетантизм молодых литераторов не пугал: в моду входила неоформленность, даже недоделанность, понимавшаяся как искренность и «нелитературность»[37]. В предисловии к «Грядущему дню» Арцыбашев объясняет причину, побудившую его взять на себя роль редактора: сборник объединяет молодых людей, «еще не выработавших так называемую литературную технику», но ее отсутствие оказывается менее важным, нежели молодость авторов. Когда русскую литературу представляли пять-шесть толстых журналов, пишет Арцыбашев, то молодому таланту, прежде чем он овладеет литературной техникой, трудно было пробить себе дорогу. Зато, добавляет он, когда это свершалось, «многие известные нам большие таланты, сначала блиставшие яркими перьями смелости, бодрости и веселья, становились потом болезненно тяжелыми и тос-

Пушкинского Дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1991 год. СПб., 1994. С. 50). Текст Иванова вольно перелагает и тем самым переосмысляет один из самых известных образчиков романтической резиньяции — стихотворение Д. Леопарди «К самому себе».

[35] Из писателей символистского круга в «Огнях» участвовали Ремизов (со сказкой «Архип Лопин на небо летал»), Ауслендер и Чулков, а София Парнок опубликовала стихотворение «Кого любить? С кем враждовать? Как странно...». Запись в дневнике Иванова от 18 августа 1909 г.: «Визит <Николая>Архипова и Абрамовича ради моих сонетов в альманахах “Смерть”. Кажется, был глуп и слабохарактерен, или по-своему наивен, дав им какие-то обещания», далее, в записи от 29 августа, Иванов называет их «хулиганами», но все же отдает сонет «Таит покров пощады тайны Божью...», вошедший в «Cor ardens» под названием «Читателю» (2, 791—792, 797). Первый из этой серии альманахов, в котором принял участие Блок, редактировал Арцыбашев (см.: *Лавров А. В.* Блок и Арцыбашев // Лавров А. В. Этюды о Блоке. С. 24—25).

[36] Там же. С. 16—18.

[37] Иванов замечал в рецензии на «Иней» П. Соловьевой: «Зачем столь многое так “округлено”, так “рассказано”? <...> ...такая “литературность” немного старомодна» (*Обатнин Г. В.* Заметки комментатора // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 293).

кливыми», а кроме того, «талант и в самой наивности своей молодости и неопытности уже роняет интересные особенности, штрихи и чувства, быть может, даже обреченные на исчезновение в его дальнейшем развитии и присущие только молодости»[38].

Первый «Грядущий день» отличился сочинениями на революционную тему и был конфискован. В творчестве некоторых авторов тематическая радикальность и революционная смелость взаимопроникали и вместе дружно противостояли настроениям тоски. Например, Доброхотова смело заявляла: «Пусть этот жгучий миг развратом назовется — / Мне все равно: — я жить, любить, любить хочу!..» («Страсть») и: «Хочу я замереть в объятиях сатира, / Хочу неистовства вакхических утех! <...> Прочь, чести и труда отрепанное знамя, / Прочь!.. Я к тебе иду, мой бешеный дикарь!», и далее примечательно: «Целуй меня, целуй! Тоски уж я не слышу» («Вакханалии»)[39]. Именно с точки зрения темы тоски Б. Тихомиров оценивал новых героев Максима Горького из «На дне», «Детей Солнца», «Варваров» во втором сборнике. В нем был также помещен цикл из двух стихотворений Льва Зилова под знаковыми названиями «Порубка» (заключенными) и «Рабочие» — попытка соединить формальные, то есть модернистские, искания с темами, подходящими для революционной литературы[40]. Цикл из двух стихотворений Городецкого «Заря», помещенный в первой книге, с его сквозным мотивом алой зари, на фоне других текстов воспринимается почти как погодная аллегория из разряда принятых в революционной литературе. В стихотворении Батя «К портрету Беклина» символические образы («солнечная лазурь») соединены с апологией мощи («Сколько мощи, сколько силы / В этом смелом, гордом взоре!»[41]). На следующей странице председатель правления кружка Мятежный (К. М. Антипов) прославляет молодость, которой

[38] *Арцыбашев М.* Предисловие // Грядущий день. СПб., 1907. Сб. 2. С. [6].

[39] Грядущий день. СПб., 1907. Сб. 2. С. 23, 24. Об ожидании женских откровенных эротических признаний свидетельствует журнальная реакция на стихотворение З. Гиппиус «Боль» (1906, опубл. 1907), ставшее предметом многочисленных пародий (см.: *Гиппиус З. Н.* Стихотворения. С. 171 и 487).

[40] Как в ряде стихотворений из сборников понимался модернизм — отдельная интересная тема. Даже после беглого осмотра бросается в глаза обилие катахрез: «Роз сирени / Цвет весенний / Видел я в глазах твоих» (А. Стадлин. «Деа»); «Полусломанные лица / Кучеров-бородачей» (А. Зарницын (К. М. Антипов). «На извощике»). Последнее стихотворение по обилию фиолетового цвета, неологизмам, вроде «яркопалевый», и мелодике стиха — явная реплика на «Творчество» Брюсова, что и обозначает один из источников этой поэтики. Разумеется, как уже было однажды замечено Вл. Соловьевым, все это балансировало на грани пародии, ср.: «К пескам неизвестного края / Прибьет мой испуганный труп» (Д. Цензор. «Кормчий»).

[41] Грядущий день. СПб., 1907. Сб. 1. С. 244.

единственной уже достаточно для победы: «Нам грозы смеются...- Нам смерть улыбается.../ Мы молоды!.. Мы победим!..»[42] В слишком крупной для альманаха повести Юрия Слезкина «В волнах прибоя»[43] главный герой, студент Вязов, рассуждает перед девушкой, у которой умерла мать: «Жалость <...> липкая и цепкая, как спрут, тянет она человека в тину и человек в ее нежных объятиях слабеет и теряет индивидуальность. Почему мы жалеем все, что мелко, ничтожно и пошло? Почему мы любим то, что не нужно, и ненавидим все, что смело, сильно и красиво. Молодые люди убивают друг друга из-за старых и больных и в этом видят истину гуманности и христианской любви...

Жалость — вот, что ведет нас на компромисс...»[44]

Мотив революционного дезавуирования жалости появляется и в другом рассказе из того же сборника, «Гасителях» И. Журавского, где один из убежденных революционеров говорит: «Если жизнь человека — средство — нужно пустить его в ход, если — она препятствие — нужно устранить ее... просто... механически... Скажете — жалость. Но...учитесь у природы — разве она знает жалость? Разве хорошо приспособленные к жизни враги наши знают жалость?»[45] Остается добавить, что первый выпуск альманаха завершала статья будущего безжалостного наркома юстиции тов. Н. В. Крыленко, поместившего под своим известным псевдонимом А. Брам («Аврам») разбор «Идейного фундамента партии “Народной Свободы”» с точки зрения социал-демократии... «Детей, за матерью не лепетавших “Жалость”, / И дев с секирами, в кристалле, звездный яд / Мне показал, волхву...» (2, 288), — написал Иванов в цикле «Carmen saeculare» еще до знакомства с этой доброй молодежью.

Кроме студенческой и демократической прессы, Городецкий и писатели его круга в 1907 году начали печататься в таком массовом издании, как «Иллюстрированный еженедельник». Здесь Городецкий, среди прочего, поместил весьма характерную юбилейную (24-летие литературной деятельности) статью «Поэзия О. Н. Чюминой» — а между тем, если верить поздним мемуарам Л. Галича, именно она из петербургских литераторов резко не приняла поэзии Вяч. Иванова[46]. В творчестве Чюминой Городецкий увидел близкое собственным настроениям движение. Отметив, что поэтическая

[42] Грядущий день. Сб. 1. С. 245.

[43] На это указал Блок в статье «О реалистах», назвав ее «длиннейшей» (*Блок А.* Собр. соч.: В 20 т. М., 2003. Т. 7. С. 51).

[44] Грядущий день. Сб. 1. С. 22.

[45] Там же. С. 181.

[46] *Галич Л.* О Вячеславе Иванове // Новое русское слово. 1949. № 13624, 14 августа. С. 8.

деятельность Чюминой началась «в глухое безвременье девяностых годов», он все-таки сумел найти в этой поэзии «вечерних теней», «неприглядных туманов», «зловещей тишины» и «неотвязной тоски» некую «жизнерадостность» и «светлый взгляд на жизнь» (свои сатирические произведения Чюмина подписывала псевдонимом «Оптимист»)[47]. Вскоре за Городецким в еженедельнике стали помещать свои произведения Ю. Верховский, Г. Чулков, прославившийся своим интервью с Чулковым по поводу «мистического анархизма» Е. Семенов[48], а также Минский, Мирэ, Рославлев и Поликсена Соловьева[49]. Попытка создать «свой» еженедельник была предпринята уже в 1906 году. «Еженедельный литературно-художественный журнал» «Прометей» «направления социалистического» под редакцией А. Каменского закончился на втором номере. Но в

[47] *Городецкий С.* Поэзия О. Н. Чюминой // Иллюстрированный еженедельник. 1907. № 36. Стб. 561, 563. В схожем ключе творческий путь поэтессы рассматривался в неподписанной газетной заметке (О. Н. Чюмина // Столичное утро. 1907. № 104, 3 октября. С. 4). В настолько схожем, что возникают подозрения либо в повторении Городецким общего мнения, либо в знакомстве автора этой газетной статьи с его текстом. Краткий очерк творчества Чюминой см. в изд.: *Мазовецкая Э. И.* О. Н. Чюмина — поэт, переводчик, общественный деятель // Русская литература. 2006. № 3. С. 189—193.

[48] Постоянно живший во Франции Семенов опубликовал в журнале заметку «Пушкинский музей в Париже», в которой, обозревая альбом А. Ф. Онегина, среди цитат из записей в нем П. Н. Милюкова, Франка, Ф. Кокошкина приводил и две строфы из стихотворения Вяч. Иванова «Пушкин у Онегина», очевидно, не зная, что это стихотворение вошло в сборник «Прозрачность» (Иллюстрированный еженедельник. 1907. № 30. Стб. 438).

[49] Чрезвычайно показательно помещение в журнале «этюда» И. Мечникова «Пессимизм и оптимизм». Чтение популярных новинок психологии к тому моменту давно вошло в набор занятий, необходимых для образованного человека, так что появление этой работы в массовом издании не удивляет (о рождении этой традиции в Европе см. в главе «Волнение, скука и истерия» в кн.: *Zeldin Th.* France 1848—1945. Oxford, 1977. Vol. 2. Intellect, taste and anxiety. P. 825 и далее). В своей статье постоянно живший в Париже ученый пытался найти научные обоснования для своей философии оптимизма (*Мечников И. И.* Пессимизм и оптимизм // Иллюстрированный еженедельник. 1907. № 35. Стб. 550). Интересно, что среди текстов мировой литературы, манифестирующих пессимизм и привлекших его внимание, было и упомянутое выше стихотворение Д. Леопарди «К самому себе» (Пессимизм и оптимизм. Этюд И. И. Мечникова / Пер. с фр. // Иллюстрированный еженедельник. 1907. № 34. Стб. 538—541). Стоит добавить, что подход (не проблематика) Мечникова в его книге «Этюды о человеческой природе. Опыт оптимистической философии» (Париж, 1903, рус. изд. — 1904) заслужил скептическую оценку Иванова (Весы. 1904. № 5. С. 59—60). «Пессимизм и оптимизм» был фрагментом из вскоре ставшей чрезвычайно популярной книги Мечникова «Этюды оптимизма», вышедшей сначала также по-французски и продолжавшей «Этюды о природе человека» (обе работы были переизданы и в советское время).

объявлении на обороте первой обложки был помещен широчайший список сотрудников, от Соловьевой с Ивановым, Гординым, Годиным и Сологубом до Чюминой, Цензора и Яблоновского. В первом номере (7 марта) среди прочего были рассказ Арцыбашева и стихотворение Иванова «Люцина. На 1906 год», которое он той же весной предлагал и Миролюбову. Рецензия работавшей в редакции «Журнала для всех» Ан. Чеботаревской[50] на выставку «Мира искусства» «На празднике “нового” искусства» (где были выставлены бакстовские портреты Белого и Гиппиус) развивала знакомые нам темы: «“Новое”— совершает громадный переворот в области *формы*. И в этом перевороте, как во всякой ломке старого и искании нового, столько свежего, творческого, бурливо-радостного движения, что уходишь с выставки Дягилева, охваченный мощным подъемом энтузиазма, бодрости и веры. От искусства мы требуем прежде всего экстаза, этой “любви к жизни”, которой переполнены художники “Мира искусства”, которая передается, точно электрический ток, взволнованному зрителю»[51]. Эпиграф к статье гласил совсем уж по-модному: «Выше факел поднимайте / Пламя в душах зажигайте, / Ошибайтесь, но дерзайте».

Таким образом, в своем оптимизме, культе жизнерадостности и желании выйти к широкому читателю Городецкий совершенно верно чувствовал тенденции времени. Эти тенденции не замыкались пределами петербургской сцены и, несмотря на иронию отдельных москвичей по отношению к некоторым ее деятелям (из обращений к фольклору здесь признавался Ремизов, но не Городецкий[52]), в целом были едиными как для петербургской, так и для московской молодежи, вливавшейся в ряды журналистов и сливавшейся с ними. Это сказалось на литературной инфраструктуре: уменьшилась роль «толстых» журналов, пристанищ либеральной или народнической продукции, и, соответственно, возросла роль еженедельников, газет, альманахов и сборников. В статье «Литературные итоги 1907 года» Блок выделил две черты, характерные для этого отрезка времени: превалирование переводов над оригинальными сочинениями и преобладание критики над художественным текстом (он это назвал «комментативным периодом»). Кроме того, он указал на то, что «сборники и альманахи затопили книжный рынок» и вытеснили толстые журналы, а также начался «непомерный рост поэтов, и притом поэтов преимущественно лирических»[53]. Обзору альманахов и сборников Блок посвятил целую главку, выделив «Цветник Ор» и «Белые ночи», то есть издания, составленные под патронажем Иванова. Последнее обстоятельство в 1907 году удивило простодушного П. Пильского, в одной из статей которого, посвященных этому явлению, имя Иванова прямо называется в качестве основной фигуры, стоящей за всеми этими «проталинами», «кошницами», «ночами» и т.д.[54] О росте известности Вячеслава Иванова свидетельствовало появление пародий на его творчество[55]. Основные пародии на Иванова — самые известные, Галича в статье «О декадентстве старом и новом» и две Измайлова (одна сразу вошла в первое издание «Кривого зеркала»), как и упомянутые Батя и Взнуздаева, появились именно в 1907 году[56]. Отча-

[50] Поэтому автобиографии, написанные Арцыбашевым, Башкиным, Муйжелем, Волжским, Каменским и др., попали в ее собрание (см: Собрание автобиографий Анастасии Чеботаревской / Предисл., публ. и коммент.о. А. Кузнецовой // Писатели символистского круга: Новые материалы / Редкол. В. Н. Быстров, Н. Я. Грякалова, А. В. Лавров. СПб., 2003. С. 414).

[51] Прометей. 1906. № 1. С. 30 — 31, 29.

[52] См.: *В. <Стражев>*. [Рец.] Ремизов. Лимонарь // Литературно-художественная неделя. 1907. № 1, 17 сентября. С. 4. Ср. резкую оценку в этом же номере А. Диесперовым «Перуна» Городецкого («неряшливость и пустозвонство», «бальмонтовский элемент») (*А. Д<иеспер>ов*. [Рец.] Городецкий С. Перун // Там же).

[53] *Блок А.* Собр. соч.: В 20 т. Т. 7. С. 114. Тема кризиса «толстых журналов» поднималась в периодике; см., например: *Пильский П.* Убежище калек (Толстые журналы) // Столичное утро. 1907. № 33, 8 июля. С. 2.

[54] *Пильский П.* На изломной грани // Там же. № 37, 12 июля. С. 3. Пильский включает в список также альманах «Проталина» под редакцией Н. Я. Абрамовича и Вл. Ленского, в котором участвовала Зиновьева-Аннибал. Рецензия Белого на «Цветник Ор» начиналась с упоминания определившейся за последний год «разности в понимании задач современного искусства» между Москвой и Петербургом (Весы. 1907. № 6. С. 66).

[55] *Касьян В.* Услады вечерние. Вячеславу Иванову («Зерцала днесь моих, вечерние услады!..») // Литературно-художественная неделя. 1907. № 2, 24 сентября. С. 4. Автор — коллективный псевдоним с пока неустановленным составом участников, ср. объявление в газете о том, что кружок молодых писателей работает над составлением сборника пародий под названием «Посмертное издание сочинений Касьяна Взнуздаева», где участвует много талантов, желающих сохранить инкогнито (Среди писателей и артистов // Столичное утро. 1907. № 24, 27 июня. С. 4). Е. Б. Белодубровский обратил наше внимание на пародию на Андрея Белого под названием «Трактирная идиллия», подписанную этим же псевдонимом, в московской газете «Час» (1907. № 38, 6 ноября. С. 2). Не исключено, что одним из участников его мог быть петербургский журналист Александр Потемкин.

[56] Русская стихотворная пародия (XVIII — начало XX века). Л., 1960. С. 639—641, 814. Пародия П. Потемкина на Иванова, опубликованная Р. Д. Тименчиком, запомнилась Пясту, который и сообщил ее М. Шкапской (*Осповат А. Л., Тименчик Р. Д.* «Печальну повесть сохранить...». М., 1987. С. 181, сведения об альбоме Шкапской как об источнике для публикации любезно сообщены нам самим автором публикации). Если учесть, что и Пяст, и Потемкин дебютировали приблизительно в одно время, можно предположительно датировать ее также 1907 г. Связь роста числа пародий и популярности лишний раз

сти по смежности критиковали и творчество его жены[57]. Оба они, в силу своей литературной репутации и расхожего образа «башни», играли роль нездоровых, чувственных, оргиастических, развратных, гомосексуальных фигур[58]. В этой связи особое место заняло эротическое стихотворение Иванова «Veneris figurae», также заслужившее внимание пародистов[59]. Этот «петербургский стиль» не раз

подтверждает использование Городецким ритмико-синтаксической матрицы своего нашумевшего стихотворения «Весна монастырская» для иронии над перипетиями российской политической жизни (*Сатир* [*Городецкий С.*]. Лето («Сгоны Думы и разгоны, / Сны морозны, сны весны...») // Серый волк. 1907. № 1, 8 июля. С. 7). Она особенно отчетлива в опубликованной тогда же серии карикатур «Проекты памятников русским писателям» (Иванову, Брюсову, Кузмину, Ремизову и др.), подписи под которыми пародировали стиль «чествуемого» писателя. Например, под ивановским была следующая: «Аз воздвигл себе кумир нерукотворен. / Разлапый лес не сокрушит к нему тропы. / Мой чтец волшбой глаголов сморен. / Мной взварен Орский борщ и звездные супы» (Серый волк. 1907. № 3. 22 июля. С. 49).

[57] См.: «И нет в “Трагическом зверинце” никакого трагического зверинца, а есть просто разные случаи из жизни домашних животных и капризной девочки. И никому это не интересно и менее всего кому-нибудь нужно. Мертвая книга» (*Е. Я<нтарев>.* [Рец.] Л. Д. Зиновьева-Аннибал. Трагический зверинец // Литературно-художественная неделя. 1907. № 2, 24 сентября. С. 4; см. также пародию: *Авель* [*Л. М. Василевский*]. Зиновьева-Аннибал. Электричество (Сборник «Белые ночи») // Серый волк. 1907. № 2, 15 июля. С. 33; перепечатана в сб.: Русская литература XX века в зеркале пародии / Сост., вступ. ст., статьи к разделам и коммент. О. Б. Кушлиной. М., 1993. С. 93), а также карикатурную беседу Сафо и писательницы (Из редкого издания XVI века. Две поэтессы, или Тайны любви // Серый волк. № 19, 11 ноября. С. 303).

[58] См., например, карикатуры «Откровения современной литературы», где под подписью Кузмина изображены два симпатизирующих друг другу молодых человека, под именем Зиновьевой-Аннибал — две целующиеся тетеньки, а у Ведекинда — мальчик и девочка, рассматривающие книжку для взрослых (Столичное утро. 1907. № 102, 30 сентября. С. 1). В последнем случае имеется в виду драма Ф. Ведекинда «Пробуждение весны», шедшая в театре Коммиссаржевской в 1907 г., постоянный объект для зубоскальства.

[59] См., например, финал одной из пародий: «Возопил я чревогласно, блудотерпкой внемля силе: / “Чада Феба, сколь вы яры! Всех услад вам льзя ли счесть? / Триста тридцать три объятья и шестьсот приятий есть”» (*Ред. «Балаганчика» Фрицхен* [*Ф. Ф. Благов*]. Хлябнолонное. Балаганчик // Столичное утро. 1907. № 108, 7 октября. С. 5). Пародии А. Измайлова, Л. Галича и Ф. Благова, в отличие от опытов А. Батя и В. Касьяна, неоднократно попадали в поле зрения ученых (см.: *Бегак Б., Кравцов Н., Морозов А.* Русская литературная пародия / Вступ. ст. А. Цейтлина и Л. Гроссмана. М., 1930. С. 236). «Хлябнолонное» перепечатано в кн.: Русская литература XX века в зеркале пародии. С. 92, но то, что пародируется конкретный стихотворный текст Иванова, комментатором не распознано. Все пародии на Иванова концентрировались на особенностях его поэтического стиля. Наиболее ярко это воплотилось в тексте А. Оцупа, где поэт рисовался в виде борца, кладущего стих на обе лопатки (*Сергей Горный*. Маленький фельетон. «Молодые» о борьбе. III. Вяч. Иванов // Вечер. 1908. № 70, 18 августа. С. 3.).

вызывал в среде московских символистов-здоровяков отторжение, иногда сопровождавшееся попытками противопоставить ему Брюсова[60], действительно в решении своей богатой, но ни к чему не обязывающей эротической темы обходившегося без однополой любви. Группа писателей вокруг издательства «Гриф» и супругов С. Соколова и Н. Петровской постепенно все более воспринималась как альтернатива Брюсову и его начинаниям[61], но и поколение, следовавшее за ними, также пыталось объединиться. Среди московских предприятий этого рода надо отметить такие газеты, как, например, «Час» и «Столичное утро», альманах «Хризопрас» (где приняли участие и Брюсов с Блоком, и Сидоров с Нилендером), а также журнал «Литературно-художественная неделя», где редактором был В. Стражев, а роль теоретика играл в основном Борис Грифцов[62].

[60] См., например, рецензию Тардова на последние новинки «Весов», где досталось и Сологубу: «Похоже на то, что Федор Сологуб — женщина, которая подвергалась вынужденному одиночеству при сытой пище» (*Ардов Т.* Отмежевывайтесь от пошляков // Столичное утро. 1907. № 22, 24 июня. С. 2—3). В следующем номере газеты было помещено возражение Брюсова на эту статью и ответ Тардова (Валерий Брюсов в защиту декадентов. Ответ Т. Ардова // Там же. № 23, 26 июня. С. 3). Слово «пошлость», несмотря на разные оттенки значений, находилось в словаре момента, ср. известную рецензию Эллиса на вторые «Факелы» под названием «Пантеон современной пошлости» (Весы. 1907. № 6. С. 55 — 62).

[61] Именно так, если верить мемуарам Петровской, был выбран «жизнерадостный» Бальмонт в качестве лидера этого кружка, в создании которого было немало искусственного (см.: Жизнь и смерть Нины Петровской / Публ. Э. Гарэтто // Минувшее: Исторический альманах. 1989. Вып. 8. С. 22 и далее). Ср. в недатированном письме Пояркова к Ал. Чеботаревской: «Вчера был вечер Грифов. Собралось человек 10, между прочим Ан. Белый, Блок, Бальмонт, Курсинский... Плохо лишь то, что большинство из грифов связаны лишь Грифом, а не любовью друг к другу» (ИРЛИ. Ф. 189. Ед. хр. 139. Л. 2 об.). Упоминание здесь Бальмонта, покинувшего Россию в январе 1906 г., сдвигает принятую дату личного знакомства Пояркова и Блока с декабря того же года на более ранее время (см.: Письма Н. Е. Пояркова к Блоку / Предисл., публ. и коммент. Т. Н. Хромовой и Н. В. Котрелева // Лит. наследство. М., 1987. Т. 92, кн. 4: Александр Блок: Новые материалы и исследования. С. 531). Не исключено, что оно состоялось уже в январе 1904 г.

[62] Это было замечено таким ревнивым к чужому успеху писателем, как скандалист Анат. Бурнакин, который, если поверить Б. Садовскому, рассказывал, что в семилетнем возрасте изнасиловал курицу (*Садовской Б.А.* Записки (1881—1916) / Публ. [вступ. ст. и примеч.] С. В. Шумихина // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII—XX вв.: Альманах. М., 1994. С. 167). Его статья «От Сциллы к Харибде и оттуда...в пролет двух стульев» направлена среди прочего именно против мнений Грифцова в «Литературно-художественной неделе», что лишний раз подчеркивает актуаль-

Справедливости ради заметим, что темы эротического бунта, особенно женского, также были не чужды настроениям этого круга. Например, Василий Григорьев декларировал от женского лица в стихотворении «Блудница»:

Завтра...завтра праздник Света
Праздник красочной мечты...
Я одна...я не одета.
Стыдно белой наготы.
<...>
Люди...люди, я — блудница,
Но душою я чиста,
Как вечерняя зарница,
Как усталый лик Христа.[63]

Для этого круга литературная политика «Весов» была дискредитирована развернувшейся полемикой о «мистическом анархизме». В хронике «Литературно-художественной недели» в сентябре 1907 года анонимно замечалось: «Полемика о “мистическом анархизме” принимает уродливый характер» и сожалелось, что в нее включился Андрей Белый[64]. Для Бориса Грифцова «мистический анархизм», важная антидекадентская платформа, одновременно тоже был явной чертой декадентства, хотя Блока он при этом с ним разводил, считая «Снежную маску» — сборник, вдохновленный общением с Ивановым, — воплощением новой искренности[65]. В литературных ориентирах старших товарищей приветствовалось стремление к здоровью. Например, диалог Виктора Стражева «О Метерлинке, Синей Птице и Вечном Младенце» (1908)[66] происходит между «Господином, живущим в бель-этаже» и «Господином, живущим в пятом этаже», первый из которых защищает достаточно радикальные идеи, в то время как второй — мистик, и оба сходятся в конце концов в любви к гераклитовскому образу Вечности как играющего младенца, вдохновившего самого Стражева на цикл с библейским названием «Шестипсалмие» из его сборника «О печали светлой» (1907). Один из беседующих обрушивается на поэзию: «...поэтические “миросозерцания”, похожие на слезливое хихиканье старческого бессилия: жизнь — это вечная *сказка*, жизнь — это *сон*, жизнь — это сладостная творимая *легенда*, жизнь — это *балаганчик*, жизнь — это “смешная и глупая *шутка*”»[67]. Обратим внимание на появление Лермонтова в компании Сологуба и Блока (вкупе с Гейне и Кальдероном) как символа резиньяции.

В 1904 году в сборнике с модным названием «Opuscula»[68] Стражев поместил интересное стихотворение «Восьмидесятникам»:

Нет, вы не жили, вы не жили...
Вы даром силы загубили,
Вы радость жизни умертвили —
И был безрадостен ваш путь...
Наследье тяжкое отцов,

ность этого органа и стоявшего за ним круга писателей для литературной ситуации конца 1907 г. Своей статьей Бурнакин, диагностируя «безвременье» текущей литературы, как бы отрицал за этим кругом роль нового молодого поколения в начавшем застывать новом искусстве (Белый камень. М., 1907. С. 106—108). В своих мемуарах Белый иронически называл эту группу «третьей волной» символизма (Андрей Белый. Между двух революций / Подг. текста и коммент. А. В. Лаврова. М., 1990. С. 174, 178, 225).

[63] Хризопрас. М., 1906—1907. С. 14. В этот феминистский контекст надо поставить не только обмен гендерными масками между писателями разных полов (ср. «мужские» стихи Гиппиус или Соловьевой), но и, например, сам интерес к достижениям женского движения (см.: Фото. Группа женщин общества женского равноправия // Иллюстрированный еженедельник. 1907. № 15. Стб. 225, в том числе Л. Я. Гуревич). Обретение женщинами избирательных прав в Финляндии попадало в этот же ряд (см.: Фото. Группа женщин-депутатов финляндского сейма // Иллюстрированный еженедельник. 1907. № 18. Стб. 274); см. также карикатуру «Феминистки», изображающую группу молодых женщин с подписью: «Мы долго добивались прав для женщин» и рядом их же, но уже старухами: «И вот — добились!» (Там же. 1907. № 10, 10 июня. С. 1), см. также: *Ардов Т.* Женщине дорогу! // Столичное утро. 1907. № 24, 27 июня. С. 2. Одна из молодых поэтесс того времени, М. Я. Папер, позже выпустила книгу «О праве женщины на любовь и на свободное развитие собственной личности», где, пообещав на первой же странице осветить вопросы, «касающиеся интимных половых переживаний женщины», далее настаивала на праве и даже необходимости приобретения для девушек сексуального опыта до брака (М., 1915. С. 3, 13—19). Брошюра имела на обложке посвящение: «Дарю Арсению Миропольскому», так что, видимо, эпизод, рассказанный В. Ходасевичем в его очерке «Неудачники» (1935) об отповеди «одного литератора», известного «всей Москве своими каламбурами и эпиграммами» (*Ходасевич В. Ф.* Колеблемый треножник: Избранное. М., 1991. С. 442), которому была без спроса посвящена книга Папер «Парус» (1911), т. е. А. Койранского, ничему поэтессу не научил.

[64] [*Б. п.*] Газеты и журналы // Литературно-художественная неделя. 1907. № 1, 17 сентября. С. 3. О конфликте Белого с этим органом см. подробнее: Андрей Белый. Между двух революций. С. 224—226, а также 512—513.

[65] *Грифцов Б.* Об Александре Блоке, искренности и декадентстве // Там же. № 2, 24 сентября. С. 1—2.

[66] Частично было опубликовано без подписи: Синяя птица (по Метерлинку) // Там же. № 2, 24 сентября. С. 2—3.

[67] *Стражев В.* О Метерлинке, Синей Птице и Вечном Младенце. М., 1908. С. 7.

[68] «Сочиненьица» (*лат.*). О подражательности сборника см. суровую рецензию Блока (*Блок А.* Собр. соч.: В 20 т. Т. 7. С. 159—160).

Весны восторженных гонцов,
Наивно-дерзостных бойцов,
На ваши плечи, вашу грудь,
Как Неба грозный гнев, упало...
Безволья гибельное жало
Впилось вам в сердце — вас не стало
Для бурь, для подвигов, для гроз...
Вы — жизни черное пятно...
Вы — небродившее вино...
Вам Роком не было дано
Испить безумства мощных грез...
Прошли вы скорбными тенями...
И между вашими рядами,
Смущая грустными очами,
Мелькнули жертвы первых лет:
Скорбящей совести таитель —
Недуга тяжкого носитель —
И зла всесильного гонитель,
Бессильный юноша-поэт.[69]

Подобно героям одноименного стихотворения Ф. Сологуба (1892) «восьмидесятники» Стражева — люди безвольные, поколение детей революционеров, неспособное на бури, подвиги, грозы, грезы и безумство, и их символической фигурой очевидно объявлен С. Я. Надсон, умерший от чахотки. С отцами «восьмидесятников», «шестидесятниками», ассоциировалась активность, честность и самоотверженность[70]. Описание Стражева повторяет характеристики Надсоном своего поколения как поколения «безверия», «тоски», «бессилья», «рабского уныния» хотя бы из его известнейшего стихотворения «Наше поколенье юности не знает» (1884)[71]. Уже раннее самоопределение русского модернизма в творчестве Соловьева, Мережковского и Брюсова, равно как и нового реализма в творчестве Горького, шло по линии борьбы с «хмурыми людьми» 1880-х годов, чья тоска воспринималась как «болезнь века»[72].

Кроме Надсона, другой символической фигурой, связанной с темой тоски, был, конечно, Чехов. Отмечавшаяся в 1907 году годовщина недавней его смерти снова подняла вопрос о роли Чехова в русской литературе, только теперь уже в контексте меняющейся литературной ситуации. Прочитанная по-прежнему довольно традиционно, как роль «писателя безвременных тусклых душ, мертвых существований» эпохи «без истории и без права на нее»[73], она заняла новое место в исканиях молодежи, особенно на фоне внимания старших (Мережковского, Гиппиус, Белого) к фигуре писателя[74]. Это остро отмечено в программной статье Бориса Грифцова

[69] *Стражев В.* Opuscula: Стихи. Эскизы. М., 1904. С. 38.

[70] Об устойчивости этого комплекса свидетельствует, например, стихотворение А. Штейгера «60-е годы», явившееся репликой в его диалоге с Мариной Цветаевой, ответом на ее стихотворение «Отцам» (*Штейгер А.* 2 × 2 = 4: Стихи 1926—1939. New York, 1982. С. 44). Ср. также стихотворение Городецкого, писавшего о своей матери: «Шестидесятница родная / Как счастлив я, что ты мне мать! / Люблю, когда, припоминая, / О прошлом станешь ты мечтать, — // Как в честь тебя седоволосый / Тургенев молвил комплимент; / Как ты, отрезав диво-косы, / Очки надела вместо лент» (*Городецкий С.* Цветущий посох: Вереница восьмистиший. СПб., 1914. С. 87). Роман А. Амфитеатрова «Восьмидесятники» (1906) выдержал несколько переизданий, так что автор, вдохновленный успехом, сделал его первой частью трилогии «Начала и концы», второй том которой был неуклюже озаглавлен «Девятидесятники». Для «натуралиста» Амфитеатрова негативная оценка «восьдесятничества» была опытом рассказа о деградации, имевшим, впрочем, и автобиографическое значение (ср. его сборник «Рифмы восьмидесятника» (1914), составивший 28-й том его Собрания сочинений).

[71] Стоит напомнить, что в 1906 г. вышло двадцать второе переиздание «раскалившихся от прикосновений» «Стихотворений» С. Я. Надсона (1885). О том, что в настроении разочарованности в себе и своем поколении основным ориентиром для Надсона служил Лермонтов с его «Думой», в исследовательской литературе писалось (см.: *Краснянский В. В.* Поэтический штамп в лирике С. Надсона // Проблемы структурной лингвистики 1982. М., 1984. С. 239, 240). Распространенность этого в среде поэтов-народников не вызывает удивления (ср. у В. Тана-Богораза: «Пигмеи слабые, не страстного проклятья — / Плевка заслуживаем мы» (1886)). Интереснее появление аллюзии на Лермонтова в стихотворении В. Соловьева «Посвящение к неизданной комедии» (т. е. к «Белой лилии» (1880): «А близкое иль больно, иль смешно».

[72] Здесь нет нужды прослеживать достаточно известную культурную историю тоски. Скажем лишь, что ближайшими западными литературными ориентирами служили романтическая «Weltschmerz» и декадентская «l'ennui», привлекавшие внимание ранних русских декадентов (Брюсова). В «Цветах зла» Бодлера можно найти достаточно стихотворений, которые связаны с темой скуки и сплина: «Spleen», «Le Gout de Neant», «Le voyage», «Spleen et Ideal» и др. С. Козлов, комментируя стихотворение Ш. Бодлера «К Читателю», кратко прослеживает судьбу этого ключевого для романтизма понятия, указав, что объектом рефлексии скука и тоска стали во Франции уже со второй половины XVII в. (*Козлов С.* Бодлер, «К читателю»: Перевод и комментарий // Новое литературное обозрение. 2005. № 73. С. 228, см. также указанную выше книгу Т. Зелдина). Скука как «болезнь века» (А. Мюссе) постепенно стала осознаваться и как болезнь физическая. Частым в исследованиях тоски как психического, а не культурного феномена стало указание на физическое истощение тоскующего. См. в этой связи хотя бы дважды изданную в России книжку Эмиля Тардье «Тоска» (1907).

[73] *Пильский П.* О белых крыльях в грустном небе (Чехов) // Столичное утро. 1907. № 28, 1 июля. С. 2.

[74] Третьестепенный прозаик-модернист А. Ростовцев писал после смерти писателя почти словами Бодлера или Анненского: «Чехов не был ни “бари-

1907 году, озаглавленной, как письмо из ставки главнокомандующего, «Москва, 17 сентября»: «А. П. Чехов — вот та священная грань, которая легла между в ч е р а и з а в т р а в нашей литературе. Был Чехов. С ним и в нем догорел старый день русской литературы. И новый — возвестил о себе бурной и сильной волной, уж прокатившейся, в творчестве художников-символистов “первого призыва”». Далее Грифцов, отметив, что на Брюсова, Бальмонта и Горького уже легла печать маститости, продолжал про текущий момент: «Утонченно-сложная, глубокая интимность вольного и полного расцвета личности и могучее дыхание духа народного — определяют эти два течения. Они были даны уже в творчестве “старших”, но были даны как “зародыши”. В протесте “младших”, равно как и в попытках иных из “старших” пережить “вторую молодость” и остаться вождями до конца дней своих, эти зародыши становятся чем-то прочным и исходным, какою-то сердцевиной творчества»[75]. Таким образом, сделанное старшими можно пропустить, начав с того места, откуда и они начинали, то есть опять с отрицания «восьмидесятников», как это и пытается делать Стражев.

Ситуация изменилась через год. Молодежь, бодро пишущая декадентские стихи и готовая опубликовать их у Шебуева в «Весне», теперь станет осознаваться как незнакомое и чуждое поколение, способное вместе сосуществовать, но не сменить «младших символистов». В 1908 году Андрей Белый иронизировал в «Весах»: «На авансцене литературы русской теперь один спорт. Литератор-спортсмэн, поэт-клоун, заслонил действительные высоты современного творчества»[76], ему вторил Аничков в «Золотом руне»: «“Вечера нового искусства”, “Молодая поэзия”, вечера “Грядущего дня” — все это сразу опостылело, как только было произнесено, как опостылели “новый стиль”, и “стильная мебель”, и “модерн” или еще “декадентство” — эта кличка, звенящая как казенно-однообразный колокол конки. <...> Журнал для всех стал даже широко распространять песни Бальмонта и приучать к его красочному волшебству»[77]. В статье «Вопросы, вопросы и вопросы», подводящей итоги 1908 года, Блок делал пессимистический вывод: «русский писатель по-прежнему один»[78].

Очерченный круг молодых писателей двух столиц, который так и не стал «новым поколением», сумевшим сменить «старших», надолго сохранил свои основные установки, постепенно составившие фон для оценки им новых имен. Московский журнал «Лебедь» объединил молодых писателей Москвы и Петербурга: в нем среди других печатались как петербуржцы Башкин[79], Осип Дымов, Городецкий, Верховский, Чулков и Крачковский, так и оба Гофмана (Модест[80] и Виктор), Зилов и Стражев с Марией Папер[81]. Здесь традиционно внимательно следили за Ремизовым[82]. Писатели продолжали активно позиционировать себя как новое, свежее, молодое поколение. Начинания их действительных предшественников в литературе были дискредитированы. В сочувственном интервью Сергеева-Ценского для журнала «Лебедь» это же выражено еще более ясно: «В сплошное и нелепое хулиганство выродилась когда-то действительная культурная деятельность “Весов”; каждый журнал и каждая газета почему-то сочли своей обязанностью обзавестись хулиганствующими рецензентами, которые позубастее

[75] *Грифцов Б.* Москва, 17 сентября // Литературно-художественная неделя. 1907. № 1, 17 сентября. С. 1.

[76] *Бугаев Б.* На перевале. X. Вольноотпущенники // Весы. 1908. № 2. С. 71. В этом контексте заслуживают своей оценки сборники поэтов, так или иначе противостоявших этому «спорту» — Модеста Гофмана («Кольцо. Тихие песни скорби», 1907) и Б. Дикса («Ночные песни», 1907) — оба напечатанные в издательстве с подчеркнуто-грустным названием «Осень» (ср. у Пяста: «В следующую осень еще плотнее сжалась наша компания, занявшись выпуском стихотворных книжек (вышли только «Кольцо» М. Гофмана и «Ночные песни» Б. Дикса) и подготовкой “Книги о русских поэтах”...» (*Пяст В.* Встречи. С. 98)).

[77] *Аничков Е.* Последние побеги русской поэзии. С. 50.

[78] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 342.

[79] Лебедь. 1908. № 1. С. 2—3. В подборке петербургских авторов из Блока, Городецкого (оба не раз) и Марии Папер, также рассказ «Весенние узоры» в номере 5(9) за 1909 г., стихотворение в номере 6 (10) за 1909 г. Интересной параллелью к Папер с ее поисками «красавца гибкого, красавца томного» (*Папер М.* Парус. 1911. С. 48) может служить эротический скандализм Г. Новицкого, продолживший традицию изначально сниженного, пародийного декадентства А. Емельянова-Коханского: «Вот теперь я больной и жестокий, / Опьяненный собой оргиаст <...> / Я жил в атмосфере женского Тела, / В запахе женских Грудей и Колен». Ср. также, как топорно преломилась у автора общемодернистская тема «босоножества»: «Так все в этой Жизни проходит бесследно / И все в угнетении Ног...» (*Новицкий Г.* Необузданные Скверны: Стихи. СПб., 1909. С. 5, 26).

[80] Выступил в том числе с циклом из шести стихотворений «Памяти Л. Д. Зиновьевой-Аннибал» (Лебедь. 1908. № 3).

[81] *Папер М.* Недотыкомка (Федору Сологубу) // Лебедь. 1908. № 2. С. 6. Навязчивость Папер отражена в ее сборнике «Парус», куда вошло и это стихотворение: кроме оскандалившегося посвящения, из имен, к которым обращены ее стихи, можно составить весь литературный бомонд (Рафалович, Городецкий, В. Ропшин, Блок, Поярков, Ауследнер, Дымов), а далее следует еще ряд таинственных личностей. Отсутствие имен «старших» Вяч. Иванова и Брюсова здесь бросается в глаза. Ср. оценку Городецким схожего дебюта Б. Дикса в письме к Пясту от 11 мая 1906 г.: «Из новостей: появление нового поэта: Леман. Специализируется на посвящениях Мусатову, Блоку, Иванову, Белому и т. д.» (Литературное наследство. 1982. Т. 92, кн. 3. С. 246).

[82] *Милль К.* Danse macabre (Творчество Алексея Ремизова) // Лебедь. 1908. № 2.

(по зубам их, должно быть, и выбирают)»[83]. В 1909 г. критик Ю. Соболев писал в рецензии на восьмой сборник «Шиповника», что читателю надоели инцесты Сологуба, «приятия» Волошина и вечный гомосексуализм Кузмина: «Хочется, мучительно хочется здорового, ясного, красивого, талантливого! Как проголодались мы по настоящей молодости, как хочется весны, как хочется видеть людей, которые верят во что-то, во имя чего-то горят, ради чего-то творят, а не только пописывают и выдумывают новые фокусы»[84]. В статье Льва Зилова творчество Бенедиктова и «бенедиктовщина» объявляются предтечей «поэтов “Весов”»[85]. Как отметил А. В. Лавров, именно разочарование в текущей литературе повлекло интерес рано умершего московского поэта Юрия Сидорова к литературе прошлых веков[86].

Элегический топос поклонения погибшему молодому поэту как способ кружкового или поколенческого самоопределения, известный в русской литературе уже с начала XIX века, был чрезвычайно актуален и для раннего русского модернизма. Эти многое начавшие, но мало успевшие молодые люди становились точкой отсчета, а их репутация заслоняла их реальные достижения. Таковыми, по мнению Б. Горнунга, для московских символистов стали Иван Коневской и Юрий Сидоров, а для его поколения — Максим Кенигсберг[87]. Кружок Арцыбашева издал сборник памяти В. В. Башкина, чьи «Красные маки» свидетельствовали о разочаровании в литературных кругах нового искусства (Биров-Иванов пишет, «как писались стихи давно, сотни лет назад», и ему не место в «царстве новых людей»[88]), а москвичи могли похвастаться В. Поляковым и М. Пантюховым. Но более всех запомнился Юрий Сидоров, на фигуре которого — впрочем, скорее посмертно — сошлись чаяния и старших, и младших. Еще при его жизни Брюсов отозвался о нем как о необходимом им человеке, а Андрей Белый указывал, что тот «унес с собой редчайший дар, который делает человека знаменос-

[83] О «Береговом» (Беседа с Сергеевым-Ценским) // Там же. № 1. С. 33. В следующем номере было помещено возмущенное «Открытое письмо журналу “Весы”» Сергеева-Ценского, который был недоволен тоном рецензии Н. Останина (Н. Петровской) на том его рассказов, появившейся в ноябрьском номере журнала. В том же номере была помещена ехидная статья Дим. Крачковского о деятельности «Весов» в целом, под названием «Дорогой журнал».

[84] *Соболев Ю.* [Рец.] Восьмой альманах кн-ва «Шиповник» // Лебедь. 1909. № 6. С. 45.

[85] *Зилов Л.* Бенедиктов и бенедиктовщина // Там же. № 8 (12). С. 38.

[86] *Лавров А. В.* Юрий Сидоров: На подступах к литературной жизни // A Century Perspective: Essays on Russian Literature in Honor of Olga Raevsky Hughes and Robert P. Hughes. Stanford, 2006 (Stanford Slavic Studies. Vol. 32).

[87] *Горнунг Б.* Поход времени. С. 356—358.

[88] *Башкин В.* Рассказы. С. 241.

цем целого поколения»[89]. Интересно, что пародия Сидорова на Белого, стихотворение «Бродяга», опубликованная Б. Садовским после его смерти, содержит строку «Там пыль пылит и пышет пылом»[90], которая ассоциируется скорее с Бальмонтом («Чуждый чарам черный челн») или, на худой конец, с Ивановым («Пьяный пламень поле пашет»). Собственно, обе пародии, и на Белого, и на Брюсова, помещенные здесь, направлены против тех, кто приветил Сидорова, и Садовской сделал это явно не случайно, как не случайно поместил и «сатанистское» стихотворение покойного друга. Впрочем, в посмертный сборник Сидорова уже входили тексты, поднимавшие декадентские (брюсовские, сологубовские...) темы знакомой раскованности:

И снова в безднах сладострастья
Я вижу быстрый лет теней —
И рад без сил навек упасть я
В пучину дьявольских огней.
<...>
Я гибну — гибну, так хотел я.
Нет, так позволила она,
На алтаре двух сжатых тел я
Молюсь тебе, брат Сатана.[91]

В своих мемуарах Садовской рисует Сидорова в первую очередь как разочарованного в «исканиях», приводя в качестве свидетельств этого письма лета 1908 года[92]. Сам Садовской, очевидно, находил в этом отражение собственных идей и настроений, недовольство текущей литературой составляет одну из центральных тем его писем к Сидорову: «Прочел первую книжку “Весов”. Кузьминский <так!> рассказ плох, как написанный не на специальную тему. Вне жопы фантазия Кузмина ослабевает. Хороши ругательства Валерия Як<овлевича> по поводу “Белого Камня”» (от 16 марта 1908), или: «Нилендер, по-моему, есть Георгий Чулков в миниатюре, т.е. он — субъект, носящий в себе многие элементы “чулкизма”. В то же время он верный жрец и последователь “вчерашнего дня”» (от 12 сентября 1907 г.)[93].

[89] *Сидоров Ю.* Стихотворения. М., 1910. С. 10.

[90] *Садовской Б.* Памяти Ю. А. Сидорова // Садовской Б. Ледоход. Пг., 1916. С. 163.

[91] *Сидоров Ю.* Стихотворения. С. 71—72.

[92] *Садовской Б.* Памяти Ю. А. Сидорова. С. 159.

[93] РГАЛИ Ф. 464. Оп. 2. Ед. хр. 40. Л. 13, 20 об. Имеется в виду «Решение Анны Мейер» Кузмина и рецензия В. Бакулина «Всем сестрам по серьгам».

Обратной стороной этого недовольства была всегдашняя готовность к переменам. Например, несмотря на то, что к 1908 году репутация Городецкого стала уже устойчивой[94], идею начать все сначала он никогда не оставлял. Его рецензия на «Песню судьбы» называлась «Первопуток»:

«Первопуток!

Как нельзя более подходящая аллегория для настоящего момента русской литературы.

Уже можно говорить именно так, не прибавляя еще недавно необходимых эпитетов “декадентсткой”, “модернистской”, “новой”, “молодой” и т.д. <...> Башня одного из апостолов, слышащего и Бога и народ, поднимает с зимы свой голос над площадью, где у стоячего озера вянет идея народоправства (это, разумеется, про Думу. — *Г. О.*). Один из первых наследников пушкинской легкости и живости уединяется на глухую станцию творить свое дело в снегах»[95]. В рецензии на очередную книгу Бальмонта он продолжал в том же духе: «За подъемом русского национального чувства неминуемо должен идти подъем мирового здоровья, жизнеутверждения и жизнерадостности»[96]. Для того чтобы начать все сначала, а не подхватить начатое другими, место для новой литературы должно быть свободно от дефиниций, а существующие круги необходимо объявить застывшими: «Физиономии отдельных кружков в литературе выяснились, партии определились, общие принципы установлены»[97].

Эти идеи никуда не исчезают и в 1910-е годы. Например, для В. Пяста в серии статей 1911 года, посвященных истории нового искусства в России, отправной точкой было ощущение его пи-

[94] См.: «На сцену выходит Городецкий. Кривляется. Поет о почках, кочках и перекочках, о снах и зеленых кусточках. И тоже становится знаменитостью» (*Пикард*. Писатели и фимиам // Деревенские и городские известия. 1908. № 1, 11 января. С. 1).

[95] *Городецкий С.* Первопуток // Лебедь. 1908. № 3. С. 35. Ключевое слово, использованное здесь Городецким для описания современной литературной ситуации, лишний раз доказывает его родство с Бальмонтом. Последний в своем поэтическом размышлении на чествование 25-летия его литературной деятельности в 1912 г. использовал ту же метафору: «Неужели четверть века / Что-нибудь / Для такого человека, / Пред которым дальний путь! / О, неправда! Это шутка. / Разве я работник? Нет! / Я лишь сердцем, вне рассудка, / Жил — как птица, как поэт, / Я по снегу первопутка / Разбросал, смеясь, свой след» (*Бальмонт К. Д.* Стихотворения. Л., 1969. С. 386). Ср. мнение Блока в статье «Рыцарь-монах»: «Есть жуткое в юбилейных днях» (*Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 448).

[96] *Городецкий С.* Новая книга Бальмонта и текущий литературный момент // Лебедь. 1909. № 7. С. 45.

[97] *Варварчук*. О театре // Там же. 1908. № 1. С. 41.

рровой победы. Ссылаясь на известную лекцию С. А. Венгерова 1909 года «Победители или побежденные», он развивал ее заглавную метафору: «Поворот произведен. Победа есть победа. <...> Ничего, что повсюду кучами лежат тела мистических анархистов, соборных индивидуалистов, мистиков-реалистов, мистиков идеалистов, идеал-реалистов, реалиористов, реалистических символистов, идеалистических символистов, бодлерианцев, импрессионистов, кларистов, сенсеристов, нео-народников»[98]. Ему вторил критик С. Розенталь: «Мы все знаем. Сидя дома — пережили все мировые трагедии. Все старо, старо. Слышали, знаем. Тот самый читатель, что, трепеща, покупал Каутского и Маркса, не хочет ничего. Читателя раскормили Истиной, он распух...»[99]. На то, что «невесело вместе нам», жаловался и Н. Русов: «Мы с разведенными руками стоим у какого-то огромного разбитого корыта, унылые и бездеятельные, но больные от этой апатии и, я говорю, с последней надеждой обратились к искусству-религии. <...> Мы разочарованы и обмануты, но чересчур страшно и наше старое русское прозябание <...>. Говорят разные разности о символизме, о реализме, о романтизме. Все как бы приближаются к чему-то. Ищут путей невыразимого. Обманулись на быте, на психологии, на психиатрии»[100]. Для Пяста стала чрезвычайно важной идея нерегламентированной, нераспределенной по секциям литературы («Поэзия вне групп» — называлась его лекция о футуризме 7 декабря 1913 года), как несколько лет назад это было важно для Н. Пояркова[101]. В статьях из журнала «Gaudeamus» Пяст демонстративно анализировал О. Мандельштама, В. Каменского, Андрея Белого и Г. Нарбута вместе, причем особо останавливался на вреде модного после «Символизма» Белого стиховедения, так как поэты стали сначала рисовать ритмические схемы, а затем по ним писать[102]. «Движение

[98] *Пяст Вл.* Государственный переворот (Лирическая публицистика) // Gaudeamus. 1911. № 10, 31 марта. С. 8.

[99] *Розенталь С.* Пестрые заметки. I. «О критике и читателе» // Там же. № 5, 24 февраля. С. 13.

[100] *Русов Н. Н.* О нищем, безумном и боговдохновенном искусстве: Исследование / Предисл. проф. С. А. Котляревского. М., 1910. С. 3, 7.

[101] Ср.: «Поэт просто поэт; он не знает ярлыков, для него чуждо быть мистическим реалистом, мистическим анархистом, он вне школ и партий» (*Поярков Н.* Молодые искатели // Юность. 1907. № 2—3. С. 12).

[102] *Пяст Вл.* По поводу последней поэзии // Gaudeamus. 1911. № 4, 17 февраля. С. 8. Свою версию открытия ритма независимо друг от друга Ивановым в «Про-Академии» и Андреем Белым, а также немедленной популярности этого в среде литераторов («Было произнесено слово “пэон”, и слово это стало боевым»), Пяст изложил уже чуть ранее (см.: *Пяст Вл.* Андрей Белый и поэтическая консерватория // Отклики художественной жизни. 1910. № 3, 28 октября. Стлб. 127).

души, если хотите, бессмысленно, бессвязно <...>. Без блеска, без формы, без рифмы, без символов, без видимого смысла, в одном неудержном полете чистых слов...» — вторил ему Русов, склонный выставить в качестве нового литературного проекта искания Белого в «Симфониях» или Блока в «Снежной маске» [103]. Как и Русов, Пяст ждал новой литературной революции, переворота. Именно этим позднее он объяснял свой отход от круга идей Вяч. Иванова и дружбу с Н. Кульбиным: Иванов, по его мнению, свернул с большой дороги (радикального) искусства[104].

В атмосфере постоянного, то тревожного, то радостного, ожидания перемен естественной выглядит поддержка некоторыми из писателей-символистов анархистских настроений молодого футуризма, который как будто начал строить новое искусство сначала. Общеизвестно, что наследие декадентства оказалось плодородной почвой как для футуризма, так и для акмеизма. В поэтическом диалоге Вл. Гиппиуса и Блока в 1911 году первый, убежденный декадент, выступал именно «со стороны оптимизма»[105]. Выход из «популярного декадентства» Г. Тастевен предлагал искать в футуризме: «В известном смысле можно сказать, что идеи футуризма носятся в воздухе, и что вся наша эпоха под знаком футуризма»[106]. Совершенно логичным выглядит этот дискурс здоровья и в новой старой программе Городецкого. Например, он был распознан в воодушевленной рецензии К. Чуковского на «Цветущий посох» (изданный в издательстве «Грядущий день»). По мнению Чуковского, принципы акмеизма, воплощенные в адамизме, противостоят массовому декадентству, то есть нездоровому, девиантному литературному поведению. Городецкий опять оказывается воплощением литературных ожиданий: «И не он один ощутил в эти последние годы такую острую злобу к себе; преодолел, уничтожил себя, чтоб родиться заново, с новой душой — такая теперь жажда у многих. <...> Городецкий от акмеизма в восторге, и, правда, нет лучше оружия против поэтических пьяниц, нерях, лохмачей. Акмеизм их вытрезвляет мгновенно. Он не позволит им ёрничать. Из шалых словоблудов, разнузданных, он делает честных работников. Он держит их в ежовых рукавицах...» Завершается этот пассаж упоминанием расхожих «декадентских фокусов-покусов, вульгарных зигзагов пшибышевщины»[107]. Леонид Галич, чье имя в модернистской литературе зазвучало одновременно с Чуковским и Городецким, в статье с показательным названием «Сумерки литературы» касался того же самого: «...литература как “высокое” искусство завершилась. Цикл ее развития пройден. Вся она целиком в прошлом. <...> От религии к затейливой оттоманке — такова вполне нормальная эволюция высокого искусства на свете. В конце концов, все должно дифференцироваться: в этом, по учению биологии, и состоит задача развития»[108].

Ситуация, складывавшаяся в течение 1907 года и получившая название «дифференциации» нового русского искусства (ср. одноименную главку в статье Блока «Вопросы, вопросы и вопросы»), и была той подпочвой, из которой наконец выросло новое «литературное поколение», признанное за таковое. В своем письме в редакцию «Столичного утра» Н. Рябушинский объяснял отказ ряда писателей-символистов от сотрудничества в «Золотом руне» в конце лета 1907 года именно тем, что теперь «в новом искусстве берет верх принцип дифференциации» и не может существовать «орган, который являлся бы идейным выразителем одновременно всех течений в новом искусстве»[109]. Сам термин «дифференциация» (видов), заимствованный из языка дарвинизма, ассоциировался с началом процесса расподобления[110], то есть с ситуацией,

[103] *Русов Н. Н.* О нищем, безумном и боговдохновенном искусстве. С. 24—25, 32—33.

[104] *Пяст Вл.* Встречи. С. 187—188. С. Городецкий также обозначил свою близость к Кульбину, напечатав восхищенный разбор его картины «Солнце» в сборнике «Кульбин» (СПб., 1912). Название его статьи — «Тот, кому дано возмущать воду» — намекало на эпиграф к сборнику «Студия импрессионистов. Книга 1-ая» (1910), редактором которого был Кульбин: «Вы, кому не дано возмущать воду, / Не мутите своей лужи: / Отражение больше лужи. / Чтите ангела купели Силоамской!».

[105] *Гиппиус Вл. В.* О Блоке, что помню / Предисл., публ. и коммент. А. М. Грачевой и О. А. Линденберг // Писатели символистского круга. С. 47—49, 63.

[106] *Тастевен Г.* Футуризм (На пути к новому символизму). С приложением главных футуристических манифестов Маринетти. М., 1914. С. 17, 19. В этот контекст можно поставить и приятие, хотя и с оговорками, футуризма Горьким (см.: *Горький М.* О футуризме // Журнал журналов. 1915. № 1. С. 3—4).

[107] *Чуковский К.* [Рец.] Цветущий посох // Там же. 1919. № 1. С. 8). Ср. тему физического худосочия и апатии, «нелюбви и незнакомства со спортом» как признаков поэта-любителя в статье О. Мандельштама «Армия поэтов» (1923) (*Мандельштам О.* Собр. соч.: В 3 т. München, 1971. Т. 2. С. 209, 210).

[108] Журнал журналов. 1915. № 1. С. 4. Как символ нездорового упадочничества опять выступает Кузмин. В том же ударном первом номере «Журнала журналов» была помещена грубая рецензия его редактора И. Василевского (Не-Буквы) на «Плавающие-путешествующие»: «Как характерно для нашего переходного, заблудившегося времени, что гнилой в самой основе своей роман М. Кузмина — успел встретить сочувственный прием, даже у представителей серьезной критики» (*И. В—ский* [*И. Василевский*]. 1. Плавающие в болоте // Журнал журналов. 1915. № 1. С. 19).

[109] *Рябушинский Н.* Письмо в редакцию // Столичное утро. 1907. № 73, 25 августа. С. 4.

[110] Ср. у Иванова в статье «Кризис индивидуализма» (1905): «Поистине мы только дифференцировались, и нашу дифференциацию принимаем за индивидуализм», о дифференциации как «формальном начале становления» он го-

когда молодежи пока отказывается в статусе нового поколения. По-человечески это объяснимо: те, кто признают этот статус, тем самым утверждают за собой роль поколения старого, уходящего. Так, Гиппиус назвала Белого и Блока «полупоколением» (в очерке «Мой лунный друг»[111]), а в статье «Прописи» (1926) следующим образом определяла эмигрантскую молодежь: «Процесс дифференциации — всегда промежуточный — завершен. Но почему в психологии сегодняшних молодых писателей он все еще как будто продолжается?»[112]

Категории «успеха» и «неуспеха» связаны с понятием поколения с самого начала рефлексии над ним[113]. Более подробное рассмотрение исторического материала показывает, что подобное деление — идеологический штамп. На самом деле «успешные» поколения стоят на плечах «неуспешных» («в течение года не горизонте лирики не появилось ни одной яркой звезды» — сообщал Блок[114]), «забытых», «потерянных» и, в конце концов, скрытых летейской волной. Если в скандальном поведении Бурнакина («точно заноза в нем сидела»[115]) можно усмотреть прообраз футуристических начинаний, то в упорном сопротивлении Вячеславу Иванову уже просвечивает тот сложный комплекс борьбы с Учителем, или победы над Отцом, который будет многое определять в поведении будущих акмеистов, а рост феминистических настроений, укорененных в практике демократической поэзии, подготовит популярность так называемой «женской поэзии» в 1910-х годах. Настроения и идеи, ассоциирующиеся с самоописаниями «потерянного поколения» или «поколения 1914 года» (рожденного в «ненадежные» 1892—1894 годы) в России, как и в остальной Европе, нарастали задолго до войны и основывались на расподоблении со смысловой аурой «восьмидесятников».

ворил уже в своей программной работе «Копье Афины» (1904), посвященной самоопределению нового искусства.

[111] См.: «...Блок и Бугаев, люди одного и того же поколения (может быть, “полупоколения”)» (*Гиппиус З.* Стихотворения. Живые лица. М., 1991. С. 223).

[112] *Гиппиус З. Н.* Чего не было и что было: Неизвестная проза 1926—1930 годов. СПб., 2002. С. 80.

[113] См. об этом: *Каспэ И. М.* От «молодости» к «незамеченности». С. 472—473. В 1913 г. взгляд стороннего человека для составления списка имен новой поэзии выделит из очерченного круга поэтов и Б. Дикса, и Льва Зилова, и Д. Цензора, даже уединенного Бородаевского, а вот Сидоров в список не попадет, хотя фигуры также покойных В. Башкина и В. Полякова встанут в общий ряд современных поэтов (см.: *Штерн Е.* Современные русские лирики. 1907—1912. Стихотворения. СПб.: Издание А. Л. Попова, 1913. 325 с.). Составительница была настолько далека от модернистских кругов, что стихи Анненского и Ник. Т-о поместила как произведения отдельных авторов.

[114] В обзоре «Литературные итоги 1907 года» (*Блок А.* Собр. соч.: В 20 т. Т. 7. С. 122), ср. у Белого: «Посмотрите на молодую русскую литературу: каждый месяц выходит в ней Новая Звезда; и в следующий месяц она закатывается» (На перевале X. Вольноотпущенники. С. 70).

[115] *Садовской Б. А.* Записки. С. 167. Против скандала как способа создания себе популярности выступал Н. Поярков (*Поярков Ник.* Маленький фельетон. О фюмистах, рекламистах и пр. // Литературно-художественная неделя. 1907. № 4, 8 октября. С. 2), эту статью Бурнакин также помянул в «Белом камне» недобрым словом.

Елена Обатнина (Санкт-Петербург)

«КРЫЛАТЫЙ» ИЛИ «ЗЕМЛЯНОЙ»?

(К истории творческих взаимоотношений А. М. Ремизова и «скифов»)

А. М. Ремизов, переживший многих литературных современников, в эмиграции часто вспоминал Александра Блока и Андрея Белого. Воображение рисовало их серафическими явлениями тайного мира: «Андрей Белый вроде как уж не человек вовсе, тоже и Блок, не в такой степени, а все-таки»[1]; Блок — «нечеловеческий человек», «был вроде как не человек»[2]; Белый — «из современников единственный — “гениальный”»[3]; «синь плывет из его глаз, лицо сияет, образ любви за его спиной»[4]. Мысли о давних литературных друзьях сопровождались и авторефлексиями: «Крылатые Андрей Белый и Блок, а я с подрезанными на первый взгляд крыльями — где-то и чем-то мы соприкасались. Никогда не успокоенный, я чувствовал себя земляным, а Блока и Белого — небесными детьми»[5]. Определяя собственную природу как «земляную», Ремизов помимо ощущения личной схожести («где-то и чем-то») с «крылатыми» Блоком и Белым привносил в это суждение и некую стороннюю оценку («на первый взгляд»): кто-то поверхностно или тенденциозно посчитал его ущербным — утратившим способность летать.

Еще со времен Платона трансцендентная сущность свободной творческой натуры отождествляется с бессмертной («крылатой») человеческой душой: «Будучи совершенной и окрыленной, она парит в вышине и правит миром...»[6]. Между тем закрепившаяся в памяти писателя метафорическая тема «крылатости» лишь отчасти обязана своим происхождением платоновскому мифу. В ноябре 1917 года историк русской общественной мысли, публицист и

[1] *Ремизов А. М.* Собр. соч. М., 2003. Т. 10: Петербургский буерак. С. 331.
[2] Там же.
[3] Там же. С. 129.
[4] Там же. С. 194.
[5] *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. Париж, [1959]. С. 128.
[6] *Платон.* Федр // Платон. Соч.: В 3 т. М., 1970. Т. 2. С. 182

критик Иванов-Разумник написал статью «Две России», предметом рассмотрения которой стало ремизовское «Слово о погибели Русской Земли» — по собственному признанию автора глубоко ему по духу враждебное[7]. В основу «Двух Россий» была положена мифологическая картина, представляющая суть истории мира и революции как «борьбу бескрылых с крылатыми»[8]. Воодушевленный идеей духовной революции, критик настаивал на том, что «Революция» требует от каждого принципиального выбора: «где он и с кем он»[9]. Хотя на тот момент Иванов-Разумник и числил Ремизова среди «духовно крылатых», однако, по существу, обвинял его в том, что в «Слове...» писатель «льет <...> воду на мельницу бескрылых людей»: «он, взыскующий Града Нового, предает здесь высшие свои и человеческие ценности той самой “обезьяне”, о которой так много и так беспощадно сам же <...> писал»[10]. Спустя три месяца в письме к Андрею Белому, размышляя о судьбах творческой интеллигенции в революционную эпоху, критик окончательно отождествил Ремизова с «бескрылым», «враждебным станом»: «А сколько провалилось в бездну злобствования, отчаяния, непонимания, ненависти ко всему идущему и пришедшему! Ремизов, Сологуб, Мережковские, Пришвин — все там <...> Чувствую, что жутко было бы одному остаться лицом к лицу со всем вражеским станом; но чувствую и другое — что и тогда бы, один, не перестал бы делать и говорить то, что делаю и говорю. Как радостно, что Вы, что Блок — на этой же стороне пропасти!»[11]

Черту разделения, проведенную Ивановым-Разумником в 1917 году, Ремизов воспринял болезненно — как клеймо вскипает на живой коже — и практически на всю оставшуюся жизнь. В мемуарном очерке 1953 года среди рассуждений писателя о незначительности своего творческого дарования читаем: «Я был с Блоком и Андреем Белым, но с первых же встреч я почувствовал мою бедность. В революцию Иванов-Разумник скажет обо мне, сравнивая с Блоком и Андреем Белым — “бескрылый”»[12]. К этой же теме Ремизов вновь возвращается в одной из рабочих тетрадей 1955 года,

[7] См.: Андрей Белый и Иванов-Разумник: Переписка / Публ., вступ. ст. и коммент. А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб., 1998. С. 138.
[8] *Иванов-Разумник.* Две России // Скифы. Пг., 1918. Сб. 2. С. 231.
[9] Андрей Белый и Иванов-Разумник: Переписка. С. 103.
[10] *Иванов-Разумник.* Две России. С. 207—208.
[11] Андрей Белый и Иванов-Разумник: Переписка. С. 158. Ср. письмо Белого от 18 сентября 1917 г.: «...после перового сборника я почувствовал себя воистину скифом: все направление (и политическое, и эстетическое) мне очень по сердцу» (Там же. С. 136).
[12] *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 10. С. 217.

но уже в связи с переживаниями официального замалчивания собственных произведений в России[13]: «“История русской литературы” девятнадцатого века и начало двадцатого, кончая 1917-м годом — какое кипение темных сил: в революцию — в 1917 году — я начал о “гибели русской земли” (“Взвихренную Русь”) да что же было мне с моим “наперекор”, неужели-то по-клюевски возгласить, спрятав под фуфайку крестильный крест: “революцию и Матерь Света в песнях возвеличим!” <...> Говорю это о себе, нисколько не задирая нос и без всякой заносчивой мысли сравняться с моими недюжинными современниками, как Горький, Блок, Андрей Белый, Мейерхольд. Или старейшими, как Розанов. Я-то свое место определю лучше всякого историка. “Незадачливое беспокойство”, да возможно, Иванов-Разумник прав: бескрылый или по Горькому: “рожденный ползать, летать не может”»[14].

Изначально взаимоотношения А. М. Ремизова и Иванова-Разумника складывались вполне благополучно[15]. Критик был одним из немногих исследователей символизма, кто уже с начала 1910-х годов высоко оценил литературный масштаб Ремизова[16]. Именно в общении с Ивановым-Разумником, а также в изданиях, которые редактировал критик, Ремизов обрел постоянную платформу для своего творчества: «В России после годов “под коленку” я нашел себе пристанище: “Заветы” и “Скифы”. Иванов-Разумник принял меня безоговорочно, каков я есть».[17] Сборник «Скифы», идея которого реализовалась после февраля 1917 года, по замыслу Иванова-Разумника, должен был стать творческим воплощением нового революционного мировоззрения. В 1917 году критик часто посещал квартиру писателя на Васильевском острове. Очевидно, что уже весной этого года Иванов-Разумник начал транслировать «скифскую» идею в ближайшем кругу друзей и знакомых.

[13] См.: *Грачева А.* Творческие материалы А. Ремизова к книге Н. Кодрянской // Europa orientalis. Pietroburgo; Salerno, 2003. Vol. 4: Алексей Ремизов: Исследования и материалы. P. 253—254.

[14] *Ремизов А.* A. R. (Дом, отмеченный войной) / Публ. и примеч. А. М. Грачевой // Ibid. P. 312.

[15] Об истории отношений Ремизова и Иванова-Разумника см.: Письма Р. В. Иванова-Разумника к А. М. Ремизову (1908—1944 гг.) / Публ. Е. Обатниной, В. Г. Белоуса и Ж. Шерона; Вступ. заметка и коммент. Е. Обатниной и В. Г. Белоуса // Иванов-Разумник: Личность. Творчество. Роль в культуре. СПб., 1998. Вып. 2. С. 19—122, 244.

[16] См.: *Иванов-Разумник*. Творчество А. Ремизова // Иванов-Разумник. Творчество и критика. СПб., [1911]. Т. 2. С. 80—109. Подробнее см. также: *Обатнина Е. Р.* Материалы А. М. Ремизова в архиве Р. В. Иванова-Разумника // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1997 год. СПб., 2002. С. 3—23.

[17] *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. С. 127—128.

Следует заметить, что принципы мировосприятия самого Иванова-Разумника с начала революции претерпели кардинальные изменения. Если в 1913 году он заявлял о своей неколебимой приверженности «жизни по-сю-сторонней, имманентной, земной», о «“приятии мира”, плоти и крови, всего живого»[18], то спустя четыре года его философия переориентировалась на трансцендентные идеалы и неохристианскую символику. Мифологическое обличие этого мировоззрения, требующего от человека подчинения революционному вихрю, известно в ремизовском изложении: «...как твердил Иванов-Разумник, скифский вихрь, буря — пьянящая китоврасова музыка — безумье, когда все ни на что, а так — рывь, колебание мира, и все эти взвихнутые вертящиеся в вихре палочки — танец бурь, танец битв, крутящейся крути все круче и круче — танец революции»[19]. Сам Ремизов к революционному «циклону» относился без иллюзий, демонстративно манифестируя принцип личного самостояния: «Одно хочу я, раз уж такая доля и я застигнут бурей, и я, беззащитный, брошенный среди беспощадной бури, я хочу под гром грозы и гремящие вихри, сам, как вихрь, наперекор <...> я свободный — свободный с первой памяти моей, и легок, как птица в лете, потому что у меня нет ничего и не было никогда, только это вот — еще цела голова! — да слабые руки с крепкими упорными пальцами <...> я наперекор взвиву теснящихся вещей, с которыми срощен, как утробный, продираясь сквозь живую, бьющуюся живым сердцем толчею жизни, я хочу этой же самой жизни, через все ее тысячекратные громы под хлест и удары в отдар — прокукурекать петухом»[20].

В хронологическом контексте «Взвихрённой Руси»[21] оба высказывания объединены рамками главы «Медовый месяц» (датированной 27 февраля — 1 июня 1917 года). Здесь впервые у Ремизова появляется мифологическая самоидентификация — «бескрылый», указывающая на «земляной» генезис: «...чтобы не растеряться и быть самим под нахлывающей волной в неслыханном взвиве вихря. <...> Да, я бескрылый, слепой, как крот, я буду рыть, рыть...»[22] Тема «бескрылости» возникает у писателя как отклик на образ «всесветного Мещанина», придуманный Ивановым-Разумником и, по-видимому, неоднократно использованный критиком в частных беседах, а также в «скифском» манифесте, опубликованном в пер-

[18] *Иванов-Разумник*. Заветное. О культурной традиции. Статьи 1912—1913 гг. Пб., 1922. С. 119.

[19] *Ремизов А. М.* Собр. соч. М., 2000. Т. 5: Взвихрённая Русь. С. 58.

[20] Там же. С. 76.

[21] Впервые: Эпопея. М.; Берлин, 1922. № 2; под названием: Всеобщее восстание. Временник Алексея Ремизова. 2. Орь. 27 II—1/VI—1917.

[22] *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 5. С. 51.

вых «Скифах»[23]. «Бескрылый и серый», поклоняющийся «духу Компромисса», «мещанин» представлен здесь антиподом «скифа», преисполненного духа революционных свершений[24].

Разногласия между писателем и «предводителем скифов»[25], обозначившиеся столь очевидно еще весной, приняли резкие формы осенью 1917 года. Косвенно они зафиксированы в дневнике и литературном хронографе Ремизова. 15 сентября он констатирует: «Приходил Разумник и Пришвин. А вихрь выше поднимется. И будет кружиться, темный»[26]. Начало главы «Ростань», локализованной на временном отрезке с 10 июля по 25 октября 1917 года, звучит как продолжение разговора с незримым оппонентом: «А знаете, все это неправда или не вся — и если говорить по самой правде — этот вихрь, и есть то, в чем я только и могу жить. Только мне так мало сил отпущено и я просто по верному житейскому чутью отбрыкиваюсь от всякого “движения”»[27]. Между тем Ремизов являлся полноправным участником обоих альманахов. Однако показательно, что в первом сборнике, который вышел в печать 1 августа 1917 года, его публикация (драматическая пьеса «Ясня») носила внеполитический и вневременной характер. Во втором же сборнике, изданном в конце декабря, были опубликованы «Слово о погибели Русской Земли» и рассказ «Gloria in excelsis» — тексты, выражавшие подлинное отношение писателя к современной действительности и явно не отвечавшие «скифскому» революционному максимализму[28]. Более того, именно в контексте сборника

[23] Программный документ «скифства» («Скифы (Вместо предисловия)»), которым открывался первый одноименный сборник (Пг., 1917), был подписан коллективным псевдонимом «Скифы»; автором первой части был С. Д. Мстиславский, второй — Иванов-Разумник. Машинопись второй части (с авторской правкой) под названием «Скифское» датировалась июнем 1917 г. См.: ИРЛИ. Ф. 79. Оп. 1. № 124.

[24] Ср. письмо Иванова-Разумника к Белому от 5 мая 1917 г.: «А о революции “духовной” — многие ли думают и говорят? Многие ли — подлинно революционеры духа?» (Андрей Белый и Иванов-Разумник: Переписка. С. 110).

[25] Этими словами П. Губер озаглавил статью, посвященную Иванову-Разумнику. См.: Наш век. 1918. № 27, 17 февраля. С. 5; под псевд. П. Арзубьев.

[26] *Ремизов. А. М.* Собр. соч. Т. 5. С. 479.

[27] Цит. по: *Ремизов А.* Ростань. (Из временника 17-го года). 10—VII—25 X // Воля России. 1924. № 1, 1 января. С. 53. Текст главы впоследствии был включен Ремизовым в состав романа «Взвихрённая Русь» под названием «Москва». См.: *Ремизов. А. М.* Собр. соч. Т. 5. С. 119.

[28] Иванов-Разумник считал необходимым публикацию нового произведения Ремизова в «Скифах». Ср. письмо к Андрею Белому от 9 сентября 1917 г.: «Мое мнение — именно в “Скифах” надо напечатать это великолепное “Слово”, глубоко реакционное не по внешности, по глубокой внутренней сущности» (*Ремизов А.* Ростань. (Из временника 17-го года). 10—VII—25 X, цит. по: *Ремизов. А. М.* Собр. соч. Т. 5. С. 139).

«Скифы» ремизовское «Слово...» воспринимается тем самым криком петуха, разгоняющим всякую мировую нечисть, который раздается «под хлест и удары в отдар»[29]. Духовный перелом, произошедший в сознании писателя, совпал с крупозным воспалением легких, протекавшим с 24 сентября по 4 октября 1917 года[30]. Тяжелая болезнь в буквальном смысле поставила Ремизова на грань жизни и смерти. Выходом из этого не только физического, но и поистине метафизического испытания стало создание «Огневицы» (поэма была завершена 10 октября[31]), в которой писатель окончательно противопоставил себя «скифам»[32].

Поэтику и содержание поэмы составляет лихорадочное, бессознательное и подсознательное столкновение мыслей и символов. Образы огня, вихря, полета, которыми насыщена вся поэма, созвучные революционной мифологии «скифства», Ремизов наполняет своим собственным содержанием. И само название поэмы, и ее первая часть, посвященная предсмертным мукам («пламенем я умылся», «голова моя, как старая моя спиртовка, подожжена с концов, пылает, — вот разорвет»; «горю в огне»; «лежу я, свернувшись,

[29] Ср.: «Петушиный крик, прогоняющий тьму, нечисть, смерть и возвещающий наступление утра, света, жизни, явно соотносится и с главной идеей “Слова о погибели русской земли” <...> *смерть и воскресение России*» (*Доценко С.* Проблемы поэтики А. М. Ремизова: Автобиографизм как конструктивный принцип творчества. Tallinn, 2000. С. 114).

[30] Судя по дневнику писателя, внезапная болезнь возникла на фоне глубокого и трагического переживания разгрома корниловского мятежа. Не случайно в первой печатной редакции поэмы снято упоминание имени Бориса Савинкова — непосредственного организатора восстания армии Корнилова.

[31] Точная дата создания определена по авторской датировке в третьей печатной редакции «Огневицы» в составе сборника: *Ремизов А.* Огненная Россия. Ревель, 1921. С. 58. Впервые поэма появилась в печати на страницах газеты «Дело народа» (1917. № 187, 22 октября), в рамках литературного приложения к газете «Литература и революция» (№ 10. С. 5), формированием и редактированием которого занимался Иванов-Разумник. Спустя два месяца «Огневица» вновь была напечатана в «Деле народа» (с примечанием о републикации из № 187), однако уже помещалась в ряду основных колонок этого издания (1917. № 241, 24 декабря. С. 3—4). Далее текст поэмы цитируется по этой публикации.

[32] Ср.: «Чтобы почуять, “какого духа” суть наши большевики, вовсе не надо обширного политического опыта и образования. Вот Алексей Ремизов. Кажется, не хитрый политик, а понял. <...> Понял, да не совсем. Гораздо приятнее было бы прочитать его красноречивое “слово о погибели Русской земли” где-либо в другом месте, а не в том же сборнике “Скифы”. Слишком уже явственно раздается на других страницах этой книги “крик обезьяний”, подслушанный самим Ремизовым среди победных гимнов нашей революции» (*Арзубев П.* Предводитель скифов // Наш век. 1918. № 27, 17 февраля. С. 5). «Антискифская» позиция во многом объясняет тот факт, почему писатель отдал и «Огневицу», и «Слово...» не в «Народоправство», а Иванову-Разумнику.

в горящий комок — последняя головня»), до некоторой степени являются суггестивными проекциями на метафору «испытание огнем», поставленную в заголовок статьи Иванова-Разумника в первом сборнике «Скифов»[33]. Мотив противостояния огненной стихии и проблема объективации собственной воли переданы в «Огневице» лейтмотивной фразой: «И я ищу такую точку, так скорчиться мне и извиться, чтобы упереться и откашлянуться. Ржавь меня душит».

В преломлении горячечных видений возникает образ, весьма напоминающий мозаичные и живописные изображения одного из первых христиан — святого Себастьяна: «Я весь в белом, золотая стрела пронзает мне левое ухо, и другая стрела в правом боку, и третья вонзается в самое сердце. Три гвоздя вбиты мне в голову и лучами торчат поверх головы, как корона»[34]. Римский легионер, капитан лучников Себастьян, который принял христианство и стал обращать в свою веру других, был казнен по приказу императора Диоклетиана. Лучники, привязав своего командира к дереву, выпускали в него стрелы до тех пор, пока не сочли его мертвым. Тема «расстрела» в поэме напрямую восходит к словам из «скифского» манифеста: «Пусть торжествует в настоящем всесветный Мещанин: смех его смешан со злобою и опасением. Ибо чует он, что и личина Эллина не поможет ему скрыть свое лицо, ибо знает он, что стрела Скифа — его не минует»[35]. Обращая переносный смысл метафоры Иванова-Разумника в прямое действие (тем самым фактически отождествляя критика с Диоклетианом), Ремизов, очевидно, вполне отдает себе отчет в том, что со своим ужасом перед разрушением традиций, веры и нежеланием принимать «очищение» огнем и кровью он оказывается в стане врагов «скифства».

Обрывки воспоминаний, кружащиеся в сознании охваченного «огневицей» человека, доносят многоголосье недавних реальных жарких споров о судьбе России. Один из кошмарных снов, очевидно, воспроизводит психологическую ситуацию дискуссий среди «скифов», когда предостережение заглушается проповедью: «И опять кричу: — Не берите руками горящие предметы, горячо, обожжетесь! *Но моего голоса не слышно* (курсив мой. — *Е. О.*). А Разумник с пудовым портфелем, как бесноватый из Симонова монастыря. — Это вихрь, — кличет он, — на Руси крутит огненный вихрь. В вихре сор, в вихре пыль, в вихре смрад. Вихрь несет весенние семена. Вихрь на Запад летит. Старый Запад закрутит, завьет наш скифский вихрь. Перевернется весь мир. И у кого есть крылья...» Воспроизведение в поэме пламенных пассажей Иванова-Разумника является документальным свидетельством того, что обсуждение темы «крылатых и бескрылых» возникает задолго до статьи «Две России», которую следует воспринимать не только как отклик на «Слово о погибели Русской Земли», но и как реакцию на «Огневицу».

Хотя в своей критической работе Иванов-Разумник совершенно обходит содержание «Огневицы», тем не менее он использует переложение собственных мыслей о революционной стихии в поэме как ключ к объективации разногласий с Ремизовым: «...глубоко враждебны ему <Ремизову> слова, приводимые им в теперь же написанной “Огневице”: “*На Руси крутит огненный вихрь* <...>. *Перевернется весь мир*”... Враждебен ему этот вихрь — старые, староверские, исконные, дедовские, любимые ценности сметает вихрь этот; и *видит он в нем только сор, только пыль, только смрад — и не видит испепеляющего огня*, *не видит весенних семян*»[36]. Уже в самом завершении статьи Иванов-Разумник вновь возвращается к тексту «Огневицы», но на этот раз снимает кавычки и тем самым авторизует цитируемый текст, используя его как повод для более широких обобщений: «Да, на Руси крутит огненный вихрь. В вихре сор, в вихре пыль, в вихре смрад, Вихрь несет весенние семена. Вихрь на Запад летит. Старый Запад закрутит, завьет наш скифский вихрь. Перевернется весь мир. И у кого есть крылья — тот перелетит в Мир Новый»[37]. Изложение «скифского» кредо завершается метафорическим образом «утиного стада», заимствованным из очерка Андрея Белого «Песнь Солнценосца»[38]: «Бескрылые же утки Старого Мира сметены будут вихрем и разбиты о камень мировой революции. <...> Борьба бескрылых с крылатыми — история Мира, история человечества, история революции. И этой борьбой разделены мы все теперь несоединимо. Два стана, два завета, две правды, две России»[39].

[33] *Иванов-Разумник*. Испытание огнем // Скифы. Пг., 1917. Сб. 1. С. 261—304.

[34] Существует устойчивая традиция изображения святого Себастьяна. Обрисованный Ремизовым образ совмещает в себе, с одной стороны, приметы ранних мозаичных изображений святого, сохранившихся в нескольких римских базиликах, которые запечатлели образ взрослого мужчины в белой тоге с нимбом над головой. С другой стороны, ремизовский экфрасис воспроизводит детали канонического описания духовного подвига Себастьяна с живописных полотен XIV—XIX вв., представляющих привязанного к дереву или колонне полуобнаженного молодого человека, тело которого пронзает множество стрел. Вместе с тем «три гвоздя», вбитые в голову, актуализируют аллюзии к теме распятия Иисуса Христа.

[35] *Скифы*. Скифы (Вместо предисловия) // Скифы. Пг., 1917. Сб. 1. С. XII.

[36] *Иванов-Разумник*. Две России. С. 208. Курсив мой.

[37] Там же. С. 231.

[38] См.: *Белый Андрей*. «Песнь Солнценосца» // Скифы. Сб. 2. С. 6—10. Статья предваряла публикацию одноименной поэмы Н. Клюева.

[39] *Иванов-Разумник*. Две России. С. 231.

Ремизовская «Огневица» впервые увидела свет в печатном органе, редактируемом Ивановым-Разумником. Однако создается впечатление, что критик не услышал протестующего голоса писателя, упорно продолжая и в «Двух Россиях» говорить о Ремизове как о своем союзнике, подобно другим «скифам», «взыскующим Града Небесного». Между тем писатель предъявляет в «Огневице» совершенно иную аксиологию, отличную от символических неохристианских форм, так широко эксплуатируемых многими представителями отечественной интеллигенции начала XX века: вместо «Града Небесного» — реальная Россия, вместо лучезарного будущего — страшная современность. Признавая собственную «бескрылость», Ремизов настаивает на своей особой, «земляной» природе, обусловленной кровными узами с матерью-землей. Не случайно он начинает «Огневицу» с утверждения: «...я — кость от кости, плоть от плоти матери нашей бесчастной Руси». Уже самое первое видение, описанное в поэме, определяет все ее содержание — это «страсти» по родине, «сораспятие» с истязаемой Русью: «Распростертый крестом, брошен лежал я на великом поле во тьме кромешной, на земле родной». Все драматическое развитие истории души в поэме построено на противоречии между стремлением «окрылиться», то есть подняться над земными страданиями во имя близкого или далекого будущего, и невозможностью снять с себя личную ответственность перед гибнущей Россией. Таким образом, тема личной вины понимается здесь как личная проблема невозможности отрешиться от своей «земляной» сущности. Поэтому и само возвращение души к земной жизни автор расценивает как попытку искупления собственной вины — возвращением к страстно́му «кресту», который он должен нести: «Один виновен — один и должен нести».

Заявленная в «Огневице» тема «индивидуальной вины» человека своим глубинным смыслом обращена не столько к христианской догматике, оперирующей понятием «первородного греха», сколько к учению древнегреческой секты орфиков (VI в. до н. э.), известному по различным переложениям и интерпретациям, которые указывают на преемственность двух традиций[40]. Основу поэмы составляет архетипический сюжет восхождения и нисхождения

[40] См.: *Трубецкой С. Н.* Метафизика в Древней Греции. М., 2003. С 75—80; *Глаголев С.* Греческая религия. Сергиев Посад, 1909. Ч. 1: Верования. С. 241—259; *Брикнер М.* Страдающий бог в религиях Древнего мира. СПб., 1909; *Гомперц Т.* Греческие мыслители. СПб., 1911. Т. 1. С. 75, 113; *Рейнак С.* Орфей: Всеобщая история религии. СПб., 1913. Кн. 1; *Пфлейдерер О.* Подготовка христианства в греческой философии. СПб., 1908. С. 5; *Иванов Вяч.* О Дионисе Орфическом // Русская мысль. 1913. Кн. 11, ноябрь. Разд. II. С. 70—98.

души, совершающей путь в потустороннее[41]. В орфических рапсодиях грешная душа стремится очиститься от скверны земной жизни, многократно проходя путь нисхождения и восхождения, поскольку она оказывается неспособной вырваться из круга перерождений и обречена постоянно возвращаться в человеческое тело-гроб. Сторонники этого мистического движения объясняли греховность человеческой души двойственностью ее происхождения — от страдающего бога Диониса Загрея, с одной стороны, и титанов, воплотивших в себе идею богоборчества, — с другой[42]. Разъясняя смысл орфической идеи, Вяч. Иванов писал: «Вина эта очевидна: она в обособленном, эгоистическом, “титаническом” самоутверждении человеческого *я* (“тело — организованный эгоизм”, утверждает Вл. Соловьев вполне в духе орфиков и Анаксимандра), в метафизическом свободном приятии душою “принципа индивидуации”, в воле к отдельному бытию; этою волею она продолжает грехопадение “предков законопреступных“, т. е. титанов. Грех души, по орфикам, — ее личное самоопределение»[43].

Ремизов контаминирует орфическую тему с евангельской: выздоровление-«воскрешение» свершилось в воскресный день («В воскресение поднялся я, робко пошел на своей костяной ноге»), однако, вопреки евангельскому сюжету, его «воскресение» является не пасхальным праздником, а, наоборот, — началом «крестного пути». Душа, согласно орфическому учению, возвращается для дальнейшего совершенствования. Таким же образом — как абсолютное проявление индивидуальной воли — описывает Ремизов свое восхождение на «вершину». По существу, это самый патети-

[41] Ср.: «Рождение свершилось, появилось жалкое земное существо, кричащее от ужса. Но небесное воспитание вошло в сокровенные глубины Бессознательного. Оно оживет лишь через познание или через скорбь, через любовь или смерть! Так раскрывает перед нами закон *воплощения* и *развоплощения* истинный смысл жизни и смерти. Он составляет основную базу в эволюции души, и позволяет нам следить за нею в обоих направлениях до самых глубин природы и божества» (*Шюре Э.* Великие посвященные: Очерк эзотеризма религий. Калуга, 1914. С. 77).

[42] Ср.: «Судьба человека — та же, что участь бога страдающего. Только человек не весь от Диониса: его низшая природа — “титаническая”, хаотически богоборствующая. Восстав против божественного всеединства, он утверждает свою отчужденную самость и постольку противится дионисийскому пробуждению к самоотдаче жертвенной. Он замыкается на своей индивидуальности, “хочет спасти свою душу”. Так задерживает он себя в “узах” <...> или “гробнице” тела» (*Иванов Вяч.* О Дионисе Орфическом. С. 77). Ср. мотив мольбы о спасении в «Огневице»: «Лежу под огненным покровом. — Матерь Божия, спаси, спаси! — слышу неотступно и жарко!»; «— Спасите! — Спасите! Меня! — простер я руки мои к белой серой стене. И сорвался».

[43] *Иванов Вяч.* О Дионисе Орфическом. С. 93.

ческий момент путешествия души в высших сферах потустороннего мира: «Я знаю, я прошел через землю, сквозь самые недра, через огонь, я был в царстве звезд и от звезд в звездном вихре за звезды на небесах. Я прошел все мытарства, я сгорел на огне моей боли и смертной тоски, я взойду на вершину».

Мистерия перерождения души завершается в «Огневице» трагедией: «И вот, как от удара, сшибло, и я упал». Душа, воспарившая к высотам небесных сфер, так и не смогла отрешиться от земного греха. Словно натолкнувшись на нечто твердое[44], она окончательно изменяет траекторию восхождения к бессмертию на траекторию нисхождения. Путь на землю сопровождается видением, которое на мгновение переносит ее на «пустынный остров»: «...я лежу на жарине в бруснике и правое крыло мое висит разбито». Этот микросюжет содержит коннотацию с так называемыми «блаженными островами», где, согласно орфикам, душа, очистившаяся от земных грехов, живет беззаботно и счастливо, не испытывая ни физических, ни душевных мук[45]. Кроме того, эпизод напрямую соотносится с конкретной жизненной ситуацией лета 1910 года, напоминающей о летнем отдыхе Ремизова на одном из «пустынных островов» Балтийского моря в дружеской компании с Ивановым-Разумником, когда в их взаимоотношениях не было даже тени расхождений: «Свет светит и небо без облачка чисто — я лежу у моря на жарине. Пустынный остров — Аландские острова»[46].

Новое воплощение бессмертной крылатой души происходит постепенно — через отмирание крыльев. В конце концов, когда душа возвращается в тело-темницу, происходит рождение нового тела («я лежу на земле, обтянутый сырой перепонкой»), но теперь

[44] Ср.: «...если же она (душа. — *Е. О.*) теряет крылья, то носится, пока не натолкнется на что-нибудь твердое, — тогда она вселяется туда, получив земное тело, которое благодаря ее силе кажется движущимся само собой; а все вместе, то есть сопряжение души и тела, получило прозвание смертного» (*Платон*. Федр. С. 182).

[45] См.: *Глаголев С.* Греческая религия. Ч. 1. С. 241.

[46] Автор анонимной заметки, напечатанной 5 сентября 1910 г. в газете «Утро России», по-видимому, со слов Ремизова сообщал: «А. М. Ремизов, проведя некоторое время в течение этого лета в Финляндии, поселился на небольшом пустынном острове Вандрок (в группе Аландских островов) в нанятом доме, в семействе г. Иванова-Разумника. Остров совершенно безлюдный, жителей — один рыбак. Густой лес, скалы и песок. Много грибов и брусники и... ни следа цивилизации. Нет ни почты, ни лавок, ни аптеки, ни врачей. Провизию добывали с мимо идущих пароходов. За лето А. М. Ремизов написал большую повесть “Крестовые сестры”, которая пойдет в ближайшем альманахе “Шиповника”» (Утро России. № 242. С. 4). См. также реакцию на эту публикацию Иванова-Разумника: Письма Р. В. Иванова-Разумника к А. М. Ремизову (1908—1944). С. 42.

это уродливое и несчастное хтоническое (земляное) существо. О свершившейся трагедии падения крылатой души осталось лишь горькое напоминание — «и не разбитое крыло, прячу я за спиной мою переломанную лягушиную лапку». Высокая мистерия завершается травестией: в историю перерождения души вмешивается Баба-Яга. По своей мифологической функции эта известная представительница русского фольклора является проводником в царство мертвых: она способна «оборачивать» людей в животных и обратно, а ее костяная нога, которой она пожертвовала, подменив лягушиную лапку героя, считается признаком мертвеца[47]. Эта деталь дополнительно подчеркивает «полуживое» состояние души, вернувшейся на землю: «Белый свет — благословен ты, белый свет! — а мне больно смотреть».

Описывая мистериальный опыт преображения «Я», Ремизов открывает для себя новый путь индивидуализма. Опорой для возникновения такого мировоззренческого ракурса, очевидно, служит глава из «Заратустры» Ф. Ницше, «О мечтающих о другом мире», где утверждается единственная «мера и ценность вещей», «самое верное бытие» — «Я». Это «я — говорит о теле и стремится к телу, даже когда оно творит и предается мечтам и бьется разбитыми крыльями»[48]. В контексте жарких споров о нравственных законах в революционную эпоху неохристианский идеал «Града Нового» ассоциируется у Ремизова с тем «другим миром» — «обесчеловеченным» и «бесчеловечным», «составляющим небесное Ничто», о котором говорил богоборец Ницше[49]. Опыт восхождения и нисхождения открывает Ремизову знание о потустороннем мире: приобщившись к «небесным», он чуть было не стал «крылатым» и тем не менее, благодаря преображению, окончательно осознал свою «земляную» природу. Антиномия «земляное» — «небесное» наполнена в «Огневице» полемическим подтекстом, обращенным против философии духовного революционаризма, пренебрегающего страданиями земного человека, ради идеала «Града Небесного».

[47] См.: *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. СПб., 1986. С. 69—71.

[48] *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого / Пер. Ю. М. Антоновского. СПб., 1911. С. 23

[49] Подробнее о ницшеанских мотивах в «Огневице» см.: *Обатнина Е.* А. М. Ремизов: Личность и творческие практики писателя. М., 2008. С. 52—57.

Александр Осповат
(Москва/Лос-Анджелес, Калифорния)

ИЗ КОММЕНТАРИЯ К «МЕДНОМУ ВСАДНИКУ» (2)[1]

В части второй «Медного всадника» (МВ) повествование о потерявшем рассудок протагонисте перебивается внефабульной интермедией. Ее открывают следующие стихи:

[324] Ночная мгла
[325] На город трепетный сошла;
[326] Но долго жители не спали
[327] И меж собою толковали
[328] О дне минувшем.
Утра луч
[329] Из-за усталых, бледных туч
[330] Блеснул над тихою столицей
[331] И не нашел уже следов
[332] Беды вчерашней; багряницей
[333] Уже прикрыто было зло.
[334] В порядок прежний всё вошло[2].

Приведенный сегмент текста отчетливо членится на два отрезка, внешним образом соединенных в строгой хронологической последовательности: ночь с 7 на 8 ноября 1824 года[3] (стихи [324—328]) — утро 8 ноября (стихи [328—334]). Сличение черновиков и

[1] Предыдущую заметку из этой серии см.: Varietas et concordia: Essays in Honour of Professor Pekka Pesonen. On the Occasion of His 60th Birthday. Helsinki, 2007. P. 427—433 (= Slavica Helsingiensia, 31).

[2] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. [Л.,] 1948. Т. 5. С. 145. Далее все ссылки на это издание даются в тексте (римскими цифрами обозначается том, арабскими — страница).

[3] Петербуржцы, впрочем, вряд ли забыли, что 7 ноября *мгла* наступила одновременно с ранними осенними сумерками (уличные фонари были либо повреждены, либо снесены), т. е. вскоре после того, как вода начала сбывать (около трех часов пополудни); пешее же сообщение восстановилось в промежутке от пяти до семи часов вечера.

беловой редакции первого отрезка показывает, что правка имела целью устранить оценочную детализацию; отсюда выбор в пользу полисемантичного эпитета *трепетный* (ему предшествовали *встревоженный* и *бедственный* — V, 471) и изъятие характеристики эмоционального состояния горожан (варианты стиха [327]: *и в страхе* [пропуск] *меж собой*; *и боязливо меж собой* — Там же). Это позволяет расширить подразумеваемый репертуар ночных бесед, которые могут быть соотнесены с противоположными, но в равной степени естественными типами реакции на пережитую катастрофу. Ср. пассаж из упомянутой в Предисловии к «Медному всаднику» (V, 133) брошюры В. Н. Берха «Подробное историческое известие о всех наводнениях, бывших в Санктпетербурге» (СПб., 1826), точнее, из републикованной здесь — под именем автора и с некоторыми сокращениями — статьи Ф. В. Булгарина «Письмо к приятелю о наводнении, бывшем в С.-Петербурге 7 ноября 1824 года» (Литературные листки. 1824. Ч. 4, № 21—22; ценз. разрешение — 28 ноября):

> Какая ужасная ночь для каждого чувствительного человека, сострадающего о бедствиях своих собратий, а особенно для тех, которые потеряли своих ближних, кровных друзей! <...> Сколько горестных мыслей о потерях в хозяйственном или коммерческом отношениях, потерях, которые в одно мгновение пресекли надежды, основанные на многолетних трудах! — Так, ночь, последующая наводнению, была ужасна, и я не поверю, чтобы хотя один человек в столице спокойно провел ее,[4] —

и свидетельство молодого в ту пору актера П. А. Каратыгина:

> Едва только была малейшая возможность выйти на улицу [7 ноября], я побежал в дом Голлидея, где жила матушка; вскоре приехал и брат мой [В. А. Каратыгин]. После минувшей опасности и сильных душевных потрясений радость наша в кругу своего семейства была невыразима.[5]

Сдержанный тон первого отрезка резко контрастирует с одической фигуративностью второго; столь же наглядным является и несовпадение нарисованной здесь картины с той, что открылась насельникам столицы 8 ноября 1824 года. Отзывы очевидцев на этот счет (в том числе вскоре обнародованные в печати) вторят друг другу как в риторических, так и в описательных своих частях:

[4] Цит. по: *Пушкин А. С.* Медный всадник / Изд. подгот. Н. В. Измайлов. Л., 1978. С. 108 (далее в ссылках: МВ-1978).

[5] *Каратыгин П.* Записки. Л., 1970. С. 124.

> На другой день пошел я осматривать следствия стихийного разрушения. Кашин и Поцелуев мост были сдвинуты с места. <...> ...на Большой Галерной раздутые трупы коров и лошадей. <...> На Торговой, недалеко от моей квартиры, стоял пароход на суше. <...> Большая часть ее [Английской набережной] загромождена была частями развалившихся судов и их груза.[6]

> На другой день рано поутру народ уже толпился по тем улицам, где взорам оного представлялись следы столь разрушительного и ужасного дня. <...> Галерная гавань представляла вид ужаснейших развалин <...>. По всем линиям (Васильевского острова) разбросаны были заборы, палисады, мостки <...>. Улица пред Летним садом, да и самый сад завалены были дровами, бревнами, досками, деревянными крестами с могил.[7]

В фокусе второго отрезка оказывается не положение дел 8 ноября, но интерпретация быстротекущих событий. 14 ноября 1824 года Г. С. Батеньков писал в Москву А. А. и А. П. Елагиным:

> ...с 7 ноября началась для сего рода епоха возобновления, и оно, конечно, много лет должно продолжаться. <...> Каменный, Крестовский и Елагин едва ли когда придут в прежнее состояние[8].

Этот неутешительный прогноз был существенно скорректирован в ближайшие недели. Уже в следующем письме Елагиным (от 29 ноября) Батеньков сообщал:

> Видимые следы его <«потопа»> мало-помалу начинают зглаживаться...[9]

Текстуальное соответствие стихам [331—332] обнаруживается также в письме Карамзина А. Ф. Малиновскому от 2 (или 3) декабря 1824 года:

[6] *Грибоедов А. С.* Соч. М.; Л., 1959. С. 384—385 (из очерка «Частные случаи петербургского наводнения»).

[7] Из книги С. И. Аллера «Описания наводнения, бывшего в Санктпетербурге 7 числа Ноября 1824 года» (СПб., 1826). Цит. по: МВ-1978. С. 112—113. См. еще: «Поутру 8-го ноября я пошел по некоторым улицам. Тут увидел все ужасы вчерашнего бедствия: многие заборы были повалены; с иных домов снесены крыши; на площадях стояли барки, гальоты и катера; улицы были загромождены дровами, бревнами и разным хламом» (*Каратыгин П.* Записки. С. 125).

[8] Письма Г. С. Батенькова, И. И. Пущина и Э. Г. Толля. М., 1936. С. 147—148.

[9] Там же. С. 148.

> Мы жили в Царском Селе до 16 ноября; следственно, видели только следы наводнения, теперь уже незаметные,[10] —

и в письме Рылеева жене от 14 декабря 1824 года:

> Ты, я думаю, уже слышала о бывшем здесь наводнении и об ужасах, которое оно произвело. Представь же себе мое удивление, когда я, въехав в город, едва мог заметить следы оного.[11]

Стремительный темп благоустройства Петербурга современники связывали с попечительными мерами, взятыми Александром I. 8 ноября в наиболее разоренных районах города (на Васильевском острове, в Выборгской части и на Петербургской стороне) было введено управление временных военных губернаторов[12]; 13 ноября в газете «Русский инвалид, или Военные ведомости» (№ 269) появился высочайший рескрипт от 11 ноября (его составил Батеньков), извещавший о раздаче пострадавшим миллиона рублей и учреждении комитета для оказания им необходимого «пособия». Но, пожалуй, самое сильное впечатление на горожан произвело участие императора, выказанное им при осмотре мест бедствия. 14 ноября Ф. П. Брюлло уведомлял братьев (А. П. и К. П. Брюлловых):

> На другой день после потопа государь переправился на Остров, прошел в Гавань, где жители с воплем на коленах его приняли: «Взгляни, Монарх: наши жилища унесены и мы разорены!» Государь подымал их, говоря со слезами: «Встаньте, встаньте! Вознагражу вас по-прежнему».[13]

[10] Николай Михайлович Карамзин по его сочинениям, письмам и отзывам современников: Материалы для биографии / С примеч. и объяснениями М. П. Погодина. М., 1866. Ч. 2. С. 413.

[11] *Рылеев К. Ф.* Полн. собр. соч. [М.; Л.,] 1934. С. 475. Братья Н. М. и А. М. Языковы, прибывшие в столицу на рубеже 1824—1825 гг., ожидали увидеть «одни развалины, одни выжимки Северной Пальмиры», однако нашли здесь «все, что было» (Языковский архив. СПб., 1913. Вып. 1. С. 140; из письма домашним от 9 января 1825 г.).

[12] Таковыми стали соответственно генерал-адъютанты А. Х. Бенкендорф, Н. И. Депрерадович и Е. Ф. Комаровский. В «Записках» последнего приведены инструкции, полученные ими от императора, и некоторые подробности деятельности автора в новой должности (см.: Державный сфинкс: Евграф Комаровский. Роксандра Эдлинг. София Шуазель-Гуффье. Петр Вяземский. М., 1999. С. 137—142).

[13] Архив Брюлловых (С приложением портретов) / Ред. и примеч. И. А. Кубасова. СПб., 1900. С. 67.

Примечательно, что всего несколько дней понадобилось для фольклоризации подлинного случая, — первую после наводнения поездку по Петербургу Александр I совершил не 8-го, а 10 ноября[14]. Следующий шаг в этом направлении сделан в статье Булгарина (хорошо знакомой автору «Медного всадника» по книжке Берха). Сразу за цитированной выше фразой («Так, ночь, последующая наводнению, была ужасна ~ об участи своих собратий») читаем:

> Первые лучи солнца, озарив печальную картину разрушения, были свидетелями благотворения и сострадания. <...> Вера и благость всевышнего, излившаяся из сердца великодушного монарха, принесли первое утешение несчастным. <...> В первые сутки уже не было ни одного человека в столице без пищи и крова.[15]

Булгаринские строки могут читаться в двойной ретроспективе. Автор несомненно угодничает перед властными органами, разительно преувеличивая реальный эффект предпринятых 8 ноября благотворительных усилий; с другой же стороны, его гиперболы отвечают новому концепту столичного города. На исходе 1824 года мгновенное воскрешение Петербурга Александром I представлялось своего рода репродукцией акта его сотворения по манию Петра I.

Первым печатным стихотворным откликом на наводнение стала ода Анны Волковой:

> <...>
> И гробы, вырыты волною разъяренной,
> Несутся бурею по пенистым водам,
> Жилища мирного, в могиле, труп лишенной
> Терзаем вихрями, влачится по валам, —
> Но мрак, сей ужасом начертанной картины,
> Проникнул с высоты благотворенья луч:
> Хранитель Ангел наш, царь, внук Екатерины
> Далеко гонит мглу, грозящих бегством туч.
> Во исполнение божественна закона,
> Который к ближнему велит хранить любовь,

[14] См.: О наводнении, бывшем 7 числа текущего ноября // Отечественные записки. 1824. Ч. 20, № 55. С. 352. См. в этой связи письмо И. И. Мартынова П. А. Словцову от 11 декабря: «У нас на острову его величество изволил ходить по развалинам домов и других строений 10 ноября. Ангел-утешитель, без сомнения, и скорее посетил бы нас, если бы переправа через Неву была не столь опасна» (Заря. 1871. № 7. С. 137).

[15] Цит. по: МВ-1978. С. 108.

> Щедроты полились рекой от Царска трона:
> Как феникс, град Петров восстал из мрака вновь.[16]

В данном фрагменте, как и в стихах [328—332] «Медного всадника», явственно ощутим рефлекс фундаментального мифологического сюжета: силы космоса и хаоса, света и тьмы[17] вступают в противоборство, завершающееся «воссозданием нового (но по образцу старого) мира»[18]. По этой схеме в русской оде XVIII — начала XIX века оформлялись приветствия почти каждой перемене на престоле[19], и проекцию обсуждаемого отрезка из «Медного всадника» на панегирическую традицию подчеркивают стихи [332—333], реминисцирующие метонимическую конструкцию Ломоносова, в которой инструментом для призрения несчастных подданных служит торжественное одеяние царя — *багряница*[20].

Обратимся теперь к стиху [334], едва ли не нарочито выпадающему из «анжамбеманного» стиля. Здесь обыгрывается один из самых распространенных и валентных фразеологизмов (см. хотя бы в пушкинской прозе: «Всё вошло в обыкновенный порядок, но Ибрагим чувствовал» etc; «...вскоре Покровское опустело, и всё вошло в обыкновенный порядок», — VIII, 7, 203), поэтому из обширной области схождений[21] нас прежде всего должны интересовать контекстуальные прецеденты.

[16] На случай наводнения, бывшего в Санкт-Петербурге 1824 года ноября 7 // Сын отечества. 1824. Ч. 98, № 52. С. 275. Эта журнальная книжка была сдана в типографию 27 декабря (см.: Там же. С. 286).

[17] Указанную параллель подчеркивает тождественная рифмопара *луч — туч*. Отметим попутно, что нетривиальное в контексте оды Волковой упоминание об августейшей бабке отзывается в черновом наброске «Медного всадника»: «Такого / Давно не ведал славный град — / От лета семьдесят седьмого <...> / Тогда еще Екатерина / Была жива — и Павлу сына / В тот год Всевышний даровал...» (V, 456).

[18] *Топоров В.Н.* Древо мировое // Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1. С. 405.

[19] См., например: «Подсолнечная осветилась, / И тьма от града отвратилась: / Явился златозарный день: / Екатерина тако прежде / Живущим на нее в надежде / Сняла с России бедства тень» (Оды торжественные: Сочинение Александра Сумарокова. СПб., 1774. С. 33).

[20] Ср. в оде 1748 г.: «И блеском чистой багряницы / Утешь печальные сердца» (*Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1959. Т. 8. С. 225). См.: *Виноградов В. В.* Язык Пушкина: Пушкин и история русского литературного языка. М.; Л., 1935. С. 159—163.

[21] В качестве такового был отмечен фрагмент из трагедии Расина «Баязет» (монолог Роксаны; акт II, сцена 2): «Sortez. Que le sérail soit désormais fermé, / Et que tout rentre ici dans l'ordre accoutumé» [Выйди. Пусть сераль отныне будет закрыт, /И все здесь возвратится к обычному порядку.] (*Racine*. Théâtre

Речение, бывшее на устах современников:

> Здесь понемногу город очищается, мосты восстанавливаются, и все приходит в порядок (письмо К. Я. Булгакова А. Я. Булгакову от 13 ноября 1824 г.);[22]
>
> ... все приходит в прежний порядок (Батенькова Елагиным от 29 ноября 1824 г.),[23] —

закреплялось в журнальных реляциях:

> Деятельность Правительства уже изгладила все видимые следы опустошительного наводнения, бывшего 7 ноября минувшего года, и красота столицы снова явилась в прежнем виде благоустроенного порядка,[24] —

а под пером Д. И. Хвостова обрело статус резюмирующей сентенции. Ссылка на его «Послание к N.N. о наводнении Петрополя, бывшем 1824 года 7 ноября», акцентированная в заключительном катрене интермедии («...Поэт, любимый небесами, / Уж пел бессмертными стихами / Несчастье невских берегов»), подразумевала среди прочего следующий пассаж:

> Быть может, возвратясь из Океанов дальних,
> Иной, услыша весть о бытиях печальных,
> К речам свидетелей не преклоняя слух,
> Вещает: «не был здесь явлений бурных дух,
> К Петрополя красе мрак не касался ночи,
> Меня обманывать мои не могут очи,
> *Здесь прежний царствует порядок и покой*;
> Петрополь осмотря, я был и за рекой...[25]

complet. Paris, 1995. T. 2. P. 39. См.: *Backvis Cl.* Pouchkine — Kantemir — Dryden: Pour servir à l'exégèse du «Cavalier de bronze» // Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales et slaves. Bruxelles, 1980. T. 24. P. 10. Note 4.) Надо учесть, однако, что автор «Медного всадника» располагал экземпляром русского перевода, где данное место читалось: «Иди. Из Сераля исход да заградится, / И в оном прежний пусть порядок водворится» (Баязет, трагедия в пяти действиях, в стихах <...> / Пер. с фр. В. Н. Олин. СПб., 1827. С. 26; ср.: *Модзалевский Б. Л.* Библиотека Пушкина (Библиографическое описание). СПб., 1910. С. 84, № 312). Эту перекличку М. Л. Гаспаров отнес бы не к «литературным», но к «языковым» «интертекстам».

[22] Русский архив. 1903. Кн. 2. С. 77.

[23] Письма Г. С. Батенькова... С. 148.

[24] Отечественные записки. 1825. Ч. 21, № 57. С. 166.

[25] Послание к N.N. о наводнении Петрополя <...>: Сочинение Графа Хвостова. СПб., 1825. С. 6 (ценз. разрешение — 9 декабря 1824 г.); То же: Невский альманах на 1825 год / Изд. Е. Аладьиным. СПб., 1825. С. 39 (ценз. разрешение — 4 декабря 1824 г.; дата выхода — около 10 февраля 1825 г.). Контекст письма Пушкина Вяземскому от 28 января 1825 г. (см.: XIII, 137) позволяет предположить, что в Михайловском он получил список «Послания» (см.: *Балакин А.* «Его бранил и стар и млад»: Граф Хвостов и его «Послание к N.N. о наводнении Петрополя» // Санкт-Петербургские ведомости. 2007. № 184, 2 октября; электронная версия: http://www.spbvedomosti.ru/print.htm?id=10245163), циркулировавшего в столице с самого начала декабря 1824 г. (см. письмо А. Е. Измайлова П. Л. Яковлеву от 3 декабря (Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1978. Т. 8. С. 165; публ. Я. Л. Левкович).

В 1829 году, готовя к изданию свое собрание, Хвостов внес правку в текст «Послания», затронувшую в том числе две последние строки из процитированного фрагмента («Порядок царствует в Исакьевской, Морской / Все зданья осмотря, я был и за рекой...»[26]), однако к тому времени двуединая формула возвращенного благоденствия уже превратилась в общее место не только русских, но и французских описаний. См. в мемуарах графини Софии Шуазель-Гуффье, отсутствовавшей в Петербурге 7 ноября 1824 года:

> Les sages mesures de l'empereur <...> ne tardirent point a йtablir l'ordre et la tranquillité et à faire disparaître jusqu'à la moindre trace d'un malheur aussi imprévu qu'il avait été effrayant[27]. (Вследствие мудрых мер, принятых императором <...> порядок и спокойствие были незамедлительно восстановлены, и малейшие следы бедствия, столь же непредвиденного, сколь и ужасающего, исчезли).

Еще через два года понятия «порядок» и «спокойствие» были переосмыслены в совершенно иной и не менее драматичной ситуации. 8/16 сентября 1831 года, при получении известия о том, что русская армия штурмом взяла Варшаву (26 августа / 7 сентября 1831 года) и тем самым завершила подавление польского восстания, министр иностранных дел Франции Орас Себестиани выступил с незапланированным заявлением на заседании палаты депутатов. Согласно протокольной записи из парламентского архива[28] и отчету, появившемуся на следующий день в газете «Le Moniteur», он выразился следующим образом:

> Le gouvernement a communiqué tous les renseignements qui lui étaient parvenus sur les événements de la Pologne. <...> ...enfin, au moment où

[26] Полное собрание стихотворений графа Хвостова. СПб., 1829. Т. 2. С. 113.

[27] Mémoires historiques sur l'Empereur Alexandre et la cour de la Russie, publiés par Mme la C-sse de Choiseul-Gouffier... Paris, 1829. P. 374. Несколько отличающийся перевод см.: Державный сфинкс... С. 380.

[28] См.: *Dutkiewicz J.* Francja a Polska w 1831 r. Łódź, 1950. S. 139.

> l'on écrivait, la tranquillité régnait à Varsovie[29]. (Правительство составило сводку на основе всех поступивших к нему сведений о событиях в Польше. <...> ...наконец, на тот момент, когда к нам писали, в Варшаве царило спокойствие).

Речь министра вызвала шумное неодобрение у значительной части депутатов, которая осуждала политику невмешательства, проводимую кабинетом Казимира Перье, и требовала оказать поддержку Польше в военном противостоянии России. В одной из реплик прозвучало издевательское предложение отказаться от слова «спокойствие» (la tranquillité) в пользу слова «порядок» (l'ordre): оно означает, что «смерть или рабство пришли на смену свободе» (la mort ou la servitude ont peut-être remplacé la liberté)[30].

Именно это и произошло. В номере газеты «Le Constitutionnel» от того же 17 сентября ключевое место из речи Себастиани было представлено так:

> Le gouvernement peut vous communiquer tous les renseignements qui lui sont parvenus sur les évènements de la Pologne. <...> ...enfin, au moment ou l'on écrivait, l'ordre régnait a Varsovie. (Vif mouvements en sens divers. Une voix: «Oui, l'ordre! dites la paix des tombeaux»)[31] [Правительство может представить все сведения, полученные о событиях в Польше. <...> ...наконец, на тот момент, когда к нам писали, в Варшаве царил порядок. (Оживление в разных частях зала. Голос: «Порядок, как же! Скажите лучше — могильная тишина»)], —

а уже спустя три дня появилась знаменитая политическая карикатура Ж. Ж. Гранвиля (казак, беспечно раскуривающий трубку в окружении трупов и на фоне виселиц), озаглавленная «L'Ordre règne à Varsovie»[32].

Выражение, приписанное французскому министру, вскоре стало крылатым в том смысле, который передает замечание Тацита (Жизнеописание Юлия Агриколы, XXX, 4): «Ubi solitudinem faciunt, pacem appellant» (Создав пустыню, они говорят, что принесли мир)[33]. Пушкин, несомненно, известился о нем из французской

[29] Le Moniteur Universel. 1831. 17 septembre. P. 1601.

[30] Ibid. P. 1604.

[31] Le Constitutionnel. 1831. № 260, 17 septembre.

[32] См.: *Kerr D. S.* Caricature and French Political Culture, 1830—1848: Charles Philipon and the Illustrated Press. Oxford, 2000. P. 76—78.

[33] Из многих примеров приведем лишь один. В шестой корреспонденции из цикла «Французские дела», опубликованной 29 апреля 1832 г. в «Allgemeine Zeitung», коснувшись недавних беспорядков, Гейне констатировал: «Seitdem ist hier Alles ruhig*; l'ordre régne à Paris*, würde Horatius Sebastiani sagen. Eine

прессы уже осенью 1831 года, и весьма характерно, что тщательное обследование этого материала позволило Б. В. Томашевскому заключить (причем без обычной ссылки на источники):

> ...в Палате депутатов <...> министр иностранных дел генерал Себастьяни обессмертил себя словами: «L'ordre régne dans <sic!> Varsovie».[34]

Таким образом, наряду с торжественно хвостовской темой отвоеванного у стихии Петербурга, в подтекст стиха «В порядок прежний все вошло» вводится тема завоеванной Варшавы, что дает возможность расширить аллюзионный пласт «Медного всадника», связанный с польским восстанием 1830—1831 годов[35]. В общем же плане можно говорить о регулярно возникающем в «Медном всаднике» эффекте размножения остраняющих друг друга смысловых оттенков, который достигается за счет комбинированной отсылки к нескольким разнокачественным источникам, не обязательно связанным принадлежностью общему литературному или историческому ряду.

Todtenstille herrscht in ganz Paris». [С тех пор здесь все спокойно; *в Париже царит порядок*, сказал бы Орас Себастиани. Мертвая тишина царит во всем Париже.] (*Heine H.* Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hamburg, 1980. Bd. 12/1. S. 138; *Гейне Г.* Собр. соч.: В 10 т. [Л.,] 1958. Т. 5. С. 317).

[34] *Томашевский Б.* Французские дела 1830—1831 гг. // Письма Пушкина к Елизавете Михайловне Хитрово, 1827—1832. Л., 1927. С. 339. Примеч. 2. В формулировке, навязанной заглавием карикатуры Гранвиля, слова Себастиани цитируются и в исторической литературе. См. несовпадающие по установкам работы: *Litostański K.* Les partages de la Pologne et la lutte pour l'indépendance. Paris, 1918. P. 493; История Польши: В 3 т. М., 1956. Т. 1. С. 549.

[35] См.: *Ходасевич В.* Колеблемый треножник // Пушкин. Достоевский. Пб., 1921. С. 31; *Пумпянский Л. В.* О «Медном всаднике», о Петербурге, о его символе [1925] // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: собрание трудов по истории русской литературы / Сост. Е. М. Иссерлин, Н. И. Николаева; Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н. И. Николаева. М., 2000. С. 596; *Lednicki W.* Pushkin's «Bronze Horseman»: The Story of a Masterpiece. Berkeley; Los Angeles, 1955. P. 14—15, 55.

ИЗ ПОЗДНИХ ЗАМЫСЛОВ ФЕДОРА СОЛОГУБА

Фрагмент романа «Опостен» (1925—1926)

Публикация Маргариты Павловой
(Санкт-Петербург)

24 декабря 1927 года В. А. Рождественский извещал Е. А. Архиппова о смерти и похоронах Федора Сологуба (Ф. К. Тетерников, 1863—1927), попутно он сообщал ему подробности о последних днях писателя: «За два дня до смерти его подвели к камину, и он сжег все свои письма, дневники, рукопись оконченного романа, имеющего автобиографический характер»[1].

Название этого последнего, сожженного, романа осталось неизвестным. Между тем в поздние годы Сологуб, действительно, продолжал интенсивно работать, несмотря на нездоровье и занятость в Союзе писателей (с марта 1924 года он возглавил Ленинградское отделение Союза). В его архиве сохранилось немало набросков незавершенных произведений. О наиболее значительных творческих планах он рассказывал в 1925 году П. Н. Медведеву: «Начал писать роман “Опостен” (Параллель). Вообще многое начато: “Богдыхан”, переводы, романы “Ариадна”, “Про последний класс”, про Пугачева и др.»[2].

Из перечисленных замыслов, оставшихся невоплощенными (за исключением некоторых переводов), до нас дошли первая и вторая главы романа «Богдыхан. Эпизоды из романа, который может быть написан» (1918—1922) и первая глава романа «Опостен» (1925—

[1] Письма Всеволода Рождественского о смерти Ф. Сологуба / Предисл., публ. и примеч. М. В. Рождественской // Неизданный Федор Сологуб. М., 1997. С. 427.

[2] *Медведев П. Н.* Записи бесед с Ф. К. Сологубом (Частное собрание).

1926)[3]. В основе этих произведений — идея параллельных миров, ранее получившая художественное оформление в трилогии «Творимая легенда» (1907—1913). К группе поздних утопических проектов со смещенной исторической перспективой можно отнести начатый в 1927 году роман «Индукция»: его первая глава записана в «Тетради последнего лета»[4], которую Сологуб вел во время предсмертной болезни.

В «Богдыхане» и «Индукции» переключение одного повествовательного плана в другой (переход в параллельный мир) происходит посредством известного художественного приема — погружения героя в продолжительный летаргический сон, как, например, в утопии Э. Беллами «Золотой век» или новелле В. Ирвинга «Рип Ван Винкль»[5]. Замысел романа «Опостен» восходит к общесимволистской идее «соответствий», которая у позднего Сологуба получила дополнительное — научное обоснование благодаря его увлечению высшей математикой и теорией относительности.

П. Н. Медведев вспоминал: «У С<ологуба> чрезвычайный интерес к астрономии. Его страшно занимают четвертое измерение, принцип относительности, проблема строения мира. <...> — Если бы я начинал жить снова, я стал бы математиком. Математика и теоретич<еская> физика были бы моей специальностью. Литература же — приватное, как досуг. Бородин[6]. И для литературы было бы лучше: не написал бы всего того мелкого и случайного, что приходилось писать, потому что литературой кормился. По-настоящему написал бы “Твор<имую> легенду”. — Это — любимое его произведение»[7].

[3] *Сологуб Ф.* 1) Богдыхан. Эпизоды из романа, который может быть написан — ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 56; 2) Опостен — Там же. Ед. хр. 114. Из крупных завершенных переводов этого периода следует отметить поэму провансальского поэта Фредерика Мистраля (1830—1914) «Мирей» (1859), над которой Сологуб работал в 1920-е гг. (перевод не опубликован).

[4] Тетрадь последнего лета со стихами и записями рукою Сологуба (в больнице) — ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 555.

[5] Роман американского писателя и журналиста Эдварда Беллами (1850—1898) «Через сто лет» был хорошо известен в России: в русском переводе книга выходила трижды под разными названиями: «В 2000 году» (1889), «Будущий век» (1899), «Золотой век» (1905); волшебная новелла американского писателя Вашингтона Ирвинга (1830—1914) «Рип Ван Винкль» (1818) многократно издавалась в русском переводе.

[6] Композитор Александр Порфирьевич Бородин (1833—1887) — выдающийся ученый-химик, доктор медицины, заведовал кафедрой химии Медико-хирургической академии, академик, занимался музыкальным творчеством в свободное от научной, педагогической и общественной деятельности время.

[7] *Медведев П. Н.* Записи бесед с Ф. К. Сологубом.

Можно допустить, что один из вышеназванных текстов («Богдыхан» или «Опостен») и представляет собой фрагмент уничтоженного произведения; характеристике В. А. Рождественского при этом более удовлетворяет «Опостен» (роман «автобиографического характера»). Разумеется, мы не располагаем достаточными основаниями для подобной гипотезы (возможно, Сологуб все-таки написал и затем сжег новую версию «Мелкого беса»[8]), — но, даже в случае неудачи, знакомство с одним из последних творческих замыслов старейшего русского символиста заслуживает внимания.

В рабочих материалах Сологуба к прозе упоминаний о романе «Опостен» нам не встречалось, не обнаружены в архиве и характерные для творческой лаборатории писателя планы, черновики и наброски, сделанные на карточках. Не исключено, что он уничтожил все подготовительные материалы по цензурным соображениям. Текст перебелен в тетрадь и производит впечатление белового автографа с незначительной авторской правкой. Отдельные неуклюжие фразы (например: «интуиция, обручившаяся с вереницами наилучших наименований» и т. п.) свидетельствуют о том, что роман не был отредактирован. По-видимому, мы располагаем промежуточной редакцией одной случайно сохранившейся главы.

Название произведения, вероятно, происходит от архаического слова «опостен» — параллельно, рядом, прямо с чем, равнобежно, бок о бок[9].

В первой главе романа прочитывается автобиографический подтекст[10]. Главный герой Сребров — «беллетрист символической школы», «на пятьдесят восьмом году»; имеет странную привычку к прогулкам босиком («В прошлое лето в усадьбе близ знаменитого города Сафата он с начала мая до середины октября ходил босой»). Летние месяцы 1920—1922 годов Сологуб проводил в усадьбе Княжнино на Волге под Костромой (арендовал ее с 1915 года), где «часто ходил босиком в город, делая по 7 верст и возвращаясь с мешком за плечами, нагруженный хлебом и другой снедью»[11]. 58 лет ему исполнилось в марте 1921 года.

[8] См. об этом: *Павлова М. М.* Творческая история романа «Мелкий бес» // Сологуб Ф. Мелкий бес. СПб., 2004. С. 756—757 (Лит. памятники).

[9] *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. СПб.; М., 1881. Т. 2. С. 683.

[10] По мнению Н. А. Богомолова, в образе Среброва угадываются черты не только самого Сологуба, но и В. Я. Брюсова — его увлечение научной поэзией в частности; да и сам роман мог быть навеян смертью поэта (1924), на которую Сологуб отозвался памятной статьей, см.: *Sologub F.* Speech in Memory of V. Ya. Briusov (1924) / Ed. by Joan Grossman // Slavica Heirosolymitana. Jerusalem: Magnus Press, Hebrew University, 1981. Vol. 5—6. P. 421—424.

[11] *Черносвитова О. Н.* Материалы к биографии Ф. Сологуба / Вступ. ст., публ. и коммент. М. М. Павловой // Неизданный Федор Сологуб. С. 231.

Действие романа начинает разворачиваться в сентябре. Учитывая возраст героя, можно предположить, что это сентябрь 1921 года. 23 сентября 1921-го покончила с собой жена Сологуба, писательница и переводчица Анастасия Николаевна Чеботаревская (1876—1921)[12]. Трагическое событие, по-видимому, усилило его влечение к опостенному, или потустороннему, миру (аналог «земли Ойле»), в котором свершится грядущая встреча с ушедшей подругой (ср. о Среброве: «...возрастала уверенность, что здесь, в опостенном мире, и, может быть, даже вот на этом ночном празднике, он встретит...»).

Отсутствие черновиков и незначительный объем текста (восемнадцать рукописных страниц) не позволяют даже приблизительно реконструировать содержание романа; о его замысле мы можем лишь строить догадки. Сребров — «бездомный странник», писатель, математик и философ (еще одна вариация образа Триродова), не нашедший себе места в ненавистном ему советском раю, переселяется в опостен — мир иррациональный, сотворенный его мечтой по идеалам истины и красоты. Действие, как и в «Творимой легенде», попеременно разворачивается в двух параллельных пространствах: в безобразном большевистском Сновграде и опостен — в Явиграде. Оппозиция рационального / иррационального вводится с помощью чисел: обыденным номерам сновградских домов противопоставлены номера домов явиградских, которые обозначены числом под знаком математического корня[13].

Сновград — «рациональный город, подчиненный незыблемым законам экономического материализма и осененный пространною бородою пророка», его населяют «служилые совдевки» и «совбарышни», «помсеки» и «замзавы», в Сновграде пахнет «духами химического производства и адскою серою, а с кухни удачно-уворованными припасами», здесь в любую минуту могут «поставить к стенке» и т. п.

Тема Сновграда развивается в сатирическом ключе, в стилистике сологубовских антисоветских басен (1925—1926) или шуточных экспромтов, которые вполне могли оказаться вставленными в текст романа, например вот этот:

[12] О гибели Ан. Н. Чеботаревской см.: Федор Сологуб и Анастасия Чеботаревская / Вступ. ст., публ. и коммент. А. В. Лаврова // Неизданный Федор Сологуб. С. 299—301.

[13] Нельзя не отметить параллель с некоторыми текстами В. Хлебникова («Скуфья скифа», «Свояси», «Время мера мира» и др.), в которых отдельные мысли и наблюдения иллюстрируются с помощью математических формул, а также рациональных и иррациональных чисел под знаком математического корня. Мистерия «Скуфья скифа» (1916) и статья «Свояси» (1919) были опубликованы уже после смерти Сологуба, возможно, он был знаком с книгой «Время мера мира» (Пг., 1916).

— Получи от нас мандат! —
Бабы члену говорят.
Член немедленно встает
И от баб мандат берет.

Но случился тут феномен, —
Всякий орган автономен,
И с мандатами у баб
Очень скоро член ослаб.

Занялися члены вздором,
И у нас растаял кворум,
И, мандатами богат,
Лишь один сидит собрат.[14]

Тема иррационального бытия (Явиграда) в сохранившемся фрагменте только намечена, но вектор авторского замысла более или менее внятен, он может быть определен как внутренняя эмиграция или путешествие Среброва-Сологуба на Ойле.

Текст фрагмента из романа «Опостен» публикуется по автографу: ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 114 (по правилам современной орфографии, с сохранением отдельных особенностей авторской пунктуации).

ОПОСТЕН

Опостен с нами живет многое, что мы готовы считать снами, и подобное нам, и совсем отличное. Да и мы сами живем не только здесь, но и опостен, в ином мире, вернее, в иных мирах. Не знаем наших двойников и наших продолжений, но они есть.

Земля наша мала для нашей безмерной жажды жизни, да и вся ведомая нам вселенная не так-то уж велика. Подумать только, что луч света, вышедший из солнца, приблизительно через сто миллионов лет возвратится туда же! Все пространство наше, — мы-то думаем, что оно беспредельно, а что же на деле оно? — свертывается, как прокисающее молоко. И если оно так искривлено, то не служит ли оно перепонкою между иными мирами, где и протяжение и время имеют больше измерений, чем у нас?

[14] *Сологуб Ф.* Стихотворный экспромт. [1917—1918] (РГАЛИ. Ф. 998 (В. Э. Мейерхольда). Оп. 1. Ед. хр. 3057).

Наше время одномерно и необратимо, таким построили его наши предки, начиная от той амебы, которая в стремлении расширить свой мир вырастила зачаточный глаз. В пространстве можем мы передвигаться, хотя и не слишком далеко, но все же и вперед и назад, и во все стороны, и вверх, и вниз; пойдем или поедем из Новгорода в Валдай и обратно, вольны вернуться, коли не попадем в кутузку, да еще можем поколесить по сторонам. А вот от сегодня ко вчера нет нам дороги. Только иногда хочется хоть заглянуть в будущее, или оглянуться на далекое прошлое, или расширить исчезающее настоящее осознанием одновременностей, как ряда последовательностей. Но мало кому из людей удавалось это, и то случайно, смутно, или с чрезмерным истощением силы. Не вырастил человек особого органа для наблюдения времен, как некогда творческая воля с великим усилием построила глаз для наблюдения пространства.

Но когда люди сидят вкруг тесно заставленного стола и запивают вкусные снеди изобильным вином, то кому охота слушать такие рассуждения? И начал было говорить об этом Сребров (звать Павел Андреевич) своему соседу, — а и не знал имени его даже, — а тот, безымянный для Среброва, но и хорошо знавший его, — еще бы! встречались у Брета, у Саната, у Папаниколопуло, у Рвачевича, у Голубушкиной, у Сметкалича и в кабачке Бзик-Жик, — сказал с пьяною серьезностью:

— Это погодить надо, а теперь выпьем. На ты мы с тобой пили, и на расты пили, а теперь выпьем на растаты.

И вообще пошли дела сложные. Российская словесность процветала. Дамы не обращали внимания. Да и не стоило. Происходили явления, о которых подруга хозяйкина, очень элегантная дама с лошадиною мордою, говорила:

— После уберут.

У нее была элегантность, но не было пайка, и она околачивалась здесь вроде камер-экономки.

Голодный город тоже не обращал внимания. Кончался сентябрь. Воздух и земля были еще теплы. После дождя в выщербленных пережитках буржуазных тротуаров стояли неглубокие лужи. На улицах раздевали.

Сребров выпил мало, хотя на пятьдесят восьмом году был еще восприимчив для больших доз алкоголя. Но сегодня ему противно было пить и есть. Одни голодают, другие обжираются, а почему, неизвестно. И люди, собравшиеся у его давних друзей, ему сегодня не понравились. Мерещилось в них что-то древнее, старорежимное: клыки, хоботы, пятачки, копыта, хвосты[15]. Пахло духами хи-

[15] Вероятно, отсылка к сну Татьяны из романа в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин» (гл. 5, стр. XIX).

мического производства и адскою серою, а с кухни удачно-уворованными припасами. Сребров ушел рано. Остальные будут сидеть до утра. Все равно, — ни трамваев, ни извозчиков. Будут лакать и налижутся.

На проспекте под деревьями Сребров сел на скамейку, снял свои легкие, еще летние полуботинки, снял чулки, рассовал все это по карманам старенького, почти осеннего пальто, и пошел босиком по мокрым пережиткам и пролужицам. Две молоденькие служилые совдевки сидели в темноте на следующей скамье, поджидая своих кавалеров. Один из этих кавалеров сидел между совдевками, в чем-то серьезно убеждая их. Когда Сребров подходил, совдевки посмотрели на его белевшие впотьмах ноги, и захихикали. Но кавалер соблюдал солидность, и говорил им внушительно:

— Вот то-то! Разве вы не умеете ходить босиком? Буржуазные пережитки...

Дальше Сребров уже не слышал. Ему стало неловко, как всегда, когда на него обращали внимание, и он ускорил шаги. Но он чувствовал себя вдруг помолодевшим и в уютной безопасности. Ни один порядочный грабитель не станет раздевать босого гражданина.

В прошлое лето в усадьбе близ знаменитого в истории города Сафата[16] он с начала мая до середины октября ходил босой. Так пришлось. Власть на местах украла оставленные им в доме две пары сандалий[17], а городских ботинок он носить не хотел: тяжело в них ходить за восемь верст в Сафат два раза в неделю за пайком, и если летом износишь, что носить зимой? И ходил босой даже в Упродком и в Губисполком. Паек давали, сколько могли, — не обижали в этом.

Чувство помолоделости было столь велико, что он не удивился, когда на одном из перекрестков незнакомый гражданин, неожиданно-пьяный, спросил его, покачиваясь:

[16] Происхождение топонима восходит к библеизму: Иосафатова (Иосафатская) долина (долина близ Иерусалима, названная так в память погребенного там иудейского царя Иосафата); под Иосафатовой долиной подразумевают то место, где будет совершаться Страшный суд при кончине мира. С таким символическим значением Сологуб использовал топоним *Сафат*-река в романе «Мелкий бес» (1907); о Сафате упоминается также в повести «В толпе» (1907), «Творимой легенде» (1907—1913) и в последнем рассказе писателя «Архиерей с погоста», 1927 (ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 555).

[17] 12 июня 1918 г. Сологуб сообщал А. А. Измайлову из Княжнино: «...с 4 по 8 июня жили в городе Костроме, разговаривая с комиссаром по отводу дач, так как все дачи на 15 верст от Костромы социализированы <...>. Местные граждане истребили наше варенье (в порядке нестерпимого, детского стремления полакомиться), пуда три; взяли немного белой муки (для ребенка); сняли телефонный аппарат (в порядке борьбы с контрреволюцией, надо полагать), но есть надежда, что вернут» (Федор Сологуб и Ан. Н. Чеботаревская: Переписка с А. А. Измайловым / Публ. М. М. Павловой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1995 год. СПб., 1999. С. 284).

— Молодой человек, как пройти на Капорскую улицу?

Сребров рассказал как, пошел дальше, и только потом подумал: «Как же это он не увидел под моею каскеткою седых волос? Ах, да, и каскетка, и босые ноги, как у подростка, а на волосы глаза, видно, залиты. Да и каскетка! Звать бы ее хулиганкою сходнее. Трепаная, как раз [на беспризорного] на молодого хулигана».

Мало встречалось прохожих. У ворот светились электрические лампочки. Все было спокойно.

Но все почему-то стало странным. Улица казалась бесконечною.

Сребров посмотрел на номерной фонарь одного дома. Странный номер: $\sqrt{5}$. И фасад непривычного вида. И словно дом проплыл мимо, и пошли номера [$\sqrt{6}$], $\sqrt{7}$, [$\sqrt{8}$], $\sqrt{9}$.

Да нет, просто № 3. Померещтся же!

Сребров шел дальше и чувствовал, что творится с ним что-то необычайное. Вся тяжесть пятидесяти восьми лет опять легла на него, и грузно упирались ноги в мокроту неровного пути. Но когда кончился этот дом и начался другой, опять стало легко и молодо, и он подумал, что и в самом деле ему еще и шестидесяти лет не исполнилось. И все вдруг стало иным, не здешним. Дом, мимо которого он проходил, совсем не такой был, как все дома в опустошенном Сновграде, и тротуар лежал ровно, и светился отблесками высоких и не по-здешнему красивых фонарей. У ворот опять странный номер $\sqrt{11}$.

— Число иррациональное, — подумал он, — теперь надо ждать и людей иррациональных.

Но люди, живущие опостен, очень рационально спали, надо полагать, и только на всей длинной улице видны были две молодые девушки, быстро идущие ему навстречу. Тихо разговаривали они, и голоса их звучали очень мелодично, как рокотание соловья над влажною травою под кустом над речкою, как лепетание струек лесного ручья, еще вешне-свежего, как свирель искусного артиста, вздумавшего пасти смиренных овец, как вздохи тихого ветра в струнах Эоловой арфы, как... словом, как все то, самое благозвучное, что приведет вам на память слуховая интуиция, обручившаяся с вереницами наилучших наименований. Девушки прошли мимо Среброва и сейчас же скрылись в подъезде этого дома.

Сребров заметил это, потому что не мог не оглянуться на них. Он увидел, что он одет очень легко. Если бы он их встретил, проходя мимо дома № 3, то есть в пределах нашего рационального города, подчиненного незыблемым законам экономического материализма и осененного пространною бородою пророка, то, рассуждая, как следует, диалектически, он даже подумал бы, что легкие и короткие юбочки едва прикрывают голые тела, и не соответству-

ют температуре сновградского сентября, если облеченные в эти юбочки не предаются физкультурным упражнениям. Теперь же это показалось ему столь естественным, что он устыдился своей закутанности. Он даже был благодарен девушкам за то, что они, по-видимому, не обратили внимания на его уродливую одежду.

Дальше были опять дома иррациональные, с номерами $\sqrt{13}$, $\sqrt{15}$, $\sqrt{17}$... $\sqrt{23}$.

— А теперь, значит, будет дом $\sqrt{25}$, по-нашему 5, — подумал он с тоскою.

И сейчас же опять перед ним предстала темная, грязная, скучная сновградская улица, и опостенная легкость смешалась с тутошнею тягостью, и тоска придвинулась вместо радости.

— Нет, — подумал он, — и поскорее пройду этот дом, а в номере $\sqrt{27}$ или $\sqrt{29}$ поищу опостенного друга. Не хочу томиться этою перемежающеюся лихорадкою.

И вот опять легко и свободно. Дом, как все здесь иррациональные дома, о четырех фасадах. Архитектура у всех дворцовая. Два, три этажа, — все дома вдаль, насколько видит глаз, не выше. И только изредка, и что дальше, то реже, грубые громады здешних домов. Между домами $\sqrt{27}$ и $\sqrt{29}$ большой парк, да и дальше дома перемежаются садами. Видны рощицы, цветники, пруды, ручейки с перекинутыми через них мостиками, беседки, лужайки. В четырех углах парка стоят на высоких гладких площадках четыре белые фарфоровые слона. Глаза их ярко светятся, и весь парк наполнен ровным белым светом. Раздается музыка скрытого где-то оркестра; в этой музыке возвышенно-настроенная душа раскрывает победительное очарование опостенной жизни.

Сребров начинает понимать, что эта музыка действенна, и что она требует и приводит в движение. Легкое дуновение ритмично проносится по лужайкам, колеблются травы, трепещут ветки на деревьях. Слышится радостный смех. Распахивается дверь одного из домов, вереница полуобнаженных, стройных людей, продолжая начатый в доме танец, проносится по лужайке перед глазами Среброва и исчезает в глубине парка.

Сребров стоит один, и не знает, что делать. Парк не огражден решеткою, даже нет надписей: «вход посторонним воспрещается», «травы не мять, цветов не ломать», никаких вообще начертаний, но Сребров не решается войти. Он не знает, можно ли, и не поставят ли за это к стенке. Смутные воспоминания оживают в его душе. Может быть, здесь найдутся знакомые. Но кто же? Инженер Молоточкин? Актриса Гримаскина? Врач Воробейчик? Поэтесса Шторкина? Профессор Мышкин? Совбарышня Кутузкина? И еще, и еще, все такие же.

Прикинул Сребров все эти лица и все эти имена к тому, что было перед ним, — нет, вряд ли они здесь.

Но возрастала уверенность, что здесь, в опостенном мире, и, может быть, даже вот на этом ночном празднике он встретит...

Сребров вынул карманные часы. Странно, — только 14 минут прошло с того времени, когда Сребров, сняв обувь, посмотрел на часы, и завел их. И еще странность, — секундная стрелка не двигалась, и не слышно было равномерного стрекотания. Часы — только что заведенные — стояли.

— Проверим, — подумал Сребров.

Он быстро пошел дальше, перешел на другую сторону улицы, где номера домов четные. Вот дом $\sqrt{30}$, $\sqrt{32}$, $\sqrt{34}$. И снова тутошнее, и грязная громадина дома номер 6. Советский гражданин в тяжелых сапогах грузно идет навстречу. Он мрачно смотрит на Среброва, и проходит мимо, поблескивая кожаною курткою, — не гражданин, а целый товарищ, чего доброго, ответственный, какой-нибудь помсек или даже замзав.

Сребров оглянулся, — вот он уже очень далеко, за десяток домов. Ну, Бог с ним, пусть шагает, не подозревая о домах опостенных, не националированных, находящихся вне пределов досягаемости и поспешной разрушимости. А вот что с часами?

Идут, как шли. Прошло пятнадцать минут с малыми секундами. Сребров поспешно перебежал на другую сторону, пренебрегая одышкою. Да с середины улицы уже и нет одышки. Вот и дом $\sqrt{35}$. А что часы?

Стоят, как стояли. Прибавился только десяток секунд.

Сребров понял, что для земных часов опостенное время не существует.

— Взойдет солнце, — думал он, — а там, в Сновграде, все еще будет первый час ночи. Что же это значит? Здесь, опостен Сновграда, происходит смена явлений, — музыка развертывает свои мелодии, ветер веет, ветви шевелятся, люди проходят. Время течет, как в Сновграде. Какое же отношение этих двух времен? Стрелки моих часов кажутся мне неподвижными, — стало быть, угол между этими временами или в точности прямой, или близок к прямому.

Ну что же, — думал он дальше, — ведь и в Сновграде можем наблюдать два времени, среднее солнечное и среднее звездное, и угол между ними равен меньшему из острых углов прямоугольного треугольника, где один катет равен 24.60.60, а другой 23.60+56. Определю же на досуге угол между здешним временем и сновградским. Но как?

Случай скоро помог ему. На углу дома $\sqrt{33}$ на высоте второго этажа висели хорошо освещенные часы. Они показывали 23 часа 43 минуты 50 секунд. Сребров достал записную книжку, записал это время и показание своих часов: 0 часов 12 минут 5 секунд.

— Подожду, передвинутся ли стрелки моих часов, хотя на одну секунду, — думал он.

Недаром он был беллетрист символической школы. Он любил точность, и был уверен, что настоящая поэзия — наукообразна, и что форма символической поэзии — реализм.

Но в это самое время его реализм подвергся некоторому испытанию. Не то чтобы он усомнился в соответствии совершающегося с реальною основою мира, — нет, просто он на короткое время потерял связь соответствий.

Его голова слегка закружилась. Ему казалось, что почва уходит из-под ног. Как будто бы два мира, рациональный сновградский и иррациональный явиградский, начали отделяться один от другого. Еще не разошлись, но уже слегка отталкивались.

А что же будет со мною? — подумал Сребров.

Воля явственно убывала в нем, и он не мог сделать малого усилия, чтобы сойти с предельной черты и не упасть в таинственную бездну, которая вот-вот откроется под ним.

Случайное вмешательство веселой и злой старушонки вывело Среброва из этого состояния нерешительности и замешательства. И даже, конечно, не случайное, — только неожиданное для него.

Внезапно, словно все сухое выжалось влажным сновградским воздухом, чтобы уж осталась там одна только рациональная слякоть и мокрота, шагах в десяти от Среброва появилась маленькая, тощая, сухая старушонка с розовато-серым, остреньким, мелко-морщинистым личиком и с острыми, как стальные шильца, глазами. Она подходила к Среброву быстро, такими маленькими шажками, что переборы ее ног были неощутимы на глаз, словно она двигалась скрытою за нею пружиною. В ее руках была швабра, бородою на ее животе, концом желтой деревянной ручки прямо направлена под вздох Среброву. Старушонка была одета узко, серо и длинно, в мелко-узорную и мелко-складчатую юбку и кофту, юбка до земли, кофта до колен (если только предположить, что у старушонки были колени и все прочее, телесное)[18].

Лицо старушонки не по-живому кривилось и морщилось серовато-розовыми резиновыми гримасами, и не понять было, веселится она или злится. Она заливалась сухим кудахтаньем:

— Чего ты? чего ты? чего? Куда ты? куда ты? куда? Ах, ты этакий! Ах, ты такой! Кто ты такой? Какой такой?

И неслась прямо на Среброва, нелепо наставляя на него свою деревянную пику. Сребров несколько раз увертывался от ее удара, но она подходила все ближе и ближе. Страх и тоска возрастали в нем, все вдруг закружилось и опрокинулось, и Сребров без всякого перехода почувствовал себя лежащим на чем-то мягком. Было

[18] Персонаж, родственный Недотыкомке — юркой, серой, пыльной, враждебной, порожденной больным сознанием Передонова («Мелкий бес»).

такое ощущение, что он дома и проснулся. Но над ним, сквозь кленовые ветви, звездилось ночное небо, а листва клена была освещена сбоку мягким белым светом. Сребров огляделся, приподнявшись на локте.

Он был в парке, по всей видимости в том же, который он видел. Откуда-то не издалека доносились отзвуки негромких голосов, радостных и странно звучных. Воздух был необычайно приятен для дыхания, и казалось Среброву, что этот воздух насыщен какою-то, неведомою ему, эманациею облегчения и уверенности.

А где же злая сухая старушонка? Ее нигде не было видно. Прячется? Сребров встал. Два шага, — и он на улице. Светло от многих фонарей вдоль. Ни одного сновградского дома.

Сребров вспомнил людей, которых он видел в этом иррациональном мире, и ему стало весело. Серая швабро-старуха, конечно, сновградская и совершенно рациональная. И назначение этой швабро-твари совершенно ясно: уравнительное мракобеснование, аннулирование чистоты и вздымление пыли и грязи. И несомненно, что сейчас она выполнила свое назначение, — вымела Среброва в иррациональный мир.

Легкое беспокойство зашевелилось в душе изгнанника: где же его дом? Или навеки оставаться ему странником бездомным?

Но что думать? Все устроится.

Он улыбнулся, лег поудобнее на траву, закрыл глаза, и сказал в полголоса:

— Где же мой дом?

— Вы хотите попасть домой? — спросил его мелодичный голос, полнозвучный и легкий, певучий и быстрый. — Забыли, как пройти в него? И это случается с возвращающимся из таких далеких стран.

Сребров открыл глаза, вскочил. Перед ним стояла вся освещенная тем же <конец страницы, обрыв текста>

Владимир Паперный (Хайфа)

ДВЕ ЗАМЕТКИ ОБ ИСТОЧНИКАХ ПОЭМЫ ВЯЧ. ИВАНОВА «ЧЕЛОВЕК»

Поэма Вяч. Иванова «Человек» — один из наболее ярких образцов присущей его творчеству «александрийской» эстетики, ценившей и культивировавшей «ученость» — насыщение литературного текста ссылками на редкие символы, философские концепции и литературные и мифологические мотивы. Текст поэмы предъявлен читателю как заведомо не полностью понятный и поэтому снабженный авторскими примечаниями — по характерно александрийскому выражению самого Иванова, «несколькими глоссами», призванными «послужить посильной данью на алтарь благосклонной ясности»[1]. Но и эта дань казалась Иванову недостаточной, и он начал работу над пространным комментарием к поэме[2] и с готовностью принял предложение П. А. Флоренского истолковать поэму читателю[3].

Поэма «Человек» была задумана Ивановым как «мистерия» и как выражение «мистического миросозерцания» автора[4], то есть, иными словами — как текст, *посвящающий* своего читателя в божественные *тайны* мира. Основное тематическое содержание этого текста — рассказ о тайнах замысла Бога о Космосе и о Человеке, и о тайнах правящего миром Эроса, и о тайнах сотворения и грехопадения Человека, совершившихся на примордиальном Небе, и о тайнах связей Человека с космическими стихиями, со звездами, с Люцифером, с Афродитой, с Аполлоном и с ипостасями Триединого Бога, и т. д., и т. п. Но мистичность и мистериальность поэмы

[1] *Иванов Вяч.* Человек. М., 2006. С. 101. Далее все ссылки на это издание даются в тексте, с указанием страниц.

[2] См.: «Фрагмент комментария к поэме “Человек”», охватывающий два первых стихотворения поэмы, в: *Иванов Вяч.* Человек: Приложение: Статьи и материалы. М., 2006. С. 8—13.

[3] См. черновой план этой незавершенной работы Флоренского: Там же. С. 5.

[4] См. подробнее на эту тему в статье: *Шишкин А. Б.* К истории мелопеи «Человек»: Творческая и издательская судьба // Там же. С. 18—20.

проявляются не только в ее тематике, но и в ее герменевтике. Читая поэму, читатель Иванова призван сначала воспринять ее темный, непонятный текст как некую явленную ему тайну, и лишь на более позднем этапе он дожен получить (и здесь им должен обязательно руководить комментарий) также и объяснение тайны — посвящение в *мистическое знание.* Внутренний парадокс, заключенный в архаическом мифологическом концепте мистического посвящения, Иванов переносит, таким образом, на герменевтический механизм, в который он включает свой текст, долженствующий быть воспринятым как одновременно и не подлежащий, и подлежащий расшифровке. О двух примерах работы этого механизма и говорится в предлагаемых здесь кратких заметках.

1. «ВИДЕЛ *АЛЕФ*, ВИДЕЛ *БЕТ* ...» (ИВАНОВ И КАББАЛА)

Стихотворение «Встретив брата, возгласи...» из второй части поэмы «Человек» завершается следующим весьма примечательным фрагментом:

Видел *Алеф*, видел *Бет*
Страшный свет! —
Я над бровью Исполина —
И не смел прочесть до *Тав*
Свиток слав
Человеческого Сына (с. 48).

В сопровождающих поэму Примечаниях автор так комментирует этот фрагмент: «АЛЕФ и БЕТ — суть первые, ТАВ — последняя буква еврейской азбуки. Каббала учит, что на теле человеческом невидимо начертан весь священный алфавит: сколько букв, столько тайн о Человеке» (с. 107). Источником этого сообщаемого Ивановым «учения» является содержащийся в классическом каббалистическом кодексе «Книга Зохар» рассказ о том, что «при рождении человека в него нисходит дух, который всегда впечатан как печать с буквами; эта печать выгравирована на теле с его внутренней стороны и невидима — так это потому, что форма тела в этом мире выступает наружу, а дух выгравирован внутри» (Zohar 2, 11a, Shemot). Вероятно знакомство Иванова с этим рассказом по французскому переводу «Зохара» Жана де Поли[5] либо по какому-то другому, письменному или устному, источнику.

[5] См.: Sepher ha Zohar / Trad. Jean de Pauly. Paris, 1910. Vol. 3. P. 46. Этот перевод «Зохара» был наиболее полным во время создания поэмы, и вероятно знакомство с ним Иванова. См. комментарий к приведенному рассказу «Зохара»: *Dornseiff F.* Das Alphabet in Mystik und Magie. Leipzig; Berlin, 1925. S. 141.

Необходимо отметить, однако, что упоминаемое в примечании Иванова «учение» Каббалы имеет лишь самое косвенное отношение к содержанию комментируемого фрагмента, где, во-первых, говорится не о Человеке, а о «Человеческом Сыне», то есть о Богочеловеке Иисусе Христе, и где, во-вторых, еврейский алфавит интерпретирован не как «тайны человека»[6], но как «свиток» (список) «*слав*» Богочеловека. Фрагмент в целом представляет собой рассказ о мистическом видении (ср. дважды повторенное «видел» в первой строке) Господа во Славе, и этот рассказ восходит к вполне определенной мистической традиции, истоком которой является описанное в книге Иезекииля видение Престола Славы с восседающим на нем «подобием человека» — антропоморфным образом Бога (Иез. 1, 4—28, 10, 1)[7]. Помимо видения Иезекииля, подтекстами «видения» Иванова являются также следующие заданной видением Иезекииля парадигме тексты апостольской литературы — видение Престола славы в Апокалипсисе Иоанна (Отк. 1, 13—17; 4, 2—11) и рассказы синоптических Евангелий о Преображении Господнем. Иванов воспроизводит повторяющиеся во всех упомянутых библейских рассказах мотивы (1) «страшного света» как материального образа Славы Господней и (2) страха, в который впадает профетический созерцатель Славы. В Иез. 2, 1 падает от страха Иезекииль, в Отк. 1, 17 падает Иоанн; в Матф. 17, 1—7, Марк 9, 2—7 и Лук. 9, 28—35 (Лука здесь прямо называет «славой» фаворский свет) падают в страхе апостолы — свидетели Преображения. Иванов следует за этими рассказами, строя свое видение Господа во Славе с точки зрения именно такого пораженного страхом созерцателя.

Таким образом, общая концепция видения Господа во Славе у Иванова отчетливо христианская, а из контекста еврейской мистической литературы взяты лишь, так сказать, детали ее оформления. Деталей этих, впрочем, больше, чем на то указывает примечание Иванова. К их числу принадлежит прежде всего визуальный образ «Человеческого Сына» как «исполина», у которого «над бровью», то есть на лбу, начертаны священные буквы. Источник этого образа может быть определен однозначно: это характерная

[6] Основная тема стихотворения «Встретив брата, возгласи...» — тема присутствия в глубине души каждого человека Божьего Сына. И это — единственная «тайна» человека, о которой говорит этот текст.

[7] В видении Иезекииля Престол Славы водружен на Колесницу, влекомую четырьмя крылатыми четырехликими, с лицами человека, льва, быка и орла, ангелами. Этот мотив упоминается во «Фрагменте комментария к поэме “Человек”» в связи с концепцией человека как Тетраморфа, Космического Человека, соединяющего в себе четыре первостихии — землю, воду, воздух и огонь, а также животное, человеческое и божественное начала (см.: *Иванов Вяч.* Человек: Приложение: Статьи и материалы. С. 8—9).

для раннего еврейского мистического визионаризма — мистики Меркавы (букв.: Колесницы) и мистики Хейхалот (букв.: Залов) — традиция описаний физических воплощений Бога, Ангела Присутствия («Сына Человеческого», Метатрона, в некоторых текстах отождествляемого с Енохом) и ангелов как исполинских антропомофных тел. В рамках данной традиции получило развитие весьма специфическое учение о «шиур кома» (букв.: измерение высоты), которое претендовало даже на определение точных размеров Престола Славы и Божественного Тела и отдельных его органов — головы, шеи, рук, ног и т. д. При этом размеры Божественного Тела исчислялись исходя из представления о пространственной соизмеримости Бога и Космоса и оказывались равными десяткам и сотням миллионов километров. Невообразимость этих размеров призвана была подчеркнуть таинственную непостижимость Бога[8].

Как известно, многие еврейские визионаристские тексты первых веков нашей эры описывают Божественное Тело покрытым таинственными надписями. Как показал в специальной работе на эту тему М. Бар-Илан, в этих описаниях отразились характерные для еврейских общин разных религиозных направлений (в частности, для иудеохристиан) мистические и магические практики, требовавшие нанесения на лоб и на другие части тела «праведников» специальных татуировок со священными надписями — обыкновенно с именем Бога[9] (ср. свидетельство о такого рода практиках в Апокалипсисе Иоанна, тесно связанном с еврейской апокалиптической и эзотерической литературой своего времени: «И взглянул я, и вот, Агнец стоит на горе Сион, и с Ним сто сорок четыре тысячи, у которых имя Отца Его написано на челе» (Отк. 14, 1; ср. Отк. 7, 3—8).

Таков круг интертекстуальных ассоциаций, в которые погружен созданный Ивановым образ светящегося Божественного Исполина, «над бровью» которого начертаны буквы еврейского алфавита[10]. Чтобы эксплицировать эти ассоциации, читатель Иванова

[8] Данной традиции посвящен значительный корпус исследовательской литературы. См., например: *Scholem G.* Kabbalah. Jerusalem, 1974. P. 10—17.

[9] *Bar Ilan M.* Magic Seals on the Body-Inscriptions among Jews in the First Centuries C. E. // Tarbiz: A Quaterly for Jewish Studies. 1988. Vol. 57. Issue 1. P. 37—50 (на языке иврит). М. Бар-Илан показывает, что обычай нанесения на тело магических надписей в конечном итоге восходит к обычаю клеймления рабов печатями с именами их хозяев.

[10] В еврейской мистической традиции существуют многочисленные тексты, интерпретирующие буквы еврейского алфавита как строительные элементы, из которых сотворен мир, первый человек, человеческое тело и т.п. См. об этом, например, в: *Idel M.* Absorbing Perfections: Kabbalah and Interpretation. New Haven; London, 2002. P. 44, 76, 116—124; *Wolfson E. R.* Language, Eros, Being:

должен превратиться в исследователя. Но даже если читатель и не идентифицирует специфический архаический подтекст данного образа, он не может так или иначе образом не воспринять присущую ему архаизирующую «мистическую» смысловую ауру. Присутствие образа Иисуса Христа — светящегося великана с еврейскими буквами на лбу в составе современного лирического стихотворения о мужской духовной дружбе не может не индуцировать некоторого гротескного, на грани комизма, впечатления. Это впечатление, однако, преодолевается — или, по крайней мере, должно быть преодолено — диктуемой автором герменевтикой, вырывающей текст Иванова из контекста современной ему литературы и переключающей его в искусственный контекст «вселенской» мистической традиции.

2. «ТЫ ЕСИ» — ЧЬЕ СЛОВО? КТО ГЛАГОЛЕТ...» (ИВАНОВ И ПИКО ДЕЛЛА МИРАНДОЛА)

Одним из важнейших источников мистериальной и мистической тематики поэмы Иванова «Человек» является «Речь о достоинстве человека» (1486) Пико делла Мирандола — один из важнейших и наиболее влиятельных документов раннего ренессансного мистического гносиса[11]. Прежде всего обращают на себя внимание переклички поэмы с «речью» Пико на уровне общего концептуального замысла. Как и «Речь», поэма Иванова построена как изложение синтетической мистической концепции, опирающейся на те же самые традиции, на которые с декларативной открытостью опирался Пико, — на неоплатонизм, на древние, и прежде всего орфические, мистерии, на герметизм и на Каббалу. Как и Пико, «князь Согласия», Иванов стремился сочетать политеистический синкретизм своей мистики с приверженностью догматам и теологии Церкви. Вслед за Пико Иванов находит компромисс между политеистическим поклонением космическим силам и верой в Бога Церкви через посредство антропоцентрической концепции мироустройства. Вслед за Пико Иванов опирается при этом на учение герметизма о Человеке как мистическом средоточии мира и связующем звене между Богом и Космосом. Наконец, last but not least, как и в «Речи» Пико, проповедь мистического «учения» о Человеке облечена в поэме Иванова в форму панегирика Человеку.

«Речь» Пико начинается с пространного рассуждения, в котором провозглашается, что человек поставлен Богом в «центр мира» в качестве «посредника между всеми созданиями» и наделен свободой — способностью занять то или иное место в мире согласно своему желанию; человек может пасть, может «переродиться в низшие, неразумные существа», но может подняться, стать «высшим, божественным существом»; «в рождающихся людей Отец вложил семена разнородной жизни», и если человек взрастит в себе растительные семена — он станет растением, если взрастит чувственные — станет животным, если разумные — сделается небесным существом, если интеллектуальные — станет ангелом и сыном Бога[12]. Смысл этого рассуждения не сводится к банальному «гуманизму» — Пико видит назначение и достоинство человека в его способности стать мистиком, соединиться с ангелами и Богом. Via mystica весьма детально описана у Пико: она представлена как движение по *«лестнице Господа»*, отождествляемой с библейской лестницей Иакова (Быт. 28: 11—19). Это движение Пико описывает как мистерию, которой должны предшествовать две предварительные, тоже мистериальные, стадии. На первой из них должно совершиться мистериальное очищение: мистик должен освободится от волнений и страстей, от своей растительной и животной душ и очистить свою разумную душу. На второй стадии он должен воспитать свою интеллектуальную душу с помощью философии — изучения природы или, как это метафорически определяет Пико, двигаясь по *«лестнице природы»*. Вот как обо всем этом говорит соответствующий фрагмент «Речи»:

> Посоветуемся с патриархом Иаковом, и мудрейший отец <...> даст нам совет, но символически, как это ему свойственно. Есть лест-

Kabbalistic Hermeneutics and Poetic Imagination. New York, 2005. P. 208—209, 241. Ср. также рассказ шиитского гетеродоксального мистика начала VIII в. Мугира ибн Саида о его видении, в котором Бог предстал перед ним в форме светящегося человека с телом, составленным из букв алфавита (приводится в: *Dornseiff F.* Das Alphabet in Mystik und Magie. S. 122).

[11] «Речь» была подготовлена Пико как вступительное слово на диспуте о составленных им «900 тезисах», в которых подробно изложено его учение. См. критическое издание «Тезисов»: *Pico della Mirandola Giovanni*. Conclusiones sive theses DCCCC: Romae anno 1486 publice disputandae, sed non admissae. Geneve, 1973.

[12] См.: *Pico della Mirandola*. On The Dignity of Man. On Being and the One. Heptaplus. Indianapolis; New Heaven; Kansas City, 1965. P. 3—5 (Перевод цитат из «Речи» с английского здесь и далее мой. — *В. П.*). Пико исходит в своем рассуждении из модифицированного учения Аристотеля о трех душах в человеке — растительной, животной и разумной, а также из модифицированного теологического учения, принятого Церковью, о том, что только разумная душа человека, anima rationalis, несет в себе Образ Бога (см. о генезисе этого представления: *Юнг К. Г.* AION: Исследование феноменологии самости. М., 1997. С. 50—53). По Пико, как мы видим, у человека есть также четвертая, интеллектуальная, душа — орган мистического восприятия, позволяющий человеку непосредственное созерцание Бога и слияние с Ним.

ница, скажет он, которая тянется из глубины земли до вершины неба и разделена на множество ступеней. На вершине этой лестницы восседает Господь; ангелы-созерцатели то спускаются, то поднимаются по ней. И если мы, жаждущие жизни ангелов, желаем добиться того же, то, спрашиваю, кто может дотронуться до *лестницы Господа* грязными ногами и нечистыми руками? Как устанавливают *мистерии*, запрещено нечистому касаться чистого. Но каковы эти ноги и эти руки? Ноги — это, конечно, та презреннейшая часть, которая опирается на всю материю и на верхний слой земли, питающая и кормящая сила, горючие дрова страсти и учитель чувственной слабости. А рука души, защитница страсти <...> сражается за нее <...>. Но чтобы нас, как *профанов и нечистых*, не сбросили с лестницы, давайте омоем эти руки и ноги, т.е. всю чувственную часть, в живой воде философии морали. <...> Но этого недостаточно, если мы хотим стать спутниками ангелов, движущихся по лестнице Иакова. <...> Когда мы приготовимся в смысле искусства рассуждения, или мышления, тогда, проникнутые духом херувимов, философствуя согласно ступеням *лестницы природы* и проникая все от центра до центра, мы станем иногда спускающимися, как Осирис, разделенный, единый, на многое, разорванный на части титановой силой, а иногда поднимающимися и соединяющими многое в одно, как соединились Аполлоновой силой члены Осириса, пока в конце не мы придем отдохнуть на груди Отца, пребывающего на вершине лестницы, и не успокоимся в теологическом счастье.[13]

Описание в «Речи» Пико мистерии «лестницы Господа» является источником некоторых весьма специфических мотивов поэмы Иванова, которые вне связи с этим источником просто плохо понятны. Так, уже в 1-м стихотворении поэмы говорится о том, что Человек соединяет («замкнул в себе») «ангела и зверя и лики всех стихий» и что человеческая душа, погруженная в «волнение» и подобная бурному морю, призвана «сотворить в своих мирах» «святыню строя» (с. 9), то есть стать разумной. Во «Фрагменте комментария» [14] это соединение души и разума истолковано трояким образом: (1) как мистический земной брак души и разума, в котором воплощается вечный небесный брак Женского и Мужского в Боге («Афродиты Небесной, обвеваемой дыханием Святого Духа», и Логоса)[15], (2) как возрождение утраченной Человеком в результате Грехопадения примордиальной андрогинной целостности и (3) как мистическое слияние человеческой души с Богом — обожение Человека, которое мыслится одновременно в эсхатологических (в конце времен Человек станет Богом) и в мистико-психологических (душа мистика совершает Восхождение и сливается с Богом) терминах.

Хотя в «Речи» Пико и присутствует образ разукрашенной, как невеста, души, ждущей нареченного гостя — Бога[16], этот образ, разумеется, есть лишь один из очень многих источников построенной Ивановым мифопоэтической эротической схемы отношений универсального Человека (= мистика) с Богом. Иначе дело обстоит с используемыми Ивановым образами мистического Восхождения, которые у него прочно ассоциированы с «Речью» Пико. «Мрачные хтонические силы, скрытые в Человеке», пишет Иванов во «Фрагменте комментария», предвещают Человеку растерзание; Осириса, «в нас изначально сущего», должен «разъять на части многоликий Тифон», а затем оживить «светлый Горос»; «Человек, сам, — и страстотерпец Осирис, и братоубийца Тифон, и младенец Горос»[17]; путь Человека есть путь, ведущий к воскресению, когда он «действием Духа Святого» «облечется в ипостась Бога-Сына, Богочеловека — Осириса». Последний мотив, хотя и в усеченном виде, присутствует и в тексте поэмы: «Бог не хочет, чтоб навек Пребывал в смиренье тварном Богозданный Человек. Отчий Сын Единородный, Утверди могилой (то есть снова — прохождением через смерть. — *В. П.*) связь, И в твою мой дух свободный Облечется Ипостась» (с. 91).

Весь этот ряд мотивов, которые выглядят разрозненными и которые распределены между текстом поэмы «Человек» и черновым авторским комментарием к ней, обретает на фоне приведенных выше рассуждений Пико смысл целостной мистической кон-

[13] *Pico della Mirrandola*. On The Dignity of Man. P. 9—10. Курсив мой.

[14] См.: *Иванов Вяч*. Человек: Приложение: Статьи и материалы. С. 9—12.

[15] Включая таким образом платоновско-соловьевскую Афродиту Небесную в состав Св. Троицы, Иванов приписывает, в духе некоторых мистических учений (более всего — еврейской Каббалы), двуполость и эротизм внутренней жизни самого Божества.

[16] *Pico della Mirrandola*. On The Dignity of Man. P. 12.

[17] Характерно, что Иванов называет здесь египетского Сета греческим именем Тифон. Такая интерпретация египетских мифологических фигур связана с определенной традицией. Так, уже у Геродота Сет назван только греческим именем Тифон, однако Гор и Осирис названы своими египетскими именами, но приравнены, соответственно, к Аполлону и Дионису («История», кн. 2, 144, 156). Подобную интерпретацию можно обнаружить и у Пико и других ренессансных авторов. В приведенном выше фрагменте Пико называет воскресителем Осириса Аполлона (вместо Гора), а Тифона он упоминает косвенно, метонимическим намеком: говоря о растерзавшей Осириса (Диониса) титановой силе, он ссылается на миф, согласно которому Дионис был убит титанами во главе с Тифоном. Интерпретация Пико, таким образом, совмещает герметическую «египетскую» мистериальную мифологию с орфической, в которой фигурировали Дионис и его спаситель Аполлон.

цепции, описывающей via mystica как продвижение мистика через мистериальное очищение и мистериальную смерть к мистериальному воскресению: умирая как Осирис, мистик возрождается как Гор; умирая как профанное существо, он воскресает как посвященный, спускаясь, подобно Осирису-Христу, вниз, в могилу, он должен подняться вверх, чтобы стать единым целым с Богом.

Один из ключевых лейтмотивов поэмы «Человек» — множество раз повторяемая в ее тексте формула «ты еси», использованная, в частности, как название второй части поэмы. В этой формуле типичным для Иванова образом смешаны религиозная, мистическая и эротическая семантика, и она может означать — отдельно или совместно — и половую любовь, и мужскую духовную и (или) телесную дружбу, и мистическое узнание душой Бога (саму религию Иванов представляет как эротический процесс искания и соединения женственного «я» человеческой души со ее мужским «ты» — Богом)[18], и любовь Бога к Человеку. Именно в последнем из упомянутых значений формула «ты еси» выступает в стихотворении «Что тебе, в издревле пресловутых...» (с. 41—43), помещенном в композиционном центре (обозначеном автором как «akme») второй части поэмы. Это стихотворение начинается с описания размышлений некоего «поклонника» над начертанными на воротах Дельфийского храма Аполлона надписями «ЕСИ» (о ней «поклонник» особенно спрашивает: «“Ты еси” — чье слово? Кто глаголет?», и т. д.) и «Сам себя познай». Затем следует вмешательство авторского голоса, который истолковывает эти надписи как *«прорицания»* Аполлона (именуемого также Богом — с большой буквы!), «возвещающие» Человека и «велящие» ему *«быть»*, и не просто быть, а быть «Сущим» и «богоравным», приняв Божественное имя «аз есмь». «Пришелец» спорит с Аполлоном, он готов признать Сущим Бога, но не самого себя, он боится и не верит в богоравенство, в соединение Человека с Богом. Но Аполлон продолжает убеждать его, зовет «нести Царский крест» Бога и в конце концов добивается своего. И тогда перед «пришельцем» «отворяются царственные двери», и его «сердце» (душа) возносится и узревает «сияющий Эмпирей»[19], откуда слышится обращенное Богом к Человеку «ты

[18] С особенной отчетливостью этот круг идей представлен в связанных с поэмой «Человек» статьях Иванова «Ты еси» и «Анима». См.: *Иванов Вяч.* Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1971—1974. Т. 3. С. 263—265, 271—274. Ср. на эту тему: *Паперный В.* Вяч. Иванов: Между Чернышевским и Беме // Universitas Tartuensis Humanoria: Littera Russicae / Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. VI: Новая серия. Тарту, 2008. С. 212—215.

[19] Согласно архаическим космологическим представлениям, над Землей расположена иерархия «небес», или небесных сфер: сначала видимые небеса, последним из которых является сфера неподвижных звезд, а затем невидимые

еси» и где «висит на древе Царь царей», принесший себя в жертву во имя любви к Человеку («вечное любови откровенье»).

Весь этот мистический рассказ нельзя понять, если не принять во внимание его текстуальную связь с «Речью» Пико. Аполлон Иванова — это «истинный Аполлон» Пико, Аполлон орфического мифа, которому в «Речи» приписана миссия мистериального проводника души на последнем этапе ее восхождения к Богу: «...когда мы поднимемся на самую высокую вершину, то <...> созерцая первородную красоту, мы станем пророками Феба <...> и тогда — вознесенные невыразимой любовью (в оригинале — caritas. — *В. П.*), как огнем, вышедшие за собственные пределы, как пылающие серафимы, преисполненные божеством, — мы станем не самими собой, но Тем, кто нас создал». Описанное Ивановым вхождение «поклонника» в храм Аполлона повторяет описание у Пико процесса поступления души мистика под власть Аполлона. Согласно «Речи», этот процесс начинается с принятия душой «трех дельфийских правил»: «ничего слишком» (у Иванова не упомянуто), «познай самого себя» и «EI» (ты еси). Характерно, что Иванов почти точно цитирует предлагаемое Пико объяснение последнего из этих правил как обращенного к Аполлону «теологического *приветствия*»: «“Ты еси” — чье слово? <...> *От пришельца ль Богу сей привет?*». Только после того, как эти правила «овладеют душой», утверждает Пико, а вслед за ним и Иванов, мистик может «войти в святейший и августейший храм истинного, а не выдуманного Аполлона»[20].

Интерес Иванова к Пико делла Мирандола возник на фоне фундаментальной для его творчества обращенности к самому широкому кругу традиций мистического гносиса. Среди последних первостепенную значимость для Иванова имела, как убедительно показала Л. Силард, ренессансная мистическая традиция (помимо Пико, связанные с ним М. Фичино, Агриппа Неттесгеймский, Д. Бруно и др.), а также рефлексы этой традиции у розенкрейцеров, у Шеллинга, и у Е. П. Блаватской и других современных Иванову эзотерических писателей[21].

небеса Верхних Вод и Эмпирей — место пребывания ангелов, святых и самого Бога (см. описание этой системы в: *Бэкон Р.* Введение к трактату Псевдо-Аристотеля «Тайная тайных» // Герметизм, магия, натурфилософия в европейской культуре XIII—XIX веков. М., 1999. С. 57—61). Стремление Иванова к возрождению древней мистики с неизбежностью автоматизма привело его к реставрации древней космологии, что нашло отражение в целом ряде мотивов поэмы «Человек». Впрочем, это отдельная тема.

[20] См.: *Pico della Mirandola.* On the Dignity of Man. P. 14—15.

[21] См.: *Силард Л.* К проблеме «теургического постулата» // Вячеслав Иванов и его время: Материалы международного симпозиума, Вена 1988. Frankfurt

Как адепт мистицизма и — в середине 1900-х годов — практикующий оккультист, Иванов непосредственно принадлежал контексту гностической субкультуры своего времени. После эпохи романтизма эта субкультура бесповоротно скатилась с вершин элитарной культуры, оказалась «выволоченной на улицу» и стала уделом общедоступной, этически и эстетически сомнительной и эзотерической лишь по названию словесности. В романе Пастернака «Доктор Живаго» один из рупоров автора, Николай Николаевич Веденяпин, так, не без намека на Иванова, говорит об этом в своем дневнике:

> Весь день вне себя от этой дуры Шлезингер. Приходит утром, засиживается до обеда и битых два часа томит чтением этой галиматьи. Стихотворный текст символиста А. для космогонической симфонии композитора Б. С духами планет, голосами четырех стихий и прочая и прочая. <...> Я понял, отчего это всегда так убийственно фальшиво даже в Фаусте. <...> Таких запросов нет у современного человека. Когда его одолевают загадки вселенной, он углубляется в физику, а не в гекзаметры Гезиода. <...> ...этот жанр целиком противоречит духу нынешнего искусства, его существу, его побудительным мотивам.[22]

Приняв гностическую эстафету из рук Блаватсткой и Минцловой, Иванов вместе с тем облекал свой мистицизм в такие формы, которые позволяли ему представать перед современниками воплощением высокой, элитарной и древней мистической традиции, не запятнанным связью со слегка вульгарным и почти массовым оккультизмом своего времени. Мистическая тематика его литературных произведений была окружена характерным для его эстетики патетическим, таинственным и архаистическим ореолом и порождала весьма специфический магический образ автора — ту культурную маску, в которой Иванов — «весь — излученье тайных сил», по точному слову Блока[23], — выступал перед своими современниками.

Лишь один из «ликов» сложной и многосоставной культурной маски Иванова имеет прямое отношение к обсуждаемой здесь теме. Его вскользь и мимолетно зафиксировал Лев Шестов, который назвал Иванова в своей известной статье о нем Вячеславом Великолепным — Venceslavo Magnifico, тем самым сравнив его с великими деятелями Ренессанса[24]. Сравнение, как известно, понравилось Иванову, и не случайно. Иванов видел себя и предъявлял своим современникам образ себя как русского повторения идеальной фигуры итальянского ренессансного мистика и гуманиста. Более того, как можно, без особого риска ошибиться, преположить, экстенсивное обращение Иванова в поэме «Человек» к «Речи о достоинстве человека» было не в последнюю очередь обусловлено его стремлением к самостилизации, ориентированной на фигуру Пико делла Мирандола. Так, процитировав текст Пико, Иванов попытался процитировать также и его личность.

---

am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Wien, 2002. С. 307—346. В этой статье приведены также некоторые ренессансные источники идеи мистической лестницы у Иванова. Об истории идеи мистической лестницы в ренессансной и последующей традиции см.: *Idel M.* Ascensions on High in Jewish Mysticism: Pillars, Lines. Ladders. Budapest; New York, 2005. P. 167—204. Идель указывает здесь, в частности, на «Книгу Кругов Воображения» андалузского мусульманского мыслителя-неоплатоника Ибн Аль-Сида Аль-Батальявси как на источник концепции мистической лестницы у позднейших христианских и еврейских мистиков, а также на то обстоятельство, что идея эта пришла к Пико от его учителей-каббалистов.

[22] *Пастернак Б.* Доктор Живаго. Milano, 1957. С. 43. Упоминаемые здесь символист А. и композитор Б. — это, конечно, Иванов и Скрябин. См. об общности мистериальных замыслов поэмы Иванова «Человек» и «Мистерии» Скрябина: *Берд Р.* Мелопея Вяч. Иванова и Мистерия Скрябина // Иванов Вяч. Человек: Приложение: Статьи и материалы. С. 103—114.

[23] *Блок А.* Вячеславу Иванову // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960—1963. Т. 3. С. 141. Интересно, что в этом стихотворении Блока образ Иванова явно спроецирован на Колдуна — персонажа повести Гоголя «Страшная месть»: как и Колдун, Иванов прибыл «из стран чужих, из стран далеких», и, как и у Колдуна, у него «пронзительные очи». Этот образ Иванова кажется весьма точным в культурологическом отношении: колдовство и мистицизм, в сущности, представляют собой народную и элитарную разновидности магических практик, в основе которых лежит общий мифологический концепт homo magus — человека как микрокосма, способного влиять на внешний мир с помощью присущей ему сверхприродной силы.

[24] *Шестов Л.* Вячеслав Великолепный (К характеристике русского упадочничества) // Шестов Л. Potestas clavium (Власть ключей). М., 2007. С. 307. Это сравнение, непосредственно ассоциирующее Иванова со знаменитым носителем прозвания Magnifico герцогом Лоренцо Медичи (который, между всем прочим, был покровителем Пико), не имеет у Шестова прямого смысла.

Александр Парнис (Москва)

ХЛЕБНИКОВ И НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫЙ ЖУРНАЛ «ИНТЕРНАЦИОНАЛ ИСКУССТВА» (1919)

Новые материалы

Это была вторая или, условно говоря, третья попытка сотрудничества Хлебникова с советской властью — после его пятимесячной службы в астраханской армейской газете «Красный воин» (сентябрь 1918 — январь 1919) и недолгого пребывания в Политотделе XI Армии (январь — февраль 1919). В Политотделе он возглавил литературную комиссию и пытался найти общий язык с новой властью. Но, как справедливо заметил мемуарист, невозможно было впрячь «в одни оглобли коня и трепетную лань», и за одну его заметку редактор «Красного воина» Сергей Буданцев чуть было не попал под суд[1].

Хлебников приехал в Москву из окруженной фронтами Астрахани в 10-х числах марта 1919 года, по другим данным — 21 марта (о разночтениях в датах речь пойдет далее).

В «Красном воине» Хлебников выступал как поэт и публицист — он печатал в газете не только стихи, но также статьи, очерки, репортажи о местных событиях культурной и общественной жизни в Астрахани, воспоминания и «научную смесь»[2]. Поэт рвался в Москву в связи с важным для него проектом — он надеялся издать в столице свое собрание произведений, подводящее итоги 10-летию его литературной деятельности. По инициативе Маяковского, в феврале 1919 года между Госиздатом и издательством футуристов ИМО («Искусство молодых») был подписан до-

[1] См.: *Козлов Д.* Новое о Велемире Хлебникове // Красная новь. 1927. № 8. С. 178. См. также: *Парнис А. Е.* Хлебников — сотрудник «Красного воина» // Литературное обозрение. 1980. № 2. С. 106.

[2] Там же. С. 105—112. Ряд текстов Хлебникова из «Красного воина» перепечатаны в: *Хлебников В.* Творения. М., 1986.

говор на издание ряда футуристических книг, в том числе и сборника «Все сочиненное В. Хлебниковым» с предисловием Якобсона (это издание было задумано еще в октябре 1918 года)[3].

Сразу же по приезде в Москву в марте этого года Хлебников включился в работу Международного бюро ИЗО Наркомпроса и принял участие в подготовке к изданию международного журнала «Интернационал искусства», который был посвящен теоретическим проблемам и в котором участвовали его друзья и единомышленники. Это был глобальный проект, который, однако, не удалось реализовать.

К истории несостоявшегося журнала «Интернационал искусства» обращались исследователи — Н. И. Харджиев, Р. М. Янгиров, А. В. Лавров и А. В. Крусанов[4]. В заметке Н. И. Харджиева основным действующим лицом был К. С. Малевич, в статье Р. М. Янгирова — В. В. Кандинский, а статья А. В. Лаврова посвящена мэтру символистов Вяч. Иванову. А. В. Крусанов в своем капитальном труде «Русский авангард» дал краткий обзор деятельности Международного бюро и рассказал о подготовке и судьбе журнала «Интернационал искусства», который был почти полностью собран.

Однако не все в этой истории журнала было до конца прояснено. Крайне мало известно об участии в подготовке журнала других сотрудников ИЗО Наркомпроса — О. Брика и Р. Якобсона. Неизвестно также, кто именно пригласил участвовать в международном журнале Хлебникова, который в то время находился в Астрахани. По утверждению Н. И. Харджиева, это был Татлин, который предложил Хлебникову написать статью «Художники мира!» для журнала[5], но это могло произойти уже только в Москве.

[3] В связи с этим см.: *Брик О.* ИМО — Искусство молодых // Маяковскому. Л., 1940. С. 101, 105, 106. См. подробнее: *Катанян В.* Маяковский: Хроника жизни и деятельности. М., 1985. С. 170. См. также: *Хлебников В.* Неизданные произведения. М., 1940. С. 483—484 (далее — НП, с указанием страниц).

[4] *Харджиев Н. И.* «Интернационал искусства»: Из материалов по истории советского искусства // Russian Literature. Amsterdam, <1974>. № 6. P. 55—57 (То же: *Харджиев Н. И.* Статьи об авангарде: В 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 257—259); *Янгиров Р.* «Великий красный лик» авангарда: Василий Кандинский и «Интернационал искусств» (Новые материалы и документы) // Wiener Slawistischer Almanach. 1998. Bd. 42. S. 129—146. *Лавров А. В.* Вячеслав Иванов в неосуществленном журнале «Интернационал искусства» // Лавров А. В. Русские символисты: Этюды и разыскания. М., 2007. С. 415—426; *Крусанов А. В.* Русский авангард. 1907—1932: Исторический обзор: В 3 т. М., 2003. Т. 2, кн. 1. С. 207—209. В связи с этим см.: *Парнис А. Е.* Ранние статьи Р. О. Якобсона о живописи // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 409—413. См. также в заметке: *П<овелихина> А.* Интернационал искусства // Великая утопия: Русский и советский авангард. 1915—1932. Берн; М., 1993. С. 735—736. Однако в этой заметке, основанной на архивных материалах из РО ИРЛИ, допущен ряд ошибок и неточностей.

[5] См. об этом: НП, 484.

О подготовке к изданию этого журнала свидетельствует отдельная заметка «Международное бюро» из общего отчета о деятельности Отдела ИЗО Наркомпроса, написанном в апреле 1919 года Д. П. Штеренбергом:

> При Коллегии Отдела Изобразительных Искусств организовано международное бюро по агитации и пропаганде художественных и коммунистических идей на Западе.
>
> Бюро, существующее с 1 января 1919 года, выработало:
>
> 1) Положение бюро.
>
> 2) Программу предположенного к изданию журнала бюро.
>
> 3) Интернационал Искусства, который должен лечь в основу Международной Конференции по делам искусства в международном масштабе.
>
> 3-го января 1919 г. послано воззвание и материалы к германским художникам с призывом к международному профессиональному объединению. Уже получился ответ с заявлением о полном сочувствии и готовности идти навстречу всем нашим начинаниям в области искусства.
>
> 5-го марта 1919 г. послано воззвание и материалы к французским художникам.
>
> Выработаны воззвания к английским, итальянским, японским и китайским художникам.
>
> Идет работа по созыву художественной конференции. Эта конференция должна лечь в основание будущего Интернационала в искусстве.[6]

Работа над журналом затянулась до осени 1919 года, и в последнем номере газеты «Искусство» (№ 8, 5 сентября), которая была органом ИЗО Наркомпроса, появился анонс о выходе «в ближайшем времени» первого номера журнала. Однако издание не было осуществлено, как считают иследователи, по техническим причинам — из-за «бумажного голода» и нехватки денег, а также из-за блокады и культурной изоляции, в которой находилась тогда Советская республика (см. об этом далее).

Хотя Международное бюро официально было организовано 1 января 1919 года, этот подотдел фактически начал свою деятельность несколько ранее — в ноябре 1918 года.

Его главными задачами были: установление связи с представителями левого революционного искусства в разных странах, агитация и пропаганда художественных и коммунистических идей на

[6] *Штеренберг Д. П.* Отчет о деятельности Отдела Изобразительных Искусств Наркомпросса // Изобразительное искусство. 1919. № 1. С. 78.

Западе, а также «объединение передовых бойцов нового искусства во имя строительства новой всемирной художественной культуры»[7]. Прежде всего бюро обратилось, как сказано выше, с воззваниями к немецким и австрийским художникам. В марте 1919 года от немецких художников пришел ответ о «полной солидарности» в решении общих задач.

Первоначально Международное бюро возглавляла комиссия, состоявшая из шести человек: А. В. Луначарский (председатель), Д. П. Штеренберг, Н. Н. Пунин, В. Е. Татлин, В. В. Кандинский и С. И. Дымшиц-Толстая (заведующая подотделом), впоследствии ее состав изменился. Бюро разработало обширную программу, посвященную теоретическим проблемам в области современного искусства всех народов и стран. В этой программе социальная роль искусства определялась «как фактор, гармонически объединяющий народы и общество и делающий его могучим орудием за осуществление мирового социализма»[8].

Международный теоретический журнал «Интернационал искусства» должен был выйти на семи языках — кроме русского, на английском, французском, немецком, испанском, японском и китайском (тираж — 5000 экземпляров).

В этом журнале были приглашены участвовать в основном представители русского художественного и литературного авангарда: Д. П. Штеренберг, В. В. Кандинский, К. С. Малевич, В. Е. Татлин, М. В. Матюшин, А. А. Моргунов, С. И. Дымшиц-Толстая, искусствоведы И. А. Аксенов, О. М. Брик, Н. Н. Пунин, а также видные поэты-символисты Андрей Белый и Вяч. Иванов, «мусагетовец» А. К. Топорков, ученый — математик и философ П. Д. Успенский. Подготовкой к выходу этого журнала занимался С. А. Поляков, в прошлом владелец символистского издательства «Скорпион» и издатель журнала «Весы». Предисловие должен был написать комиссар народного образования А. В. Луначарский. К сотрудничеству в журнале был приглашен также глава будетлян Велимир Хлебников, неожиданно вернувшийся в Москву из Астрахани.

Сохранились протоколы восьми заседаний редакционной комиссии Международного бюро, свидетельствующие о том, как велась подготовка к изданию этого журнала, а также значительная подборка статей, тезисов и воззваний, которые должны были войти в его первый номер[9].

[7] См. анонимную заметку «Международное бюро при Отделе Изобразительных Искусств» в газете «Искусство» (1919. № 1, 5 января. С. 2). По гипотезе Р. Янгирова (см. указанную статью), автором этой заметки был художник В. В. Кандинский.

[8] Там же.

[9] Часть материалов, в том числе и восемь протоколов заседаний Международного бюро, находятся в РО ИРЛИ (Р. 1. Оп. 6. № 296—219), другая часть,

На первом и втором заседаниях решались в основном организационные вопросы, связанные с форматом журнала и его программой, а также был определен круг авторов, приглашенных в журнал, и были заявлены некоторые темы.

Приведем протокол третьего заседания полностью[10], так как в нем приведены названия четырнадцати статей, которые должны были войти в первый номер журнала.

ПРОТОКОЛ № 3.
ЗАСЕДАНИЕ МЕЖДУНАРОДНОГО БЮРО ОТ
14 МАРТА 1919 г.
ПРИСУТСТВОВАЛИ:
тт. Дымшиц-Толстая, Малевич, Татлин, Моргунов и Кузнецов.

Слушали:	Постановили:
1. Название журнала. Дымшиц-Толстая предлагает название: «Интернационал» Отдела Изобразительных Искусств. Малевич предлагает: «Интернационал Искусства». Орган Международного Бюро.	1. Принято предложение Малевича.
2. Моргунов предлагает допускать статьи, написанные необычным способом выражения (заумный и идеографический языки и т. д.).	2. Принято.
3. Шрифт для журнала.	3. Принять следующий шрифт (корпус на кегель 10—104).
4. Обложка для журнала.	4. Принята иллюстрированная обложка.
5. Конкурс-заказ для иллюстрированной обложки. Дымшиц-Толстая предлагает <для>конкурс<а>-заказа следующих художников: Малевича, Татлина, Моргунова, Кузнецова, Штеренберга, причем конкурс-заказ оплачивается в 1000 руб.	5. Принято.

в том числе и подборка статей и тезисов, — в РГАЛИ (Ф. 665); некоторые материалы — в фонде Харджиева—Чаги (Стеделийк музей, Амстердам).

[10] РО ИРЛИ. Р. 1. Оп. 6. № 206.

6. Малевич предлагает зафиксировать редакционную коллегию в количестве 10 челов<-ек>: Малевича, Моргунова, Кузнецова, Татлина, Полякова, Хлебникова, Дымшиц-Толстой, Луначарского, Штеренберга и Пунина.	6. Принято. 7. Принято.
7. О воззвании для первого номера журнала. Малевич предлагает писать воззвание всем членам Международного Бюро. Все эти воззвания должны быть отпечатаны на одном листе, который и будет таким образом коллективным воззванием Международного Бюро.	

8. Зафиксированные темы для первого номера «Интернационала Искусства».

---

8. Окончательно принятые темы и намеченные авторы, которым предлагается их разработка:

1). Искусство как творческая лаборатория мира (связь искусства с революцией). Автор А. В. Луначарский.
2). Современное искусство, как зиждительная борьба с природой. Автор<ы> Аксенов и Павел Кузнецов.
3). Изображение мира с точки зрения высших измерений. Автор<ы> Успенский и Матюшин.
4). Точные начала в искусстве. Автор Малевич.
5). Искусство — эсперанто. Автор Пунин.
6). Современное красотоведение. Автор Топорков.
7). Синтез. Соединение и слияние искусства. Автор Андрей Белый.
8). Коллективное творчество (роды и возможности его). Автор Вячеслав Иванов.
9). Инициативная единица в коллективном творчестве. Автор Татлин.
10). Разум в искусстве. Автор Моргунов.
11). План организации Международной конференции. Автор Брик.
12). Письменный язык земного шара (система иероглифов, общих для народов планеты) и Ритм человечества. Автор Хлебников.
13). Интуиция — основа живого творчества. Автор Дымшиц-Толстая.
14). Рациональные и иррациональные отношения в живописи. Автор Поляков.

Между тем этот протокол не был никем подписан, но в нем впервые было зафиксировано название статьи Хлебникова — «Письменный язык земного шара (система иероглифов, общих для народов планеты) и Ритм человечества». Здесь, вероятно, стенографистка-машинистка (Лассон-Спирова?) допустила ошибку — она контаминировала названия двух статей Хлебникова. Впоследствии глава будетлян заменил название первой статьи и дал ей новое, связанное с программой журнала — «Художники мира!», а вторая осталась с тем же названием, но в форме множественного числа — «Ритмы человечества».

Скорее всего, Хлебников, хотя он и не был назван среди присутствовавших на этом заседании, все же участвовал в нем. Имеются три фактора, так или иначе подтверждающих нашу гипотезу. Первый — названия его статей для журнала могли быть заявлены только самим автором. Второй — на этом заседании Малевич предложил ввести Хлебникова в редколлегию журнала, а это означает, что глава будетлян уже был в Москве или сообщил в письме, что должен в ближайшее время приехать. И третий — художник А. А. Моргунов на этом заседании сделал любопытное заявление: «...допускать статьи, написанные необычным способом выражения (заумный и идеографический языки и т. д.)». Из него следует, что он знал о статье Хлебникова «Художники мира!», в которой шла речь о «звездном» и заумном языках. Но не исключено, что поэт мог сам сообщить названия своих статей в письме из Астрахани кому-нибудь из друзей (О. М. Брику?), причастных к «Интернационалу искусства», а также о том, что он скоро приедет в Москву. Однако в неизданных записях Хлебникова [11] зафиксирована другая дата его приезда — 21 марта. Объяснить причину разночтений в датах пока не представляется возможным.

Как следует из этого протокола, название журнала «Интернационал искусства» предложил художник Малевич. Широкая культурологическая программа, проблема синтеза искусства и науки, а также интернациональные идеи этого журнала были очень близки Хлебникову, и он активно включился в работу над статьями, заготовки и первые наброски к которым сделал, видимо, еще в Астрахани. В результате глава будетлян написал для журнала не одну, а четыре статьи.

Весной 1919 года поэт вместе с Р. О. Якобсоном работал над однотомником собрания своих произведений для издательства ИМО. В записке, дополняющей план задуманного издания, Хлебников выделил две новые статьи из «интернационального» цикла:

[11] Эта дата была зафиксирована Н. И. Харджиевым (Фонд Харджиева — Чаги. Стеделийк музей, Амстердам) по записи Хлебникова, хранящийся в РГАЛИ.

Завещание.

Озаглавить отдел статей «Книга заветов». У Софьи Исааковны Дымшиц есть статьи «К художникам мира» и «Ритмы человечества». Они должны быть включены в собрание.

В. Хлебников.[12]

Как свидетельствовал Р. О. Якобсон, рукописи этих двух статей или авторизованные машинописи находились в сейфе Московского лингвистического кружка[13].

Кроме названных, Хлебников написал для журнала еще две статьи — «Голова вселенной. Время в пространстве» и «Колесо рождений». Все эти статьи посвящены проблеме времени или «закону времени», а также синтезу искусства и науки. Из упомянутых работ Хлебникова были опубликованы только две статьи — «Художники мира!» и «Колесо рождений», а также тезисы статей «Голова вселенной. Время в пространстве» и «Колесо рождений»[14].

Статья «Художники мира!», в которой Хлебников ставил задачу «создания общего письменного языка» для всех народов мира, обращена прежде всего к художникам Китая и Японии. В то же время другие авторы этого журнала написали воззвания, обращенные к европейским и американским художникам. Малевич написал воззвание «Новаторам всего мира» и обращение к передовым художникам Италии, Моргунов — к французским художникам, а Татлин и Дымшиц-Толстая — к американским и австрийским ху-

[12] Цит. по: НП, 6.

[13] Об этом рассказывал Р. О. Якобсон в 1928 г. в Праге Ю. Н. Тынянову. Запись беседы, сделанная тогда же Ю. Н. Тыняновым, в настоящее время подготовлена к печати автором этих строк и Х. Бараном.

[14] Статья «Художники мира!» была впервые напечатана в 1928 г. А. Е. Крученых по копии в «Неизданном Хлебникове» (Вып. 6. С. 12—21), а затем опубликована в 1933 г. Н. Л. Степановым по рукописи в Собрании произведений Хлебникова (Т. 5. С. 216—221; с некоторыми неточностями). См. выправленный текст в «Творениях» (с. 619—623). В 1935 г. А. Е. Крученых напечатал статью «Колесо рождений» в машинописном выпуске «Неизданного Хлебникова» (М., 1935. Вып. 30); перепечатана Р. В. Дугановым по рукописи в «Вестнике Общества Велимира Хлебникова» (Вып. 1. С. 37—43). См. также: *Хлебников В.* Собр. соч. / Под общ. ред. Р. В. Дуганова. М., 2005. Т. 6, кн. 1. С. 161—165 (далее — СС, с указанием тома и страниц). Тезисы статей «Голова вселенной. Время в пространстве» и «Колесо рождений» были впервые напечатаны на русском языке Р. В. Дугановым в сборнике Хлебникова «Утес из будущего» (Элиста, 1988. С. 213—215). Тезисы статьи «Голова вселенной» были впервые напечатаны на немецком языке в кн.: *Shadowa L. A.* Suche und Experiment. Dresden, 1978. S. 321.См. также: СС 6, 159—165.

дожникам («Мировая волна обязывает нас пересмотреть все ценности»[15]).

Обращение Хлебникова к восточным художникам было для поэта принципиально важным, и связано это прежде всего с его азийским менталитетом. В статье он также разрабатывал задачи, которые соединяют труд художников и труд мыслителей.

По всей видимости, во время работы над этой статьей Хлебников присутствовал на докладе Г. Якулова «Футуризм увяз в Китае», который состоялся 7 апреля 1919 года во Всероссийском союзе поэтов[16].

Необходимо подчеркнуть, что поэт начал сотрудничать с журналом «Интернационал искусства» вскоре после прошедшего в Москве со 2 по 6 марта 1919 года III (Коммунистического) Интернационала. Несомненно, этот факт повлиял на его идеологическую установку и на программу журнала, название которого было непосредственно связано с этим историческим событием.

Именно об этом писал Н. Н. Пунин в одной из статей: «Я спрашиваю, какая разница между Третьим Интернационалом, рельефом Татлина и “Трубой марсиан” Хлебникова? Для меня никакой. И первое, и второе, и третье — новые формы, которым радуется и применяет человечество»[17].

Поэтому не случайно на последнем (восьмом) заседании Международного Бюро в мае 1919 года (Хлебников в это время уже выехал из Москвы), на котором присутствовали Малевич, Татлин, Моргунов, Дымшиц-Толстая, Поляков, был поставлен вопрос «о связи с “III Интернационалом”». В резолюции было отмечено: «Установить связь с Информационным Бюро “III Интернационала”»[18].

[15] Воззвание Татлина, обращенное к американским и австрийским художникам (в машинописи ошибочно — австралийским), находится в РО ИРЛИ. См. о нем в: *П<овелихина> А.* Интернационал искусства. С. 735. См. также: *Парнис А.* О воззвании Казимира Малевича в журнале «Интернационал искусства» // Футуризм — радикальная революция. Италия—Россия: К 100-летию художественного движения: Каталог международной выставки. Москва (17 июня — 24 августа 2008 г.). М., 2008. С. 188—191.

[16] Искусство. 1919. № 6, 8 июля. С. 3 (Хроника). См. также: *Крусанов А.* Русский авангард... Т. 2, кн. 1. С. 206.

[17] *Пунин Н. Н.* Коммунизм и футуризм // Искусство коммуны. 1919. № 17, 30 марта.

[18] См. в тексте протокола № 8 (РО ИРЛИ. Р. 1. Оп. 6. № 219). Приведенные здесь факты опровергают утверждение С. Старкиной о том, что «Татлин едва ли хорошо представлял себе, что такое Третий Интернационал», а также о том, что Николай Пунин, автор брошюры «Памятник III Интернационала», был мало знаком «с самим III Интернационалом» (*Старкина С.* Велимир Хлебников. Король времени. СПб., 2005. С. 302—303). Ср. также в работе Крусанова: «Деятельность МХБ (Международного художественного бюро. — *А. П.*) была направлена на создание Интернационала искусств, замышлявшегося как своеобразный аналог III Интернационала в области искусства» (*Крусанов А.* Русский авангард... С. 207).

Проблема интернационализма, идея объединения ученых и творческих лиц из разных стран давно интересовали Хлебникова. Уже в 1916 году он обращался к этим темам в манифесте «Труба марсиан» и в «Письме двум японцам», в частности в последнем призывал к созыву в Токио Азийского съезда для решения общих задач, а в одном из тезисов, предложенных им для съезда, писал о том, что следует «думать не о греческом, но о Азийском классицизме»[19].

В одной из поздних заметок, относящейся к 1920 году, Хлебников писал: «Интернационал людей мыслим через интернационал идей наук»[20].

В 1916 году глава будетлян задумал создать международное общество деятелей культуры и науки, которое он первоначально называл «Обществом 317», «государством молодежи» и «государством 22-летних», а впоследствии — «Обществом Председателей Земного Шара». Задачи утопического общества Хлебникова во многом перекликались с задачами и программой журнала «Интернационал искусства».

Это общество должно было состоять из 317 членов, преимущественно друзей и знакомых поэта — поэтов, художников, композиторов, ученых, представителей молодежи разных стран, сделавших какое-нибудь изобретение или открытие, а также «прекрасных дам», в которых был влюблен Хлебников. В 1917 году Хлебников писал в «Воззвании Председателей Земного Шара»:

Только мы, свернув *ваши* три года войны
В один завиток грозной трубы,
Поем и кричим, поем и кричим,
Пьяные прелестью той истины,
Что Правительство земного шара
Уже существует.
Оно — Мы.[21]

Утопические задачи и проекты, которые ставило перед собой и разрабатывало Международное бюро весной 1919 года, были во многом близки Хлебникову. Он воспринимал программу бюро как свою личную программу.

Редактор газеты «Искусство» К. Уманский в статье, напечатанной в последнем номере, анонсировал выход журнала: “Между-

[19] *Хлебников В.* Творения. С. 605.

[20] СС 6 (2), 89.

[21] *Хлебников В.* Творения. С. 609.

народное Бюро” надеется использовать первую же возможность, предоставленную торжеством мировой социальной революции, чтобы созвать “Первый Интернациональный Конгресс Работников Изобразительных Искусств”. <...> Лишь на прочной основе социалистической революции и международной солидарности пролетариата художники-творцы грядущей жизни смогут построить свое новое искусство, свою новую культуру»[22].

Приоритетными задачами бюро было создание Международной федерации работников изобразительных искусств и организация Интернационального конгресса.

Хлебников начал сотрудничать с журналом «Интернационал искусства» в очень ответственный для себя период — в это время, как отмечалось выше, он готовил однотомное собрание произведений. Все четыре теоретические статьи, написанные для журнала, были также своего рода подведением итогов, связанных с «законом времени» и с проблемой создания мирового заумного языка. Об этом тогда же Хлебников размышлял в предисловии «Свояси» к своему однотомнику и в программной статье «Наша основа», написанной в Харькове через месяц — в мае 1919 года, а также в поэме «Ладомир», написанной и изданной через год там же, в Харькове. В статьях для этого журнала Хлебников развивал те же идеи и темы, о которых писал в упомянутых программных вещах.

Эти четыре статьи, написанные для «Интернационала искусства», Хлебников включил в состав своего однотомного собрания произведений.

Так, например, в публикуемой здесь статье «Голова вселенной» Хлебников называет себя «художником числа». Эти же формулировки он приводит и в «Свояси»: «В последнее время перешел к числовому письму, как *художник числа* вечной *головы вселенной*, так, как я ее вижу, и оттуда, откуда я ее вижу. Это искусство, развивающееся из клочков современных наук, как и обыкновенная живопись, доступно каждому и осуждено поглотить естественные науки»[23].

Поэтическое творчество Хлебникова невозможно до конца понять, не учитывая его «числовые» теории и конструкции. Например, тезис из публикуемой здесь статьи «Голова вселенной»: «2) Вес земного шара — мы возводим всех людей в звание скрипачей на земном шаре и зовем скрипачей изучать свою скрипку <на?> всех путях — равен $605 \cdot 10^{25}$ граммов» — уже через год возникает как метафора в поэме «Ладомир»:

[22] *Крайний К.* <*Уманский К.*>. Интернационал искусства (Задачи международного объединения работников Изобразительных Искусств) // Искусство. 1919. № 8, 5 сентября. С. 2.

[23] *Хлебников В.* Творения. С. 38 (курсив мой — *А. П.*).

Смычок над тучей подыми,
Над скрипкою земного шара,
И черным именем клейми
Пожарных умного пожара.[24]

Примечательно, что черновая редакция этой статьи имеет название «Математический манифест»[25].

Еще один любопытный пример. Для раннего Хлебникова характерен принцип запрета на использование в собственных текстах слов из европейских неславянских языков. Однако поэт не всегда был последователен и нередко нарушал свои табу. В неизданной статье «Ритмы человечества» Хлебников привел выражение «“I Интернационал” К. Маркса (1864)» в связи со своими «числовыми» формулами. Поэт употребил, вероятно, такое словосочетание в статье прежде всего потому, что оно было канонизированным, а также потому, что название журнала, для которого он писал эту статью, было непосредственно связано с ним.

В 1920 году в Харькове Хлебников написал программную поэму с неологистическим названием — «Ладомир». Образный строй этой поэмы восходит к международному пролетарскому гимну «Интернационал», написанному Э. Потье и переведенному А. Гоцем (1902). В 1918 году он стал, как известно, государственным гимном Советской республики. В 1922 году Хлебников предложил, по свидетельству поэта и искусствоведа И. А. Аксенова[26], заменить термин с латинскими корнями «Интернационал» на свой неологизм — «Ладомир». Одновременно в поэме «Ночь в окопе» (1920) он вместо «западного» «Интернационала» употребил слово «Международник».

Вне сомнения, глава будетлян обсуждал свои статьи, написанные для «Интернационала искусства», с Малевичем, Татлиным и Якобсоном, редактором его однотомника. Можно предположить, что некоторые положения его статей были выработаны в результате совместного обсуждения общих для искусства и науки вопросов. Это подтверждается прежде всего упоминаниями их имен в текстах Хлебникова.

[24] Там же. С. 285.

[25] См.: СС VI, 403.

[26] Об этом он вспоминал на вечере памяти Хлебникова в РАХНе 30 мая 1924 г. Тезисы его доклада напечатаны на афише этого вечера, хранящейся в Доме-музее Велимира Хлебникова в Астрахани, см.:: *Мамаев А.* Астрахань Велимира Хлебникова. Астрахань, 2007. С. 152. Нам удалось обнаружить запись этого доклада И. А. Аксенова, который был прочитан на международном симпозиуме «Аксенов и окрестности» (Крузенберг, Швеция, 22—25 мая 2008 г.) и который будет опубликован в сборнике материалов симпозиума.

В примечаниях к статье «Ритмы человечества» он писал: «Р. О. Якобсон сообщил мне, что насчитывается 365 звуковых типов частушек, то есть каждая частушка была именем особого дня в году — какая удивительная исходная точка. День года, как туловищ<е> одухотворенной частушки»[27].

В статье «Голова Вселенной. Время в пространстве» Хлебников неожиданным образом обращается к творчеству Малевича.

Само название публикуемой здесь статьи непосредственно связано с художником. Хлебников пишет: «Я увидел снова в области живописи время, приказывающим пространству». В этой статье он анализирует супрематические композиции Малевича, называя их «теневыми чертежами», и соотносит их со своим «законом времени» (в первой редакции).

Еще в 1915—1916 годах Хлебников проявил серьезный интерес к беспредметной живописи Малевича и созданному им новому направлению в живописи — супрематизму. Он побывал в декабре 1915 года в Петрограде на «Последней футуристической выставке “0,10”», где впервые экспонировались супрематические вещи Малевича — его скандальный «Черный квадрат» и ряд беспредметных работ.

Создатель супрематизма писал М. В. Матюшину 4 апреля 1916 года: «Был у меня Хлеб<ников>, взял несколько рисунков для измерения их отношений и нашел число 317 и, кажется, 365. Кажется, это те числа, на которых он основывает законы разных причин, но не знаю, обратит ли он внимание на то, на что я обратил, на притяжательность к себе форм, т<ак>, в № 51 моей картины ясно вырисовывается закон конструкции. Пожалуй, на чем конструируе<тся> Мир с своими формами, связь и тяготение и масштаб одной к другой устанавливают место своего отношения.

Тут мне вспомнились хлеб<никовские> определения столиц, мест их зарождения. <...>

Найденные числа Хлеба могут говорить за то, что в “Supremus‘e” лежит нечто большое, имеющее непосредств<енный> закон, или даже тот самый мирового творчества. Что через меня проходит та сила, та общая гармония творческих законов, которая руководит всем, и все, что было до сих пор, не дело. <...>

Жаль, что нет Хлеба, а то бы я с ним поговорил о формах картин, все больше и больше отпадает бессознание и все больше и больше ощущаешь ясность определенного Закона»[28].

Это свидетельство Малевича очень важно — Хлебников проверял соотношение своего «закона времени» (в первой редакции)

[27] Цит. по: *Парнис А. Е.* Ранние статьи Р. О. Якобсона о живописи. С. 412.

[28] См.: Малевич о себе. Современники о Малевиче / Авт.-сост. И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. М., 2004. Т. 1. С. 80.

с числовыми отношениями между плоскостями, кругами и прямоугольниками, между белым и черным цветом в работах художника.

Через год, в 1917-м, Хлебников включил Малевича в члены созданного им утопического «Общества Председателей Земного Шара». Сам художник называл себя «председателем пространства». А в статье «Открытие художественной галереи» (1918), написанной для астраханской газеты «Красный воин», Хлебников назвал Малевича в первой пятерке художников-соратников, которые, по его мнению, должны были быть экспонированы в музеях в ближайшем будущем: «Может быть, в будущем рядом с Бенуа появится неукротимый отрицатель Бурлюк или прекрасный страдальческий Филонов, малоизвестный певец городского страдания; а на стенах будет место лучизму Ларионова, *беспредметной живописи Малевича* и татлинизму Татлина. Правда, у них часто не столько живопис<ь>, сколько дерзки<е> взрыв<ы> всех живописных устоев; их холит та или иная художественная заповедь. Как химик разлагает воду на кислород и водород, так и эти художники разложили живописное искусство на составные силы, то отымая у него краски, то начало черты»[29].

Встретившись с Малевичем в Москве в 1919 году, Хлебников вернулся к своим расчетам в супрематических композициях художника, сделанным в 1916 году, и привел их в статье «Голова вселенной» — он убедился, что его закон времени «работает» (см. об этом далее).

В своей последней записной книжке 1922 года (она хранилась у П. В. Митурича) Хлебников делает запись о «чертежах» Малевича, которая почти полностью совпадает с его формулировками в статье «Голова вселенной»: «...в некоторых теневы<х> чертеж<ах> Малевича время просвечивало сквозь пространство, и я увидел время приказывающим пространству»[30]. Эта запись не датирована, но она, очевидно, относится к 1919 году.

Создатель супрематизма, по свидетельству Т. Грица, говорил автору статьи «Художники мира!»: «Вы умник. Вы астроном, звездочет. Вы каждую минуту измеряете, какое пространство смыслов в предмете»[31].

Другой соратник Хлебникова, Татлин, творчество которого поэт также высоко ценил и которому он посвятил стихотворение «Татлин, тайновидец лопастей...», в тезисах своей статьи «Инициативная единица в творчестве коллектива» приводит цитаты из

[29] *Хлебников В.* Творения. С. 618—619. Курсив мой.

[30] Цит. по копии, сделанной Н. И. Харджиевым (Фонд Харджиева—Чаги. Стеделийк музей, Амстердам).

[31] См.: *Гриц Т.* Проза Велемира Хлебникова // Мир Велимира Хлебникова. М., 2000. С. 233.

статьи главы будетлян и использует его термин «изобретатель»: «Ошибки нет в примере Хлебникова. 1) “В ряду естественных чисел есть рассеянные простые числа, неделимые и неповторяющиеся. Каждое из этих чисел несет с собой свой новый числовой мир. Из этого следует, что и среди чисел существуют числа-изобретатели”. 2) “Если мы возьмем принцип сложения, то приложив к тысяче единиц еще одну, приход и уход этой единицы будет незаметен. Если мы возьмем принцип умножения, то единица положительная, помноженная на тысячу, делает положительной всю тысячу. Единица отрицательная, помноженная на тысячу, делает отрицательной всю тысячу. Из этого следует, что существует полная органическая связь между единицей и собирательным числом”»[32]. Источника этих цитат установить не удалось.

В 1923 году Татлин в постановке «Зангези» в Петрограде использовал некоторые разработки «звездного языка» из статьи Хлебникова «Художники мира!».

Вернемся к протоколам. Под двумя протоколами (№ 6 и 7) стоят подписи Хлебникова. На заседании, состоявшемся 10 апреля, он выступил с предложением «о праве общаться по делам искусства по Радио». Видимо, не все участники заседания поддержали его предложение, и была принята уклончивая резолюция.

ПРОТОКОЛ № 6.
ЗАСЕДАНИЕ МЕЖДУНАРОДНОГО БЮРО ОТ
10 АПРЕЛЯ 1919 года.
Присутствовали:
тов. Татлин, Малевич, Хлебников, Поляков,
Дымшиц-Толстая, Кузнецов.

Слушали:	Постановили:
1). О бумаге для журнала и печатание журнала.	1). Дать мандат тов. Полякову на то, чтобы выхлопотать разрешение от Полиграфического Отдела на печатание в типографии бывш<ей> тов. Мамонтова. О бумаге отложить до выяснения с Оффенгенденом[33].

[32] РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 11. Тезисы статьи Татлина были впервые напечатаны на венгерском языке: Tatlin / Hrsg. L. A. Shadowa. Budapest, 1984. S. 257.

[33] М. С. Оффенгенден — заведующий финансовым подотделом ИЗО Наркомпросса (см.: ГАРФ. Ф. А2306. Оп. 36. Д. 168. Л. 2).

2). Хлебников выдвигает вопрос о праве общаться по делам искусствапо Радио.	2). Ходатайствовать, в случае надобности, иметь право пользоваться Радио по делам искусства.
3). Малевич предлагает образовать инициативную группу для организации Российской конференции по делам искусства и науки для пересмотра прежних принципов и методов науки и искусства.	3). Принять для разработки в ближайшем заседании.

Под этим протоколом стоят подписи-автографы С. Полякова, В. Хлебникова, Татлина, А. Моргунова, Дымшиц-Толстой и подпись машинистки: «С подлинным верно. Лассон-Спирова»[34].

Через два года, находясь на службе в пятигорском ТерРОСТА, Хлебников написал специальную статью под названием «Радио будущего», в которой развивал утопические идеи, впервые высказанные им на этом заседании.

На следующем, апрельском, заседании (протокол № 7, точная дата неизвестна), на котором поднимались вопросы об обложках и воззваниях, Хлебников также присутствовал — под протоколом стоит его подпись, но он, видимо, не выступал. Можно предположить, что Хлебников принимал участие в составлении воззвания, адресованного к художникам Японии и Китая. Приведем текст протокола, в котором сообщается, что была утверждена обложка Малевича для первого номера журнала:

ПРОТОКОЛ № 7.
ЗАСЕДАНИЕ МЕЖДУНАРОДНОГО БЮРО
ОТ <АПРЕЛЯ 1919>
Присутствовали:
А. Моргунов, Малевич, Татлин, Поляков и Дымшиц-Толстая

Слушали:	Постановили:
1). Об обложках.	1). Обложки, представленные Малевичем и Моргуновым, принимаются со следующими оговорками: Относительно обложки Моргунова — из печатных знаков остается только название журнала, согласно протоколу. Относительно обложки Малеви-

[34] Цит. по копии, сделанной Н. И. Харджиевым (Стеделийк музей, Амстердам).

	ча — на красном диске сделать отчетливые белые буквы. Ввиду того, что не представлены все обложки, рассматривалась обложка, представленная Дымшиц-Толстой. Обложка принята при условии возможности технического выполнения. Ввиду болезни Кузнецова разрешено ему представить обложку к следующему заседанию.
2). Порядок воспроизведения обложек.	2). Первой использовать обложку Малевича. Порядок использования остальных ввиду отсутствия Моргунова и Кузнецова решить на следующем заседании.
3). О воззваниях для первого номера.	3). Воззвание Татлина и Дымшиц-Толстой принято. Воззвании<я> Малевича и Моргунова принима<ю>тся.
4). Моргунов вносит предложение отпечатать все воззвания и раздать членам редакционной Коллегии для заключительного решения.	4). Принимается.

Под протоколом № 7 стоят подписи К. Малевича, В. Хлебникова, Дымшиц-Толстой [35].

Сохранились три эскиза обложки, выполненные для первого номера журнала, — К. Малевича, А. Моргунова, С. Дымшиц-Толстой[36]. В цитированной выше заметке Д. П. Штеренберга упоминалось, что были выработаны воззвания к художникам разных стран.

27 апреля Хлебников перебелил рукописи, внес поправки в тексты четырех статей, написанные для журнала «Интернационал искусства», и передал их в редколлегию (под двумя машинописями стоит авторская помета: «Статью проверил. В. Хлебников. 27 апр<еля> 1919»). Только на первой статье «Художники мира!»,

[35]Цит. по копии, сделанной Н. И. Харджиевым (Стеделийк музей, Амстердам).

[36] Эскиз обложки для журнала «Интернационал искусства» работы Малевича находится в Стеделийк музее (Фонд Харджиева—Чаги, Амстердам), а эскизы обложки работы А. Моргунова и С. Дымшиц-Толстой — в РГАЛИ (Ф. 665). Эскиз Малевича воспроизведен в кн.: A Legacy Regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-garde / Text ed. and comp., J. Bowlt, M. Konecny. St. Petersburg; Amsterdam. 2002. P. 184 (на эту публикацию обратила наше внимание А. С. Шатских, которой приносим свою благодарность).

датированной 13 апреля, была резолюция заведующего отделом ИЗО: «Утверждаю. Д. П. Штеренберг». На обороте одного из рукописных листов этой работы имеется заготовка начала другой статьи — «Голова вселенной», свидетельствующая о том, что упомянутые выше остальные три статьи о времени были написаны в течение 2—3 недель этого месяца. Они были написаны сверх заказа и должны были, вероятно, быть опубликованы в последующих номерах журнала.

Хлебников не стал дожидаться выхода журнала и выехал из Москвы в Киев через Харьков, получив удостоверение и мандат от Бюро на выдачу билета без очереди[37]. Приведем текст мандата по сохранившейся в архиве копии (оригинал был, видимо, утерян Хлебниковым):

В Управление Делами.

Настоящим Отдел Изобразительных Искусств просит ходатайствовать о выдаче разрешения на получение билета вне очереди в делегатством вагоне для проезда в Киев через Харьков Виктору Владимировичу Х л е б н и к о в у, командируемому Международным Бюро Отдела Изобразительных Искусств на Конференцию искусств.

Заведующий Отделом (без подписи).
Секретарь (без подписи).[38]

На отпуске мандата стоит дата, проставленная делопроизводителем — «12.IV. <19>19».

Вероятно, Хлебников собирался принять участие в «Вечере искусств» в Киеве, который был запланирован Всеукраинским отделом искусств Наркомпроса как «первая грандиозная художественная демонстрация» всех видов искусств. Этот вечер был первоначально назначен на 14 апреля, но неоднократно переносился и состоялся 28 апреля в театре им. Ленина (бывш. Соловцов)[39]. Однако поэт уже не смог воспользовался этим мандатом, так как задержался в Москве, вероятно, из-за работы над своим однотомником и над статьями для журнала «Интернационал искусства».

О необычном способе путешествия Хлебникова из Москвы в Харьков вспоминал Маяковский: «Накануне сообщенного ему дня получения разрешения и денег (за подготовку однотомника. — *А. П.*) я встретил его на Театральной площади с чемоданчиком.

[37] ГАРФ. Ф. А2306. Оп. 36. Д. 172. Л. 44, 45.

[38] Там же. Л. 44.

[39] См. киевские газеты.: Известия / Вісті. 1919. 13 апреля (хроника); Театр. 1919. № 7, 27—30 апреля. С. 12; *Ор <Орешников П.>*. Вечер искусств // Борьба. 1919. № 62, 30 апреля.

“Куда вы?” — “На юг, весна!..” — и уехал.

Уехал на крыше вагона...»[40]

Маяковский заключил договор на издание книги поэм Хлебникова с Центропечатью в конце мая 1919 года. Сам Хлебников остановился в Харькове у своих друзей — поэта Г. Н. Петникова и сестер Синяковых — и дальше в Киев не поехал.

Уже после отъезда Хлебникова из Москвы, в июле, в газете «Искусство» была напечатана шапка, несомненно восходящая к тогда еще не изданной его статье «Художники мира!», предназначенной для журнала: «Художники всего мира! Язык, на котором вы говорите, понятен всем народам!»[41]

На майском заседании (Хлебников в это время уже покинул Москву) редакционной коллегией бюро (протокол № 8) была принята резолюция печатать журнал, несмотря на то что не все авторы сдали статьи. Кроме того, на нем обсуждался вопрос о том, чтобы командировать двух эмигрантов в Италию, Германию и Австро-Венгрию в качестве «послов искусства» от Международного бюро — проживавшего тогда в Москве итальянского писателя О. Кампа (O. Campa), председателя общества «Studio Italiano», и журналиста К. Крайнего (К. Уманского), впоследствии выпустившего книгу на немецком языке о новом искусстве в России[42].

В этом же восьмом номере газеты «Искусство» была напечатана хроникальная заметка о том, что «в ближайшем времени выходит в свет № 1 журнала “Интернационал искусства” <...> посвященный разрешению проблем международного объединения работников изобразительных искусств»[43]. Однако журнал, как считают исследователи, не был издан из-за дороговизны бумаги и отсутствия денег.

На самом деле причина была другая. Журнал не вышел... из-за статей Хлебникова. Нам удалось обнаружить уникальный документ, свидетельствующий об этом. Речь идет о письме заведующему ИЗО Наркопроса Д. Штеренбергу от 6 октября 1919 года из Госконтроля (цитирую по копии):

[40] *Маяковский В.* В. В. Хлебников // Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1959. Т. 12. С. 27.

[41] Искусство. 1919. № 6, 8 июля.

[42] Об О. Кампе см.: *Rizzi D.* Lettere di Boris Jakovenko a Odoardo Campa (1921—1941) // Archivio italo-russo / A cura di D. Rizzi e A. Shishkin. Labirinti 28. Trento, 1997. P. 385—482 (сообщено Н. В. Котрелевым). Впоследствии К. А. Уманский (1902—1945) стал известным дипломатом. См. его книгу: *Umansky K.* Neue Kunst in Russland 1914—1919. Potsdam; München, 1920. См. о нем в воспоминаниях И. Г. Эренбурга «Люди, годы, жизнь» (М., 1990. Т. 2. С. 306—310).

[43] Искусство. 1919. № 8, 5 сентября. С. 8.

В Народный Комиссариат по Просвещению.

Произведенное Народным Комиссариатом Государственного Контроля обследование деятельности за 1-е полугодие 1919 года состоящего при Отделе Искусств Международного Бюро приводит к убеждению в полнейшей нецелесообразности предпринятого Бюро издания «Интернацинал искусств» <так!>.

Нимало не отрицая по существу желательности научно-литературной разработки вопроса о коллективном творчестве, являющейся главнейшей задачей журнала «Интернационал искусств», Государственный Контроль никоим образом *не может считать целесообразною затрату на издание на «русско-заумном языке», ибо такового языка не существует вовсе.*[44] Столь же нецелесообразным с точки зрения государственной необходимости представляется решению Бюро издавать журнал на японском и китайском языках, что потребовало бы чрезвычайно крупных расходов на переводы и, главным образом, на набор текста и его корректуру, так как японский и китайский шрифты имеются, быть может, в одной только типографии б<ывшей> Академии наук, да и то, вероятно, в весьма ограниченном количестве. <...>

С точки зрения практической целесообразности и необходимости даже самое существование Международного бюро, при наличии III Коммунистического Интернационала, представляется несвоевременным и нецелесообразным[45]. <...>

Сообщая обо всем этом, Народный Комиссариат Государственного Контроля просит Народный Комиссариат по Просвещению в кратчайший срок пересмотреть вопрос о существовании Международного Бюро и уведомить о последующем.

За Народного Комиссара:

Член Коллегии Наркомгосконтроля (подпись)

С подлинным верно: Делопроизводитель (подпись).[46]

На письме стоят даты прохождения документа: 6. 11 и 13 октября и 4 ноября, когда он был сдан в архив Комиссариата Госконтроля.

Автором статей на «русско-заумном» языке и инициатором издания журнала на японском и китайском языках был Хлебников. Несмотря на поддержку А. В. Луначарского, бюро вскоре было за-

[44] В машинописи выделенные мною курсивом слова подчеркнуты неизвестной рукой, а на полях сделанная этой же рукой помета: «Мелочь, и не имеет отношения к журналу».

[45] В машинописи выделенный мною курсивом текст подчеркнут, и против всей фразы на полях помета, сделанная, вероятно, рукой Д. П. Штеренберга: «Существование Бюро необходимо, так к<а>к оно должно служить целям объединения худож<ников> всех стран».

[46] РГАЛИ. Ф. 2852 (О. М. Брик). Оп. 1. Ед. хр. 313. Л. 27.

крыто, а подготовкамжурнала к изданию была приостановлена. Об этом пишет Дымшиц-Толстая в цитируемых далее воспоминаниях.

От Луначарского исходила еще одна инициатива, связанная с деятельностью Международного бюро. Он планировал приобрести для русских музеев работы итальянских футуристов, и его посредником в переговорах с футуристами был О. Кампа.

Никаких сведений об этом обнаружить не удалось, кроме упоминания в дневнике Ф. Т. Маринетти, который оставил запись о встрече с эмиссаром Луначарского: «*7 октября <1919>. <...>* Увидел Кампу. Это — флорентинец, которому министр образования большевиков поручил купить футуристические картины для Москвы. Я его представил, и они беседовали: Фуни, Буцци, Руссоло, Сеттимелли. Уехал во Флоренцию»[47].

Чем закончилось это поручение Луначарского, неизвестно. Скорее всего, из-за гражданской войны этот проект также не был реализован.

Через много лет С. И. Дымшиц-Толстая вспоминала о первых встречах с Хлебниковым в октябре 1917 года и о работе в Международном бюро: «И вот, в один из этих дней, приходит поэт Хлебников по важному и неотложному делу. Оказывается, Хлебников наметил председателей мира по всем отраслям искусства. Татлин им был намечен по изоискусству. И вот он, Хлебников, в решающий момент революции пришел к Татлину обсудить с ним эту кандидатуру и просить Татлина дать на нее согласие. Сидели они на окне мастерской на фоне осеннего предвечернего оранжевого неба, оба худые и длинноносые Дон-Кихоты, погруженные в вопросы мирового искусства»[48].

Далее она писала: «Вопросы, поднятые нами на заседаниях, были так широки и многообразны, что, конечно, для их решения потребовались бы не только месяцы, но и годы, а то и больше. А время было такое, время нового строительства, что нам приходилось их поднимать. Привожу пример. После того, как назначили к нам секретаря и бухгалтера, мне дали большое и серьезное дело — заведовать международным бюро по делам искусства. Была создана коллегия и было решено издать журнал под названием “Интернационал в искусстве” с обращением к художникам всего мира, реорганизовать искусство с запросами широких масс. Были заказаны для журнала статьи Хлебникову, Маяковскому, Топоркову, Татлину, Малевичу, Матюшину и др. С моим дальнейшим переездом в Ленинград и ликвидацией “Международного бюро” журнал так и не вышел в свет.

[47] *Marinetti F. T.* Taccini. 1915—1921 / A cura di Bertoni. Milano, 1987. P. 447.

[48] Воспоминания С. И. Дымшиц-Толстой хранятся в Отделе рукописей Русского музея (ОР ГРМ. Ф. 100. Ед. хр. 249. Л. 46).

На одном из заседаний этого Международного бюро было решено просить Анатолия Васильевича Луначарского содействия дать нам провод для непосредственного общения с художниками всего мира по вопросам искусства, к которым уже были написаны воззвания. Меня направили в Ленинград с докладом к Анатолию Васильевичу. Шла гражданская война, свирепствовала Антанта, все границы были на запоре, но мечты художника не знают границ. Собрав протоколы, я поехала в Ленинград, доложить Анатолию Васильевичу обо всем этом. Слегка подпрыгивая кресле и удерживаясь от смеха, Анатолий Васильевич ответил, что вопрос серьезный и значимый, но что он должен об этом подумать. Так я и уехала ни с чем»[49].

Через год Хлебников письме из Харькова от 23 февраля запрашивал О. М. Брика: «Но главная тайна, блистающая, как северная звезда, это — изданы ли мои сочинения или нет? Шибко боюсь, что нет!

Так же, как “Интернационал искусств”. И вдруг вы пришлете мне толстый пушкинский том? С опечатками, сырой печатью? Правда, хорошо было бы?»[50]

Хлебникова ожидала очередная неудача, а грандиозный проект, задуманный Международным бюро, так и остался утопией.

* * *

Материалы и документы Международного бюро находились у заведующей подотделом художницы С. И. Дымшиц-Толстой (1889—1963). В 1934 году она передала часть этих материалов (через своего племянника литературоведа А. Л. Дымшица) в Пушкинский Дом[51]. Среди них имеются некоторые документы, связанные с подготовкой к печати журнала «Интернационал искусства». В 1930-х годах ряд рукописей главы будетлян были переданы ею литературоведу Н. Л. Степанову, когда он готовил к печати собрание произведений Хлебникова. Степанов опубликовал в пятом томе только одну статью из «интернационального» цикла — «Художники мира!». Другие статьи и тезисы Хлебникова из этого цикла были напечатаны значительно позднее — в 1970—1990-х годах[52].

В РГАЛИ находится небольшой фонд ИЗО Наркомпроса (Ф. 665), поступивший из Государственной Третьяковской галереи в 1941 году. В нем имеются подборка статей и тезисов для первого номера «Интернационала искусства», а также ряд протоколов заседаний Международного бюро.

[49] Там же. Л. 49. Здесь ошибка памяти мемуаристки: Маяковский не участвовал в этом проекте. Как следует из протокола № 6, инициатором вопроса о «непосредственном общении с художниками всего мира» был Хлебников.

[50] См.: НП,. 384.

[51] РО ИРЛИ. Р 1. Оп. 6. Д. 206—219.

[52] См. примеч. 14.

В 1959 году Дымшиц-Толстая познакомилась с Н. И. Харджиевым и передала через него в ЦГАЛИ (РГАЛИ) часть материалов, связанных с этим журналом, в том числе и протоколы заседаний Международного бюро. Однако он передал в архив не все материалы, оставив часть из них у себя, преимущественно рукописи статей и тезисов для первого номера журнала, первые экземпляры протоколов заседаний бюро с собственноручными подписями Хлебникова, Малевича, Татлина и других, эскиз обложки для журнала работы Малевича и т. д. Вторые и третьи экземпляры статей и тезисов он передал в ЦГАЛИ, и они были присоединены к фонду ИЗО Наркомпроса. Основная часть материалов, связанных с этим журналом и находившихся ранее у Харджиева, ныне хранится в его закрытом личном фонде в РГАЛИ, а другая часть — в фонде Харджиева—Чаги в музее Стеделийк в Амстердаме.

Здесь впервые полностью публикуется статья Хлебникова «Голова вселенной. Время в пространстве»[53] из «интернационального» цикла по авторизованной машинописи, датированная 27 апреля 1919 года и хранящаяся в частном собрании. На ней сделана авторская (?) разметка карандашом для тезисов. Она сверена с беловой рукописью статьи, которая находится там же. Текст воспроизводится с сохранением особенностей авторского стиля, орфография и пунктуация приведены к современной норме. Приносим сердечную благодарность Х. Барану, Т. Нешумовой, И. Ахметову и Н. Герчиковой, которые оказали нам помощь во время подготовки этой статьи к печати.

В. Хлебников

ГОЛОВА ВСЕЛЕННОЙ. ВРЕМЯ В ПРОСТРАНСТВЕ

Публикация, подготовка текста, примечания и комментарии Александра Парниса

Вот виды нового искусства числовых лубков, творчества, где вдохновенная голова вселенной так, как она повернута к художнику, свободно пишется художником числа; клетки и границы отдельных наук не нужны ему: он не ребенок. Проповедуя свободный треугольник трех точек: мир, художник и число, он пишет ухо или уста вселенной широкой кистью чисел и, совершая свободные удары по

[53] Текст этой статьи был напечатан под редакцией А. Е. Крученых по копии в машинописном выпуске «Неизданного Хлебникова» (М., 1934 г. Вып. 27; тираж — 3 экз.; РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 975. Л. 44—48).

научному пространству, знает, что число служит разуму тем же, чем черный уголь руке художника, а глина или мел ваятелю; работая числоуглем, объединя <ет> в этом искусстве бывшие до него знания.

Пусть одна строчка дает внезапную, подобную молнии, связь кровяного шарика и Земли, другая падает в гелий, третья разбивается о непреклонное небо, открывая спутников Юпитера. Быстрота обогатится новой быстротой — быстротой мысли, а границы отдельных знаний исчезнут перед шествием чисел на свободе [54], брошенных в печать как приказы[55] по земному шару.

Вот они, эти виды нового творчества, возможного, по нашему мнению.

1) Поверхность Земли 510 051 300 квадр<атных> километров; поверхность красного кровяного шарика, этого гражданина, этой звезды Млечного Пути Человека — 0,000 128 квадр<атных> миллиметров. Между гражданином неба и гражданином тела заключен договор; вот он: поверхность земной звезды, деленная на поверхность звездочки кровяного шара, равна 365 в десятой степени (365^{10}) — прекрасная созвучность двух миров, право человека быть первым на Земле! Это первая статья договора государства кровяных шариков с государством небесных шаров. Двуногий живой Млечный Путь и его звездочка заключили союз тристашестидесятипятиричности (брр!) с Млечным Путем на небе и его большой звездой Земли. Мертвый Млечный Путь и живой здесь дали свои подписи, как два равноправных правовых лица.

Найдено 20 июля 1915 (ст. ст.).

2) Вес земного шара — мы возводим всех людей в звание скрипачей на земном шаре и зовем скрипачей изучать свою скрипку <на?> всех путях[56] — равен $605 \cdot 10^{25}$ граммов; вес атома гелия $68 \cdot 10^{-25}$ граммов (вес *а*-частицы).

В гелии, втором <элементе> в ряду Мозелея[57], Земля переходит в молнию, их атомы тождественны, и воздушный ручей гелия

[54] Эта формула восходит к термину Ф. Т. Маринетти «слова на свободе» (parole in liberta) из «Технического манифеста футуристической литературы» (1912). Г. Аполлинер считал, что прием «слова на свободе» впервые разработал А. Рембо.

[55] Характерный прием обращения к адресатам в поэтике футуризма. См., например, у Хлебникова «Приказы Предземшаров» (1922), а также у Маяковского: «Приказ по армии искусства» и «Приказ № 2 армии искусств» (оба — 1918).

[56] См. об этом во вступительной статье.

[57] Генри Мозелей (Мосли; Moseley; 1887—1915) — английский физик, один из основоположников рентгеновской спектроскопии. В 1913—1914 гг. открыл закон, связывающий частоту спектральных линий излучения с порядковым номером излучаемого элемента, предсказал рентгеновские спектры некоторых элементов (закон Мозли). Ср. в «Нашей основе»: «Вся полнота языка должна быть разложена на основные единицы азбучных истин, и тогда для звуко-ве-

есть вместе с тем ручей молнии. В каждой *а*-частице гелий заключает 2 заряда. В глыбе гелия, равной по весу земле, содержится $a\text{-}\frac{365^{20}}{2}$ частиц и 365^{20} зарядов.

Найдено 23 июля 1916 года (ст. ст.).

Мы видим число времени в двадцатой степени, приказывающим и здесь, в мире молнии; земной год и смоляная молния, созвучность молнии году. Можно думать, что молния один из миров, теней Земли, следующих за ней по закону упадка степеней: 365^n, 365^{n-1}, 365^{n-2}... 365^2, 365^1, 1, 1/365, $1/365^2$, $1/365^n$.

3) В некоторых теневых чертежах Малевича[58], его друзах черных плоскостей и шаров, я нашел, что отношение наибольшей затененной площади к наименьшему черному кругу есть 365. Итак, в этих сборниках плоскостей есть теневой год и теневой день. Я увидел снова в области живописи время приказывающим пространству. В сознании этого художника белые и черные цвета то ведут настоящие бои между собой, то исчезают совсем, уступая место чистому размеру.

Но в этих чертежах числа времени какой-то жизнью просвечивали сквозь теневые площади. За обломками пространства прячется хорошенькая головка времени, и год, деленный на сутки, оживил борьбу плоскостей. Вывод, чтобы памятник был на месте, его пятно должно быть в 365 раз меньше площади площадей. В искусстве улиц и площадей можно брать объемы, отвечающие размерам временам обращения Земли, Меркурия, Венеры, Марса, и посмотреть, не окрасятся ли эти объемы, переведенные сердцем на его язык, в общепонятные звуки.

4) Изучая войны, как особый вид дрожания человечества, переходим от более широкого обобщения 365± 48 лет, как расстояния между двумя биениями, к более узкому обобщению: $317(к+e+1/e)$, где к=целое число, а e=2,71828; 317 · e=861 год, =117 лет. Утверждаю, что все войны объединяются в одно дерево с помощью этого уравнения.

Примеры: в 1193 году — Троянские войны, через 861 год в 332 — македонские войны Александра Вел<икого>, через 317 · 6 в 709 году — нашествие арабов на Испанию, через 861 — 1570 — высшая волна португальцев (Лепанто[59]), за $117=\frac{317}{e}$ до 1570 был 1453 год — волна турок, взятие Византии; через 365+48·2= 461 после 1453 наступил 1914 — война островов Англии и Японии против полуострова Германии, через 317 после 1453 волна русских 1770 — Суворов, Потемкин и так далее — струны будущего.

$\frac{317}{e}$

До сих пор не умеют разрешать этих биений в мелкие дрожи. Великое переселение слав<ян>о-германских народов 376 г. через 317·11 после переселения индусов в 3111 году до Р<ождества> Хр<истова> (Эра Кали-Юга) и так далее. Волна манчжур 1644 <года> через 317·4 — после 376, год гуннов. Следующая волна в 1961[60].

5) Изучая материки, мы видим в юго-восточном углу крупных материков притаившиеся там малые земли, похожие на будущих детей:

<a)> Огненную Землю, Мадагаскар, Цейлон, Суматру, Тасманию, Новую Зеландию. Это однородная цепь. Их общая площадь — 1 397 763 квадр<атных> килом<етров>, но $к/365 = 1397400$, где $к=510051300$ кв<адратных> к<илометров> = поверхность Земли, $к/365^7=59{,}1$ кв<адратных> санти<метров>;

в) Сардиния+ Сицилия+ Корсика+ Крит=76516, т<о> есть стремятся к пределу $2к/365^2=76588$;

с) Сардиния+ Балеарские острова+ Кипр стремятся к пределу $к/365^2$;

<d)> Борнео, Целебес, Ява и соседи, Формоза, Филипп<инские> острова общей площадью равны 1398601 или $к/365$;

<e)> Океания+Тасмания+Молукские острова+ Галапагос+ Курильские <острова> =1398539 или $к/365$.

Или Формоза-Яванский треугольник островов и рассеявший великую морскую пыль островной ветер Океании обладают равными площадями. Эта площадь есть день по отношению к году площади земного шара (то же, что в чертежах Малевича).

Для многих островов земная поверхность является пространственным годом, а острова пространственными днями. Общая поверхность моря так относится к суше, как $\frac{365+48.n}{365}$. Согласно Фуксу[61], на Земле 317 сухопутных вулканов. А тело человека состоит из 317 · 2= 634 мышц. Костей человека = 48 · 5 = 240.

ществ может быть построено что-то вроде закона Менделеева или закона Мозелея — последней вершины химической мысли» (*Хлебников В.* Творения. С. 624).

[58] О взаимоотошениях поэта и художника см.: *Парнис А. Е.* Хлебников и Малевич: В поисках значимых элементов // Мир Велимира Хлебникова. М., 2000. С. 175—185.

[59] Город в Греции. Ошибка Хлебникова: битва около Лепанто, в которой испано-венецианский флот под командованием Дон Жуана Австрийского разгромил турецкий флот, состоялась 7 октября 1571 г.

[60] После этих слов в рукописи зачеркнутая фраза: «Кто, видя эти струны, захочет играть на них?»

[61] Фукс К. (Fuchs C. W., 1837—1886) — известный немецкий геолог и вулканолог, автор ряда книг о вулканах (Die vulkanishen Erscheinungen der Erde. Leipzig. 1865; Vulkane und Erdbeben. Leipzig, 1875). С 1865 г. делал ежегодные обзоры о вулканических явлениях в немецкой периодической печати. Откуда Хлебников почерпнул эти сведения, неизвестно. Скорее всего, у него аберрация памяти. В «Энциклопедическом словаре» Брокгауза и Эфрона, которым часто пользовался Хлебников, в статье «Вулканы» указано, что Фукс насчитывал на Земле 672 вулкана, из которых 270 действующих. См. также: *Фукс К.* Таблицы для определения минералов при посредстве внешних признаков и простых химических реакций. СПб.,1904: 2-е изд., испр. — 1909.

6) Измеренное в сутках время вращения Юпитера = $19^2 \cdot 12$ = о.
Время вращения Марса+ время вращения Венеры= 19 · 48= а,
Марс —Земля= 19 · 17= в, Венера+Земля= 19 · 31= с,
Земля+Марс — Меркурий — Венера=19 · 39=19 · 13 · 3=д,
Марс+Земля+Меркурий=19·12·5.

Или о/а = 19/4, о/б =19·12/17, а/в=48/17, в/д=17/39, о/д=19·4/13.

Сочетания времен вращения относятся <как> целые числа 13, 17, 31, 48.

$$\frac{\text{Сатурн+Уран} \cdot 2 \text{ — Нептун}}{\text{Юпитер}} = 4/3(\text{кварта}),$$

$$\frac{\text{Юпитер+Сатурн+Уран} \cdot 2 \text{ — Нептун}}{\text{Юпитер}} = 7/3.$$

Можно думать, что времена обращений — обломки и пыль других великих времен.

7) Время вращения пятого спутника Юпитера = 16 дней 16 часов 32 минуты 11, 3 секунды=*а*.

Время вращения первого спутника= 11 часов 57 минут= *к,*
время вращения Юпитера=9 часов 54 минуты=*t*.
Их соединяет следующее правило:
$a=32t+7k= 2^5t=7k$.

Или <время> вращения 5-го светила можно вывести из времен вращения 1-го спутника и самого Юпитера.

Вот набросок лица вселенной, сделанный по новому способу.

8) Германский пехотинец делает в минуту, по военному уставу, 81 шаг. В сутки он сделает 317· 365 шагов. Одно дыхание судеб в 317 лет так относится к суткам, как сутки к шагу пехотинца, участника войны. Женское сердце в среднем тоже дает 81 удар в минуту.

Звук *У*, по Щербине[62], делает 432 колебания в секунду, но это есть биение мужского сердца (71 удар в минуту), деленное на 365.

Струна *А*, ось звукового искусства, тоже дает 432 колебания и есть тоже день по отношению к году удара мужского сердца (71 уд<ар> в минуту).

27 апр<еля>1919

[62] Ошибка Хлебникова: имеется в виду известный лингвист Л. В. Щерба (1880—1944). Сведения о колебаниях звука *У* поэт взял из книги Щербы «Русские гласные в качественном и количественном отношении» (СПб., 1912).

Леа Пильд (Тарту)

«ДУМЫ» КАК СВЕРХСТИХОВОЕ ЕДИНСТВО В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

В статье пойдет речь о разделах или циклах, озаглавленных «Думы», в собраниях стихотворений или книгах стихов некоторых русских поэтов конца XIX — начала XX века. Целью нашей статьи является попытка наметить подступы к определению функциональной роли этих структурных образований в процессе эволюции форм сверхстиховых единств.

В 1903 году выходит в свет книга стихов Валерия Брюсова «Urbi et Orbi», сознательно выстроенная автором как композиционно-смысловое целое и уподобленная в предисловии роману: «Отделы в книге стихов — не более как главы, поясняющие одна другую, которых нельзя переставлять произвольно»[1].

Брюсовские «главы» были поименованы как классические поэтические жанры («Баллады», «Элегии», «Оды и послания», «Песни»), которые уж давно не являлись фактором, формирующим структурное единство русской поэзии. Сам Брюсов в том же предисловии подчеркивал, что заглавия носят несколько искусственный характер, поскольку стихотворения, представляющие в «книге стихов» соответствующие жанры, далеки от их исторических «прообразов»: «Стихи соединены в ней, по-видимому, по внешним признакам; есть даже искусственные подразделения, как „Сонеты и терцины”. Но различие формы всегда было вызвано различием содержания. Некоторые названия отделов, напр<имер> „Элегии”, „Оды”, взяты не в обычном значении этих слов. Но значение, придаваемые им учебниками, идет от времени французского лжеклассицизма и тоже отличается от их первоначального смысла, какой они имели у античных поэтов» (1, 605).

С точки зрения Брюсова, структура жанра исторически изменчива: преображение содержания несет за собой трансформацию

[1] *Брюсов В. Я.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1973. Т. 1. С. 605. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, с указанием тома и страниц.

жанровой формы, и наоборот. Отнюдь не пытаясь воскресить старые жанры, Брюсов в своей книге демонстрирует исторический *механизм* обновления поэтических форм. Например, его «Элегии», насыщенные смелыми эротическими темами, заставляют читателя вспомнить элегии поэтов пушкинской эпохи, изображавших преимущественно высокую платоническую любовь. Та же эротическая проблематика доминирует в брюсовских «Балладах», которые русский читатель смог по контрасту соотнести, в первую очередь, с балладами Жуковского, лишенными названной тематической доминанты. Использование в целом ряде стихов «Urbi et Orbi» новых поэтических размеров (в первую очередь, дольников и верлибра) также призвано было обратить внимание на контраст между стихом классических жанров русской поэзии XIX века и изменением стиховых структур. При этом для Брюсова важен не только сам контраст, но и идея об извечном, постоянном *обновлении* поэтических форм. Классические названия жанров и структурное обновление стиха призваны доказать закономерность преемственности в поэзии: «декадент» Брюсов не предпринимает, по сути, ничего неслыханного, он продолжает делать то, что уже осуществляли неоднократно его предшественники, обновлявшие поэтический язык в предшествующие эпохи.

В первом издании «Urbi et Orbi»[2] находим два раздела, название которых начинается со слова «думы». «Думы. Предчувствия» — так назван первый раздел (впоследствии он получит заголовок «Вступления», и тем самым поэт подчеркнет программный его характер)[3]. Другой раздел в первопечатной редакции брюсовской книги озаглавлен: «Думы. Искания». И в том и в другом случае подчеркнут тематический, а не жанровый характер заглавия. В последующих изданиях книги это второе заглавие сохранится, но с изменением: «Думы» (исчезнет вторая часть — «Искания»)[4]. Таким образом, Брюсов подчеркнет в этом заглавии такой же условно жанровый характер, как и в заглавиях окружающих разделов. Состав поэтических единств и порядок расположения в них отдельных стихотворений впоследствии почти не изменится по сравнению с первопечатной редакцией «книги стихов»[5].

[2] *Брюсов В. Я.* Urbi et Orbi: Стихи 1900—1903 гг. М., 1903.

[3] См.: *Брюсов В. Я.* Пути и перепутья: Собрание стихов. М., 1908. Т. 2. С. 3—10.

[4] См.: Там же. С. 5—24.

[5] В разделе «Вступления» вслед за стихотворением «Последнее желанье» помещено отсутствовавшее в первопечатном издании «Urbi et Orbi» стихотворение «У себя», а стихотворение «По улицам узким, и в шуме, и ночью, в театрах, в садах я бродил...» вынесено за пределы этого раздела (см.: Там же. Т. 2. С. 5—6, 2).

По мнению Д. Е. Максимова, Брюсов в разделе «Вступления» (в издании 1903 года — «Думы. Предчувствия») занимается перечислением, своеобразной классификацией возможных путей лирического героя[6]. Тем не менее можно заметить, что «классификация» образует некоторое целое, обрисовывающее внутри раздела лирический сюжет. Большинство стихотворений этого поэтического единства описывает различные версии, варианты «ухода» героя от окружающих его людей. «Уход» последовательно разворачивается «вниз» — по лестнице социальной иерархии, начиная с известного стихотворения «Работа» (1901), где поэт стремится прочь из мира избранных в мир простого труда:

Прочь венки, дары царевны,
Упадай порфира с плеч!
Здравствуй, жизни повседневной
Грубо кованная речь! —
(1, 272)

и заканчивая стихотворениями «Искатель» и «Нить Ариадны» (оба — 1902), где бегство как будто достигает своих крайних пределов. Поэт попадает сначала в безлюдную пустыню:

За мной — последняя просека,
В грозящей чаще нет следа.
В напевы птиц зов человека
Здесь не врывался никогда —
(1, 274)

а затем в подземные лабиринты, откуда нет выхода:

И я один в беззвучном зале.
Мой факел пальцы мне обжег.
Завесой сумерки упали.
В бездонном мраке нет дорог.
(1, 276)

Заключительные стихотворения раздела — «Блудный сын» (1902—1903), «У земли» и «В ответ» (оба — 1902) — посвящены «возвращению»; без возврата к людям невозможна высокая миссия поэта: его служение им. Все перечисленные варианты «ухода» описывали обретаемую поэтом свободу, которая заключалась в возможности постижения каждый раз иного, отличного от прежнего,

[6] *Максимов Д. Е.* Брюсов: Поэзия и позиция. Л., 1969. С. 94.

«мира». Наивысшее *наслаждение* в процессе познания поэту доставляли безостаточное погружение в данное мгновение:

Я вам отдамся, — миги, миги! —
Бездонный, многозвонный сон? —
(1, 270)

отсутствие памяти о прошлом:

Меня зовет к безвестным высям
В горах поющая весна,
А эта груда женских писем
И нежива, и холодна! —
(1, 271)

и возможность конструировать будущее, которое представлялось многогранным, таило в себе множество вариантов:

Я хочу изведать тайны
Жизни мудрой и простой.
Все пути необычайны,
Путь труда, как путь иной.
(1, 273)

Вместе с тем такое самодостаточное, эгоистичное (отчетливо напоминающее эстетическую программу порицаемого уже к тому времени Брюсовым Бальмонта)[7] упоение «мирами» в конце раздела перестает удовлетворять героя, и он, «блудный сын», мечтает о возвращении в отчий дом, о возвращении к своей бренной земной сущности («У земли») и, наконец, в последнем стихотворении раздела («В ответ») формулирует кредо поэта, заключающееся в тяжелом труде и служении:

Нам кем-то высшим подвиг дан,
И спросит властно он отчета.
Трудись, пока не лег туман,
Смотри: лишь начата работа!
(1, 279)

Следует полагать, что вводный раздел («Думы. Предчувствия») с хорошо продуманной сюжетно-композиционный структурой

[7] См. об этом, например: *Нинов А. А.* Переписка с К. Д. Бальмонтом // Лит. наследство. М., 1991. Т. 98, кн. 1: Валерий Брюсов и его корреспонденты. С. 58—59.

создавался с оглядкой на творчество не так давно погибшего поэта Ивана Коневского, успевшего при жизни издать только одну книгу, озаглавленную «Мечты и *думы*» (1899).

В переписке Брюсова и Коневского, относящейся к концу 1890-х — самому началу 1900-х годов, довольно часто идет речь о «думах» или «раздумьях» как лирико-философских размышлениях-стихотворениях, постулирующих пафос отвлеченной мысли. Участники эпистолярного диалога имеют в виду не жанр, а, скорее, тематический комплекс. Так, например, в конце октября 1900 года Коневской пишет Брюсову: «В раздумье о путях победы над рассудком много строф, звучащих твердым и проникновенным боем, напоминающих гармонию Случевского, но, к сожалению, передача наития Светлого Духа неизмеримо ниже характеристики Дьявола»[8]. Ср. также в письме от 20 ноября того же года: «Как привлекала бы меня по общему чувству и построению дума „Вила", если б, увы! и образы, и музыка не отзывались бальмонтовщиной!»[9]

Слово используется, в первую очередь, в том значении, которое было актуально для Лермонтова как автора стихотворения «Дума» (ср. французское — meditation), хотя сам Коневской, судя по некоторым заглавиям его стихов (например, «Вариации на "Поминки" Кольцова», 1899) и целому ряду реминисценций в них, скорее, соотносит это заглавие с «Думами» Кольцова, создававшимися в конце 1830-х — начале 1840-х годов[10].

В отличие от Брюсова, в сборниках Коневского нет специального раздела, озаглавленного «Думы», а есть лишь отдельные стихотворения (их немного) с таким заглавием: «Вечерняя думка» (1898), «Соборная дума» (1899), «Крайняя дума» (1899). Тем не менее установка на поэтическое изображение движения мысли, описание интеллектуального начала присутствует, как хорошо известно, почти во всех стихах Коневского[11]. По-видимому, Брюсов, ощущавший себя не только лидером русского символизма, но и прямым продолжателем столь внезапно оборвавшегося творчества Коневского, ставит перед собой цель структурировать недостаточно организованные у того, с его точки зрения, представления об этом типе стихотворений.

В статье «Мудрое дитя», предпосланной Брюсовым к изданной им же книге Коневского «Стихи и проза» (1904), главной темой

[8] Лит. наследство. Т. 98, кн. 1. С. 516.

[9] Там же. С. 518.

[10] О «Думах» А. Кольцова см.: *Манн Ю. В.* Кольцов и философская мысль его времени // А. В. Кольцов и русская литература. М., 1988. С. 36—48.

[11] См. об этом: *Лавров А. В.* 1) Коневской Иван // Русские писатели. 1800—1917: Биографический словарь. М., 1994. Т. 3: К—М. С. 52; 2) Из архива Ивана Коневского // Писатели символистского круга: Новые материалы. СПб., 2003. С. 82—83.

творчества поэта Брюсов называет познание и связанные с ним ограничения: «Поэзия Коневского прежде всего — раздумья. Философские вопросы, которыми неотступно занята была его душа, не оставались для него отвлеченными проблемами, но просочились в его “мечты и думы”...»[12]. Вместе с тем здесь указывается, что Коневской отдает предпочтение миру «я» перед сферой «не-я», как бы не замечая особости другого, «других». Для иллюстрации своей мысли Брюсов цитирует стихотворение Коневского «Осенние голоса» (1899):

И всегда не хотел я людей,
Я любил беспристрастный обзор
Стен, высот и степных областей,
Величавый, игривый узор.[13]

Между тем в разделе, озаглавленном «Думы. Предчувствия», Брюсов последовательно развивает мотив бегства, «ухода» от людей ради свободного, ничем не ограниченного познания «миров». Показательно, что в этом разделе «Urbi et Orbi» почти не акцентируется освоение собственно нового для поэта мира (за исключением разве что стихотворения «Работа»), а неоднократно подчеркивается непосредственное переживание свободы, одиночества, наслаждение «мигом», при полном отсутствии «внешних препятствий», которыми для героя (поэта), как и для героя Коневского, здесь являются, в первую очередь, другие люди. Выше мы уже говорили о том, что здесь можно усмотреть характерную для Брюсова полемику с эстетической программой Бальмонта. Однако в поэзии Коневского Брюсов отмечает ту же философию наслаждения «мигом», исключительную сосредоточенность на индивидуальных переживаниях, что и у Бальмонта.

Таким образом, финальное стихотворение раздела («В ответ»), где служение связывается с обязательным трудом, предполагающим адресата (в том числе читателей символистских стихов), полемически переиначивает ведущую интенцию поэзии Коневского, ориентированную на дневниковость: уединенное наслаждение новыми «мирами», по Брюсову, не может быть самоценной, сосредоточенной на самой себе деятельностью (ср. у Коневского в «Стансах личности» (1899): «Все ж ненавистней жажды вечной / Дух твердой воли и труда...»).

Весь раздел служит своеобразным ответом Коневскому, как известно в конце 1890-х годов направившего Брюсова к поэтическому освоению серьезных и широких тем[14] (и, в частности, поэтому называвшему многие собственные и брюсовские опусы «думами»). Цитируя в названии раздела заглавие книги Коневского и последовательно выстраивая раздел как смысловое и композиционное целое, Брюсов как бы обращает внимание читателей на то, что недостаточно одного только размышления о законах, формах и препонах человеческого познания, что интеллектуальный поэтический дневник должен быть нацелен на контакт с читателем новой поэзии.

Диалог с Коневским продолжен и в разделе, озаглавленном «Думы. Искания», который также носит в книге «Urbi et Orbi» программный характер. Лирический сюжет этого раздела описывает внутреннюю борьбу лирического героя с грузом (бременем) памяти и/или познания. На протяжении всего раздела осуществляется реализация лермонтовской, по-видимому, в своих истоках, метафоры — «бремя познанья» (ср. у Лермонтова в «Думе»: «...под бременем познанья и сомненья состарились они»). Первое стихотворение «L’ennui de vivre...» (1902), написанное разностопным ямбом, повествует о лирическом «я», изнемогающим под грузом собственных познаний:

Я жить устал среди людей и в днях,
Устал от смены дум, желаний, вкусов,
От смены истин, смены рифм в стихах.
Желал бы я не быть «Валерий Брюсов»...
<...>
Уже в былое цепь уходит далеко,
Которую зовут воспоминаньем.
Склонясь, иду вперед, растущий груз влача...
(1, 293)

Последняя строка — прямая отсылка к стихотворению Коневского «Спор» (1899):

Всюду за собой тебя влача,
Я тобой, как путами обвит,[15] —

[12] *Коневской Иван (Ореус).* Мечты и думы: Стихотворения и проза. Томск, 2000. С. 457.

[13] Там же.

[14] Ср.: «Знакомство Брюсова со стихами Коневского в пору, когда уже был позади этап, вызвавший к жизни книгу “Me eum esse” (1897), с ее программно “декадентской” замкнутостью и чувством разуверения в действительности, стало дополнительным стимулом для обретения новой, активной связи с миром и расширения тематических и образно-идейных горизонтов в творчестве» (*Лавров А. В.* Переписка с Ив. Коневским // Валерий Брюсов и его корреспонденты. С. 429).

[15] *Коневской Иван (Ореус).* Мечты и думы. С. 180.

в котором идет речь о теле, препятствующем стремлениям духа. Имплицитное обращение к Коневскому можно усмотреть и в общей структуре лирического сюжета раздела: в одном из самых своих ярких стихотворений — «Соборная дума», в котором исследователи видели источник стихотворения Мандельштама «Век»[16], Коневской говорил о победе над временем при помощи памяти:

И как нам отбиться от волка лихого,
Которого тягостный глад
Снедает — от Времени серо-глухого?
Скажи, о бездольный мой брат?..
Торжественно движутся лета и зимы,
И зори, и ночи, и дни,
И те же они, если мы — невредимы,
А нет нас — прошли и они.
Красуется в них все мой образ нетленный,
Мой образ, и общий наш зрак,
Который устроил движенья вселенной;
Слуга ему — Время, не враг.
Строители — мы, и не в нем мы витаем:
Что в памяти — ныне оно.
На сотни ладов мы его испытаем.
Но чувство — повсюду одно.[17]

Возможно, имея в виду, в частности, это стихотворение Коневского, Брюсов описывает, что происходит с поэтом, запечатлевшим в своей памяти множество жизненных и книжных пластов — «грузов» (как бы одержавшим победу над временем). Поэт не выдерживает такой тяжести и жаждет забвения, потери памяти:

О, если б все забыть, быть вольным, одиноким,
В торжественной тиши раскинутых полей,
Идти своим путем, бесцельным и широким,
Без будущих и прошлых дней...
(1, 294)

В большинстве последующих стихотворений раздела «Думы. Искания» изображаются самостоятельные, автономные «миры», в которых герой (и автор) видят воплощение идеи преемственности (родовой — в стихотворении «Habet illa in alvo» (1902)) и культурной («Италия» (1902), «Париж», «Мир» (оба — 1903)).

[16] См.: *Мордерер В.* Блок и Иван Коневской // Александр Блок: Новые материалы и исследования (Лит. наследство. Т. 92, кн. 4). 1987. С. 154—155.
[17] *Коневской Иван (Ореус).* Мечты и думы. С. 190—191.

Именно к осознанию законов культурной преемственности должен стремиться лирический герой, потерявший от непосильного груза знаний и женской любви путеводную нить. Ср., например, в стихотворении «Habet illa in alvo»:

Ты охраняешь мир таинственной утробой.
В ней сберегаешь ты прошедшие века,
Которые *преемственностью* живы...
(1, 296)

или в стихотворении «Париж»:

И эти крайности! — все буйство наших дней, —
Средневековый мир, величье страшных дней, —
Париж, ты съединил в своей волшебной чаше...
(1, 303)

Приобщившись к мирам, сохраняющим в себе прошлое и объединяющим с ним настоящее, поэт побеждает интеллектуальную усталость и преодолевает интеллектуальные страхи (в стихотворении «Искушение» герой боится, что, попав в загробный мир, он по-прежнему будет стремиться к разгадке тайн существования, как и в земной жизни).

С идеей культурной преемственности связаны не только сюжет и содержание раздела, но и его форма. Так, в третьей строфе первого стихотворения раздела появляется реминисценция из стихотворения К. Случевского «Вы думы яркие, мечтанья золотые...» (1902) (у Брюсова: «И думы... Сколько их в одеждах золотых...»). Первая строка этого стихотворения, в свою очередь, вызывает ассоциации с заглавием первого раздела первого тома «Собрания стихотворений» Случевского 1898 года (раздел озаглавлен «Думы»). Следует предположить, что Брюсов в анализируемом разделе отсылает читателя не только к каким-то конкретным стихам (Лермонтова, Коневского, Случевского и др.), озаглавленным «Дума», но к целым блокам стихов (сверстиховым единствам) в предшествующей поэтической традиции.

Так, например, упомянутый раздел в собрании стихотворений Случевского хотя и в меньшей степени, чем брюсовский, но тоже представляет достаточно жестко организованное автором структурное единство. Центром, организующим лирическое повествование, является лирический субъект — его размышления об ограниченных возможностях познания и волеизъявления человека, которые связаны с временем (веком), несовершенным устройством вселенной и психофизиологическими законами. Ср., например, начало стихотворения «Dies irae» (1883):

Нередко в сердце боль слышна...
Боль эта — выраженье связи
Души и тела! Сплетена,
Как буквы строк славянской вязи.
Та связь, те боли в сердце — плод
Душой испытанных невзгод:
Душа на тело повлияла![18]

Ограниченности противопоставляется свобода духа, проявляющаяся в ее взаимосвязи с божественным началом, в деятельности бессознательного, интеллекте и индивидуальной нравственной силе. Два первых фактора свободы человеческого духа оказываются по мере развития лирического сюжета не релевантными: лирический субъект, разочарованный во всех сторонах бытия, единственными ценностями провозглашает интеллектуальное начало и личную моральную силу, проявляющуюся в христианском альтруизме.

О разделе «Думы» как поэтическом единстве можно говорить и благодаря тонко продуманной автором структуре субъектного повествования. Большинство стихотворений в первой половине раздела написаны либо в третьем лице, либо от лица «мы», либо в форме обращения к «вы». Ближе к концу сверхстихового единства чаще появляется форма «я», что позволяет говорить о том, что именно структура местоименных форм способствует здесь обрисовке контуров лирического сюжета: лирический субъект освобождается от гносеологического пессимизма и вызванного этим упадка сил и сосредотачивается на собственных волевых действиях, призванных каким-то образом повлиять на уродливый, безобразный мир:

Где только крик какой раздастся иль стенанье —
Не все ли то равно: родной или чужой —
Туда влечет меня неясное призванье
Быть утешителем, товарищем, слугой!
<...>
Ему дан ум на то, чтоб понимать крушенье,
Чтоб обобщать умом печали всех людей
И чтоб иметь свое, особенное мненье.
При виде гибели, чужой или своей![19]

Сходное структурное образование находим и в поздней лирике Фета. В первом выпуске сборника «Вечерние огни» (1883), в

[18] *Случевский К.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2004. С. 48.
[19] Там же. С. 50—51.

формировании композиции которого, как считают исследователи[20], участвовал Владимир Соловьев, первый раздел называется «Элегии и думы». Фет сохраняет это заглавие и отчасти композицию раздела в списке, составленном им для собрания стихотворений в 1892 году. Думы и элегии не отграничены друг от друга, но ряд стихотворений в середине раздела отличаются от прочих своей стилистикой и тематикой. Эти тексты озаглавлены «Смерть» (1879), «Среди звезд» (1876), «Ничтожество» (1883), «Не тем, господь, могуч, непостижим...» (1879). Лирический субъект размышляет в них о месте человека в структуре вселенной, его познавательных возможностях и потенциях. «Я» здесь не столько выразитель эмоциональных состояний, сколько субъект, рефлектирующий об ограничениях в законах человеческого восприятия и мышления. Однако в этих стихотворениях преобладает почти что мажорная тональность: автор подчеркивает внутреннюю силу, а не слабость лирического субъекта, сосредоточиваясь, в первую очередь, на его интеллектуально-волевых возможностях, которые затмевают своим значением замкнутость человеческого кругозора. В двухтомнике «Лирические стихотворения» (1894), изданном после смерти Фета, количество подобных стихотворений в разделе «Элегии и думы» увеличивается. Ср., например, стихотворение «Смерти» (1885), где идет речь о возможности победить смерть мыслью, пока она еще не пришла. Это относительная победа, но лирический субъект испытывает от нее удовлетворение:

Еще ты каждый миг моей покорна воле,
Ты тень у ног моих, безличный призрак ты;
Покуда я дышу — ты мысль моя, не боле,
Игрушка шаткая тоскующей мечты).[21]

Таким образом, сделанные наблюдения позволяют заключить, что смысловые интенции и композиция брюсовских программных разделов в «Urbi et Orbi» во многом продолжают и варьируют уже существовавшие в русской поэзии сверхстиховые

[20] Ср.: «Из переписки Фета известно, что в подготовке их (сборников «Вечерние огни». — *Л. П.*) к печати принимали ближайшее участие некоторые его друзья и особенно большое — философ и критик Н. Н. Страхов, а также философ и поэт В. С. Соловьев, которому, как свидетельствует дарственная надпись Фета ("зодчему этой книги"), очевидно, принадлежит композиция I выпуска "Вечерних огней"» (*Соколова М. А.* Состав и принципы издания // Фет А. А. Вечерние огни. М., 1971. С. 636).
[21] *Фет А. А.* Стихотворения и поэмы. Л., 1986. С. 85 (Б-ка поэта. Большая серия).

единства с тем же заглавием — «Думы», которые и послужили строительным материалом для формирования поэтического единства более высокого уровня — символистской «книги стихов». Название «Думы» в брюсовской книге стихов призвано подчеркнуть высокий интеллектуализм лидера русского символизма и пафос рационального делания нового (активно устремленного к будущему) поколения литераторов.

Константин Поливанов (Москва)

О ВОЗМОЖНЫХ ОТЗВУКАХ «ПЕТЕРБУРГА» В «СЕСТРЕ МОЕЙ — ЖИЗНИ»

В первой половине XX века в русской литературе, наверное, трудно представить писателя, оказавшего большее влияние на поэзию и прозу своих современников, чем Андрей Белый. Тому, что стихи и проза Бориса Пастернака не оказались в этом отношении исключением, посвящены и две работы А. В. Лаврова[1].

И. П. Смирнов писал о связи с поэзией Белого стихотворений третьей книги Пастернака «Сестра моя — жизнь» (в частности, зависимость от Белого первого стихотворения — «Памяти Демона»)[2]. В стихотворениях этой книги представляется возможным обнаружить связи и с прозой Белого.

Так, многие образы и мотивы «Сестры моей — жизни» повторяют мотивы романа Белого «Серебряный голубь». Это, вероятно, можно объяснить сходством обстоятельств, времени и места «действия» обеих книг — лирический герой Пастернака, как и поэт Дарьяльский у Белого, отправляется вслед за возлюбленной в одну из губерний юга России революционным летом (у Белого — 1905-го, у Пастернака — 1917 года). Пыль, духота, грозы, сельские чайные составляют и там и там сходные «декорации», обозначение же возлюбленных у Белого «братиками» и «сестрицами» наводит на мысль, что и заглавие книги Пастернака возникает не совсем независимо от старшего современника[3].

Достаточно естественно предположить, что если обстоятельства революции 1917 года и события собственной жизни могли напоминать Пастернаку о романе «Серебряный голубь», то и роман

---

[1] *Лавров А. В.* Андрей Белый и Борис Пастернак: Взгляд через Марбург; Еще раз о Веденяпине в «Докторе Живаго» // Лавров А. В. Андрей Белый: Разыскания и этюды. М., 2007. Там же см. обзор важнейших работ, посвященных взаимоотношениям творчества двух писателей (с. 306—307).

[2] *Смирнов И. П.* Порождение интертекста // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 17. Wien, 1985. S. 25—31.

[3] См. подробнее: *Поливанов К.* Андрей Белый и «Сестра моя — жизнь» // Поливанов К. Пастернак и современники. М., 2006. С. 202—206.

«Петербург» в не меньшей степени связанный с изображением и осмыслением революции 1905 года, так же и тогда же должен был вспоминаться автору «Сестры моей — жизни»[4].

Так, в разных текстах Пастернака, от стихов 1917 года до романа «Доктор Живаго», выделяется «артистический» характер революции. В поэме о революции «Высокая болезнь» он пишет о «музыке во льду», «музыке чашек», помещает себя в оркестровую яму во время Девятого съезда Советов, проходившего в Большом театре. В «Докторе Живаго» восторженный отзыв Юрия Андреевича о первых большевистских декретах построен на сравнениях происшедшего с произведениями искусства:

> «Какая великолепная хирургия! Взять и разом *артистически* вырезать старые вонючие язвы...[5] В том, что это так без страха доведено до конца, есть что-то национально близкое, издавна знакомое. Что-то от безоговорочной светоносности Пушкина, от невиляющей верности фактам Толстого»[6].

Но вероятно, впервые описание событий революции в соединении с мотивами творчества появляется у Пастернака в стихотворении «Сестры моей — жизни» (про которую он позже писал, что стремился выразить в ней самое небывалое, неуловимое в революции) — «Весенний дождь», в котором мы видим восхищенных горожан, встречавших А. Керенского на Театральной площади в Москве в мае 1917 года:

Впервые луна эти цепи и трепет
Платьев и власть восхищенных уст
Гипсовою эпопеею лепит,
Лепит никем не лепленный бюст.[7]

Сравнение управления общественным революционным движением со скульптурной лепкой мы находим в словах террориста Дудкина (Неуловимого) в «Петербурге»:

«Что ж, разве спортсмен не артист? Я спортсмен из чистой любви к искусству: и потому я — артист. Из неоформленной глины общества хорошо *лепить в вечность замечательный бюст*»[8].

[4] В автобиографическом очерке «Люди и положения» (1956) Пастернак писал о романах Белого: «первостепенный поэт и еще более поразительный автор “Симфоний” в прозе и романов “Серебряный голубь” и “Петербург”, совершивших переворот в дореволюционных вкусах современников» (*Пастернак Б.* Собр. соч.: В 11 т. М., 2004. Т. 5. С. 318).

[5] Напомню, что говорит это поэт и одновременно медик.

[6] *Пастернак Б.* Полн. собр. соч. Т. 4. С. 193. Курсив мой.

[7] Там же. Т. 1. С. 128. Курсив мой.

[8] *Белый Андрей*. Петербург. М., 1981. С. 85.

Однако гораздо более, на первый взгляд, удивительное повторение целой серии мотивов и образов «Петербурга» можно найти в стихотворении «Mein Liebchen, was willst du noch mehr?»:

По стене сбежали стрелки.
Час похож на таракана.
Брось, к чему швырять тарелки,
Бить тревогу, бить стаканы?

С этой дачею дощатой
Может и не то стрястися.
Счастье, счастью нет пощады!
Гром не грянул, что креститься?

Может молния ударить, —
Вспыхнет мокрою кабинкой.
Или всех щенят раздарят.
Дождь крыло пробьет дробинкой.

Все еще нам лес — передней.
Лунный жар за елью — печью.
Все, как стиранный передник,
Туча сохнет и лепечет.

И когда к колодцу рвется
Смерч тоски, то мимоходом
Буря хвалит домоводство.
Что тебе еще угодно?

Год сгорел на керосине
Залетевшей в лампу мошкой.
Вон зарею серо-синей
Встал он сонный, встал намокший.

Он глядит в окно, как в дужку,
Старый, страшный состраданьем.
От него мокра подушка,
Он зарыл в нее рыданья.

Как утешить эту ветошь?
О, ни разу не шутивший,
Чем запущенного лета
Грусть заглохшую утишишь?

Лес навис в свинцовых пасмах,
Сед и пасмурен репейник,
Он — в слезах, а ты — прекрасна,
Вся как день, как нетерпенье!

Что он плачет, старый олух?
Иль видал каких счастливей?
Иль подсолнечники в селах
Гаснут — солнца — в пыль и в ливень?[9]

Соединение часов и таракана на стене, ссоры, грозящей вылиться в битье посуды, дача, употребление глагола «лепетать», подчеркнуто непоэтическая старость, приходящая на смену романтическим любовным отношениям, жестокость времени — все это в романе Белого появляется при описании дачи Липпанченко:

> Мы застали Липпанченко в то мгновение, когда он задумчиво созерцал, как черное от *часов* ползло с шелестением пятно *таракана;* они водились на *дачке*: огромные, черные; и водились в обилии, — в таком несносном обилии, что, несмотря на свет лампы, — и в углу шелестело, и из щели буфета по временам вытарчивал усик.
> От созерцания ползущего *таракана* был оторван Липпанченко плаксивыми причитаньями своей спутницы жизни.
> Чайный поднос от себя отодвинула Зоя Захаровна с таким шумом, что Липпанченко вздрогнул.
> — Ну? .. И что же такое?.. И отчего же такое?
> — Что такое?
> — Неужели верная женщина, сорокалетняя женщина, вам отдавшая жизнь, — женщина, такая, как я...
> И локтями упала на стол: один локоть был прорван, а в прорыве виднелась старая, поблекшая кожа и на ней расчесанный, вероятно, блошиный укус.
> — Что такое вы там *лепечете*, матушка: говорите яснее...
> — Неужели женщина, такая, как я, не имеет права спросить?.. Старая женщина... — и ладонями позакрывала лицо она: выдавался лишь нос да два черных топорщились глаза.[10]

И чуть далее: «Начисто протертую чашку Зоя Захаровна бережно понесла к этажерке, припадая на туфли»[11].

[9] *Пастернак Б.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 137—138.
[10] *Белый Андрей.* Петербург. С. 376.
[11] Там же. С. 377.

Кончается история выяснения отношений Липпанченко и его подруги так: «...что сделало время? <...> под глазками двадцатипятилетие это оттянуло жировые, тупые мешки <...>. Что ты сделало, время? Белокурый, розовый, двадцатилетний парижский студент — студент Липенский, — разбухая до бреда, превращался упорно в сорокапятилетнее, неприличное пауковое брюхо: в Липпанченко».[12]

Казалось бы, эти картины выяснения отношений Липпанченко со своей сожительницей чрезвычайно далеки от экстатических мотивов «Сестры моей — жизни», но вспомним, что мотив противостояния поэта и мира буржуазного устройства повседневной жизни отчетливо присутствует в «Сестре — моей жизни» и в следующей книге, «Темы и варьяции», в которой многие стихотворения связаны с тем же любовно-сюжетным подтекстом. Например, в стихотворении «Любимая — жуть! Когда любит поэт»:

Он видит, как свадьбы справляют вокруг.
Как спаивают, просыпаются...

Где лжет и кадит, ухмыляясь, комфорт
И трутнями трутся и ползают...[13]

И в стихотворении «Достатком, а там и пирами...», где предсказывается судьба героини, оставившей поэта ради стабильного будущего (жених возлюбленной Пастернака носил «говорящую» фамилию Дороднов).

Но в книге «Сестра моя — жизнь» любовный сюжет развивается в тесном переплетении с сюжетом о революции. Возможно, «буржуазность», «приземленность», «старость» Липпанченко, категорически не вяжущаяся с его революционной деятельностью, Пастернаком воспринималась как символ «приземления» не только любви, но и революции, приземления, столь неприемлемого для многих его современников (например, Маяковского периода «Клопа» и «Бани»).

И тогда отголоски сцены на даче Липпанченко оказываются в приведенном стихотворении Пастернака вполне логичны.

[12] *Пастернак Б.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 379.
[13] Там же. С. 156.

Федор Поляков (Вена)

АВТОГРАФЫ СИМВОЛИСТСКОГО КРУГА В АРХИВЕ РЕЙНГОЛЬДА ФОН ВАЛЬТЕРА (I)

Во многих работах Александра Лаврова прослеживается, насколько существенными для реконструкции интеллектуальных течений Серебряного века являются так называемые «второстепенные» фигуры, позволяющие более рельефно выявить пути его внутрисистемной коммуникации. К числу литераторов, значение которых как источников информации намного превосходит традиционно связываемый с ними литературный статус, следует отнести и Рейнгольда фон Вальтера (Reinhold von Walter; Роман Романович фон Вальтер, 1882—1965). Упоминания об этом петербургском немецкоязычном поэте и выдающемся переводчике, с июня 1918 года постоянно жившем в Германии, до сих пор встречались главным образом в работах по русско-немецким литературным контактам и рецепции русской литературы в Германии, а скорее эпизодически — также в контексте биографического комментария (например, в публикациях о Блоке, Андрее Белом, Кузмине, Скалдине, Вяч. Иванове)[1]. Систематическое изучение наследия Вальтера

[1] Укажем здесь только некоторые работы: *Schneider Wilhelm.* Die auslanddeutsche Dichtung unserer Zeit. Berlin, 1936. S. 129—135; Письма Р. Вальтера Блоку / Публ. В. В. Дудкина // Лит. наследство. М., 1993. Т. 92, кн. 5.Александр Блок: Новые материалы и исследования. С. 305—308; *Ничепорук Е. И.* Поэма «Двенадцать» в переводах на немецкий язык // Там же. С. 309—329; *Zeil Wilhelm.* Walter R. von // Slawistik in Deutschland von den Anfängen bis 1945: Ein biographisches Lexikon / Hrsg. von E. Eichler [u.a.]. Bautzen, 1993. S. 424; *Ivanov Vjaueslav.* Dichtung und Briefwechsel aus dem deutschsprachigen Nachlass / Hrsg. von Michael Wachtel. Mainz, 1995; *Reichelt Stefan G.* Nikolaj A. Berdjaev in Deutschland 1920—1950: Eine rezeptionshistorische Studie. Leipzig, 1999. S. 63—68 (см. нашу рецензию: Het Christelijk Oosten 52 (2000). P. 402—404); *Poljakov Fedor B., Sippl Carmen.* A. S. Puškin im Übersetzungswerk Henry von Heiselers (1875—1928): Ein europäischer Wirkungsraum der Petersburger Kultur. München, 1999. S. 76—91; *Скалдин А. Д.* Стихи. Проза. Статьи. Материалы к биографии / Сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент. Т. С. Царьковой. СПб., 2004.

осложняется фрагментарностью доступного архивного материала — практически все его рукописи, переписка и библиотека погибли около 1943 года во время воздушных налетов на Кёльн, где он жил с апреля 1926 года. Несмотря на обширные потери, в архиве семьи Р. фон Вальтера сохранились разрозненные свидетельства, имеющие отношение к петербургскому прошлому и занятиям русской культурой. Начиная публикацию этих материалов, мы искренне благодарим семью Р. фон Вальтера за возможность введения их в научный оборот.

Просмотр источников позволил выявить несколько автографов символистов, появление которых в собрании Вальтера отмечено периодом эмиграции; в рамках настоящей статьи мы ограничимся этой группой свидетельств. Годы, проведенные Вальтером в Берлине (1918—1925), были ознаменованы общением с многочисленными литераторами и философами — в частности, он встречался с Андреем Белым и участвовал в деятельности Вольфилы[2]. В собрании сохранился оттиск статьи Андрея Белого «Линия, круг, спираль — символизма»[3] со следующим инскриптом: «Глубокоуважаемой Татьяне Алексеевне Бергенгрюн в знак глубокого уважения от автора». Первоначальный адресат оттиска — антропософка Т. А. Бергенгрюн (урожд. Андреева, 1861—1942), сестра Екатерины Бальмонт[4].

Одним из корреспондентов Вальтера был Эллис; по воспоминаниям вдовы переводчика, это имя упоминалось в их разговорах послевоенного времени (устное сообщение, 1999, 2002 годы). Обстоятельства и время знакомства Эллиса с Вальтером, личного и по переписке, нам до сих пор установить не удалось; начало их контактов в эмиграционный период относится к середине 1920-х годов, вероятно, после выхода в свет немецкого перевода «Откро-

[2] Уже на организационном заседании берлинского отделения Вольфилы 5 декабря 1921 г. Вальтер был избран членом совета ассоциации, см.: *Иванова Е. И.* Вольная Философская Ассоциация. Труды и дни // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1992 год. СПб., 1996. С. 3—65, особ. с. 17; *Обатнина Е. Р., Белоус В. Г.* Берлинская Вольфила (1921—1922): Хроника // Вопросы философии. 1997. № 7. С. 141—155, особ. с. 143; Андрей Белый и Иванов-Разумник: Переписка / Публ., вступ. ст. и коммент. А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада; Подгот. текста Т. В. Павловой, А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб., 1998. С. 236.

[3] Труды и дни. 1912. Тетр. 4. № 4—5, июль—октябрь. С. 13—22.

[4] См. о ней: *Maydell R. von.* Vor dem Thore. Ein Vierteljahrhundert Anthroposophie in Russland. Bochum; Freiburg, 2005. S. 29. Об отношении к ней Белого см. также: Андрей Белый и антропософия / Публ. Дж. Мальмстада // Минувшее: Исторический альманах. М., 1992. Вып. 6. С. 347; М., 1992. Вып. 8. С. 417, 425, 428, 435; Андрей Белый и Иванов-Разумник: Переписка. С. 69, примеч. 2.

венных рассказов странника своему духовному отцу»[5]. Занятия Вальтера русской духовной традицией, старчеством и вопросами церковного единения привлекли к нему внимание в кругах немецких богословов, публицистов и издателей, заинтересованных судьбой русского православия. Немаловажно, что наряду с литературным даром и полнокровной принадлежностью к двум культурам Вальтер имел и богословское образование: он изучал протестантское богословие в летнем семестре 1902 года в Эрлангене, а в 1902—1906 годах — в Юрьеве (Тарту), поэтому его профессионализм облегчал контакты такого рода в немецкой среде.

Эти связи вскоре получили реализацию: в 1926 году издательство «Matthias-Grünewald-Verlag», возглавляемое другом Эллиса, поэтом и публицистом Рихардом Книсом (Richard Knies, 1886—1957), опубликовало альманах «Царство Христово на Востоке», к составлению которого был привлечен Эллис[6]. Сотрудничество Вальтера продолжалось и в других публикациях того же издательства, на которых мы здесь не останавливаемся.

После Берлина Вальтер провел несколько месяцев в Баварии (Brannenburg am Inn), в гостях у петербургского поэта и переводчика Г. фон Гейзелера, а затем переехал в Кёльн[7]. О личных контактах между ним и Эллисом имеются только фрагментарные свидетельства. В письме Эллиса к Р. Кнису (без даты, после 1929-го и до 1933 года, частное собрание) упомянуто, что Вальтер «очень доволен моей [книгой] “Христианская мудрость” и готовится к поездке в Локарно» («ist sehr zufrieden mit meiner “Christlichen Weisheit” und bereitet sich zur Reise nach Locarno» <sic!>)[8], т. е. в гости к Эллису. Экземпляр этой книги сохранился; на титульном листе имеется следующая надпись: «Глубокоуважаемому и дорогому Роману / Романовичу, как рождественский подарок / от автора /

[5] Ein russisches Pilgerleben herausgegeben von Reinhold von Walter. Berlin, 1925; книга вышла в издательстве «Петрополис», совместно с «Verlag Die Schmiede». К рецепции этого памятника см.: *Poljakov Fedor B.* Literarische Profile von Lev Kobylinskij-Èllis im Tessiner Exil: Forschungen — Texte — Kommentare. Köln; Weimar; Wien, 2000. S. 74. Перевод Р. фон Вальтера неоднократно переиздавался и получил значительное распространение в Германии.

[6] Christi Reich im Osten: Die geistige Bedeutung Wladimir Solowjews und die inneren Voraussetzungen zur Wiedervereinigung der Russisch-Orthodoxen und der Römisch-Katholischen Kirche. Mainz, 1926 (Ähren aus der Garbe. Kleines Jahrbuch des Matthias-Grünewald-Verlags für das Jahr 1926).

[7] См.: *Poljakov F. B., Sippl C.* A. S. Puškin im Übersetzungswerk Henry von Heiselers. S. 79—80. В сборнике «Christi Reich im Osten» под именем Вальтера указан адрес Гейзелера.

[8] Имеется в виду: *Kobilinski-Ellis Dr. L.* Christliche Weisheit. Sapientia divina. Cosmologia perennis. Nach der Lehre des Intermediarius. Per Crucem ad Rosam. Basel, 1929.

Л. Кобылинский // “И Дух и Невеста взывают: Прииди!” / “Откровение” св. Иоанна / (22, гл. 17)». В 1938 году в одном из наиболее престижных католических издательств, «Herder», вышел сделанный Вальтером перевод «Размышлений о Божественной литургии» Гоголя с послесловием Эллиса[9]. Таким образом, Вальтер оказался во многих отношениях значимой фигурой для Эллиса и был посвящен в его духовные искания, причем, как мы увидим, Эллис позаботился о редукции связей со своим антропософским прошлым.

Среди бумаг Вальтера сохранился еще один мусагетовский оттиск — статья Эллиса о «Парсифале», которая, по характеристике Александра Лаврова, «гораздо содержательнее говорила о новом повороте в идейных исканиях поэта-символиста (который быстро разочаровался в антропософии и укрепился в своем преклонении перед средневековым религиозным искусством и идеей духовного рыцарства), чем собственно о последней опере-мистерии немецкого композитора»[10]. На первой странице оттиска (бумажная обложка) имеется наклейка, скрывающая первоначальный текст (см. ниже), с надписью: «Глубокоуважаемому Reinhold von Walter / от автора / Л. Кобылинский-Эллис». Данное свидетельство представляет интерес благодаря нескольким карандашным глоссам Эллиса, специально предназначавшимся для Вальтера и находившимся, по-видимому, в какой-то связи с темами их общения[11].

[9] *Gogol Nikolaus.* Betrachtungen über die Göttliche Liturgie / Ins Deutsche übertr. von Reinhold von Walter; Mit einem Nachw. von Leo Kobilinski-Ellis: Die Macht des Weinens und des Lachens. Zur Seelengeschichte Nikolaus Gogols. Freiburg i. Br., 1938 (Zeugen des Wortes, 4); ср.: *Poljakov F. B.* Literarische Profile... S. 32. Статья воспроизводит (с изменениями) публикацию: *Kobilinski-Ellis Leo.* Die Macht des Lachens und des Weinens. Zur Seelengeschichte N. Gogols // Die Schildgenossen 16. 1937. H. 6. S. 477—482. Напомним, что о сходной теме Эллис писал в гоголевском номере «Весов» в 1909 г.: *Эллис.* Человек, который смеется. О страшном суде Гоголя над миром и над самим собой // Эллис. Неизданное и несобранное / Сост., подгот. текста, библиогр. справки А. В. Лаврова, Г. В. Нефедьева, С. Н. Мироненко. Томск, 2000. С. 111—121.

[10] *Эллис.* 1) «Парсифаль» Рихарда Вагнера // Труды и дни. 1913. Тетр. 1—2. С. 24—53; 2) Неизданное и несобранное. С. 201—228. Ср.: *Лавров А. В.* «Труды и дни» // Лавров А. В. Русские символисты: Этюды и разыскания. М., 2007. С. 512—513; *Rizzi Daniela.* Эллис и Штейнер // Europa Orientalis. 1995. № 14. С. 281—294, особ. с. 289; *Willich Heide.* Lev L. Kobylinskij-Èllis: Vom Symbolismus zur *ars sacra*: Eine Studie über Leben und Werk. München, 1996. S. 141—152.

[11] Попутно Эллис поправил две неточности: в предложении «Эта германская версия, относящаяся к XVI в.» (*Эллис* 1) «Парсифаль» Рихарда Вагнера. С. 45; 2) Неизданное и несобранное. С. 220) цифра исправлена на «XIII» (что очевидно, поскольку речь идет об авторе XIII в. Вольфраме фон Эшенбахе); о предложении «Вагнеровская Кундри носит у него странное имя Kundriwiramur» (*Эллис* 1) «Парсифаль» Рихарда Вагнера. С. 46; 2) Неизданное и несобранное.

1. В нижней части обложки читается:

> Эта статья есть сокращенная версия моей вступительной речи при открытии основанного мною в 1911 г. «Вагнеровского кружка» (среди московской академической молодежи.)

2. К абзацу статьи, в котором рассматривается легенда о Граале: «Всего вероятнее, что первоначальные версии этих легенд *кельтского* и *кимврского* происхождения, однако положительная наука теряет нить в тумане первобытной древности, а так наз<ываемая> “духовная наука” (“Geisteswissenschaft” или “Geheimwissenschaft”) относит их первоисточник к реальным историческим событиям, т.е. к мистерии Голгофы и последующим...»[12], дается комментарий:

> Эта ссылка на *Steiner'a* объясняется моим тогдашним желанием связать оккультизм с католицизмом. По существу вся эта статья решительно-догматична и анти-теософична.

3. Подчеркнув в тексте статьи выделенный курсивом фрагмент: «...и все-таки все эти попытки не достигли бы своей главной цели и не оправдали возложенных на них надежд, если бы *через великое отчаянье и кризис символизма мы не пришли бы отныне к более строгому сознанию его границ и границ культуры вообще*»[13], Эллис отмечает:

> Здесь есть существенное согласие с замечательной статьей В. Иванова «О границах искусства»[14].

С. 221) сказано: «Здесь опечатка: Condrîrâmûrs жена Parzival'я, Condrie la sorçiere = вестница св. Грааля». Различные поправки к статье Эллиса (в том числе и указанные здесь) были даны в работе: *Лютер А.* «Парсиваль» в Средние века // Труды и дни. 1914. Тетр. 7. С. 58—62, особ. с. 59—60. С точки зрения Эллиса, реакция Лютера являлась поверхностной позитивистской критикой по отношению к его концепции теоретического характера, и в дальнейшем он был невысокого мнения о Лютере, см.: *Поляков Ф.* Утраченная книга Эллиса о Пушкине: По материалам неизданной переписки 1934—1937 гг.) // Диаспора: Новые материалы. СПб., 2001. Вып. 2. С. 269—290, особ. с. 284.

[12] *Эллис.* 1) «Парсифаль» Рихарда Вагнера. С. 37—38; 2) Неизданное и несобранное. С. 213—214.

[13] *Эллис.* 1) «Парсифаль» Рихарда Вагнера. С. 53; 2) Неизданное и несобранное. С. 228.

[14] Труды и дни. 1914. Тетр. 7. С. 81—106; *Иванов Вяч.* Собр. соч. / Под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт; С введ. и примеч. О. Дешарт. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 628—651. Проблемы определения границ культуры и ее кризиса Эллис касается и в программном наброске, см.: *Лавров А. В.* Андрей Белый и Эллис. О задачах «Мусагета» // Russian Literature. 2005. № 58. С. 93—107, особ. с. 102—106.

Хотя хронологические указания Эллиса, касающиеся событий его последнего года в России, как показывают его отчеты о деятельности московских антропософских кружков[15], нуждаются в уточнениях, важно, что в первой глоссе идейное ядро статьи связывается с «Молодым Мусагетом» (т. е. начиная с осени 1910 года), точнее — со студией Константина Крахта. В описании собраний Андреем Белым: «...третий людный и шумный кружок собирался под руководством бурнейшего Эллиса; был посвящен изучению он символизма; но там поднимались вопросы пути посвящения; и читались рефераты, взывающие к отысканию Мон-Сальвата и Китежа...»[16] — подчеркивается та же тематика («пути посвящения»), которая как символическая константа отражена и в статье Эллиса, где речь идет о рыцарском посвящении. В некоторых случаях Эллис был склонен говорить о Вагнеровском кружке как о какой-то отдельной единице: «В его <Крахта> ателье происходили все те лекции Эллиса по символизму, концерты, литературные вечера и собрания. У него же собирается в настоящее время возникший недавно “Кружок имени Рих. Вагнера”»[17].

После удаления наклейки на обложке прочитывается текст первоначального инскрипта:

> Милому, милому, милому, родному / и верному *Григорию Ал<ексеевичу> Рачинскому* / во имя Единого Учителя и / Его Невесты / Эллис / в день и час свободы и нового / пути только во Имя Сына Божия.

К Г. А. Рачинскому (1859—1939), бывшему одной из самых колоритных фигур московского прошлого Эллиса и поддержавшему его во время тягостного ухода от Штейнера, Эллис сохранял привязанность на протяжении всех лет своего изгнания[18]. Пожелав

[15] См.: *Майдель Р. фон.* «Спешу спокойно...»: К истории оккультных увлечений Эллиса // Новое литературное обозрение. 2001. № 51. С. 214—239, особ. с. 224.

[16] *Белый Андрей.* О Блоке: Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи / Вступ. ст, сост., подгот. текста и коммент. А. В. Лаврова. М., 1997. С. 362. Ср. также: *Шруба М.* Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890—1917 годов: Словарь. М., 2004. С. 127.

[17] *Майдель Р. фон.* «Спешу спокойно...». С. 232; в связи с указанием глоссы Эллиса на 1911 г. отметим датировку приводимого отчета концом сентября — началом октября того же года и атрибут «возникший *недавно*». О Вагнеровском кружке Эллис пишет и 4/17 августа 1912 г. Э. К. Метнеру, ср.: *Bartlett R.* Wagner and Russia. Cambridge, 1995. P. 183 (со ссылкой на: ОР РГБ. Ф. 167. К. 7. Ед. хр. 68).

[18] См. о нем: Взыскующие Града: Хроника частной жизни русских религиозных философов в письмах и дневниках / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и

сообщить ему о своем духовном перерождении и возвращении на путь традиционного христианства (Невеста Христова — атрибут Церкви), Эллис не счел возможным отправить такое признание (вероятно, послав оттиск с какой-то другой надписью?). Итак, мы располагаем еще одним свидетельством, с каким пафосом избавления от антропософских тенет Эллис вновь обращается к работе над Данте, и его следующая за интерпретацией «Парсифаля» мусагетская статья — «Учитель веры» — терминологически перекликается с данным инскриптом, тем более подтверждая эту связь своим посвящением Рачинскому[19].

Наиболее ценным документом собрания Вальтера является его начатый еще в Петербурге альбом. В данном контексте отметим в нем автограф Нины Петровской (1879—1928), относящийся ко времени их встреч в Берлине. Запись в альбоме Вальтера датирована 1 мая 1924 года и проникнута той трагической безысходностью, которая сопровождала ее последние годы:

Как тяжело бродить среди людей
И притворяться не погибшим ...
А. Блок.
... Я пригвожден к трактирной стойке...
А. Б.

Нина Петровская.[20]

коммент. В. И. Кейдана. М., 1997. С. 67; Андрей Белый и Иванов-Разумник: Переписка. С. 99, примеч. 5; *Малмстад Дж.* Андрей Белый и Г. А. Рачинский // Russian Literature. 2005. № 58. С. 127—147. Об отношениях Рачинского с Эллисом см. также: *Соловьев С.* Воспоминания / Вступ. ст. А. В. Лаврова. М., 2003. С. 329; *Поляков Ф.* Чародей, рыцарь, монах: Биографические маски Эллиса (Льва Кобылинского) // Schahadat Schamma (Hg.). Lebenskunst — Kunstleben. Жизнетворчество в русской культуре XVIII—XX вв. München, 1998. S. 125—139; о полемике Рачинского с антропософами: *Maydell R. v.* Vor dem Thore. S. 250.

[19] *Эллис* 1) Учитель веры (Посвящается Г. А. Рачинскому) // Труды и дни. 1914. Тетр. 7. С. 63—78; 2) Неизданное и несобранное. С. 229—243. В том же оттиске имеется вкладыш — посланное Эллисом Вальтеру объявление издательства «Pansophia-Verlag» о выходе в свет книги: *Beyer Bernhard.* Das Lehrsystem des Ordens der Gold— und Rosenkreuzer. Leipzig, 1925, — со следующим комментарием Эллиса (карандашная надпись на полях): «Посмотрите, как безмерно наглы масонские жиды! Необходима сосредоточенная борьба эзотерически-догматического христианства с каббалистическими жидами, именующими себя “герметистами”! Дело весьма — опасно!». О терминологии такого рода у Эллиса см.: *Виллих Х.* Эллис и Штейнер // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 182—191, особ. с. 188; *Maydell R. v.* Vor dem Thore. S. 104.

[20] Цитаты из стихотворений Блока 1914 и 1910 гг.: *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 3. С. 116, 17. О берлинском периоде жизни Петровской см.: *Лавров А. В.* Валерий Брюсов и Нина Петровская: Биографическая канва к переписке // Валерий Брюсов, Нина Петровская: Переписка: 1904—1913 / Вступ. ст., подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова, А. В. Лаврова. М., 2004. С. 5—41; ср. также: *Burchard A.* Klubs der russischen Dichter in Berlin 1920—1941. Institutionen des literarischen Lebens im Exils. München, 2001. S. 109—112.

Литературное сотрудничество Вальтера и Петровской в Берлине, в кругах, близких газете «Накануне», засвидетельствовано несколькими источниками. Так, по сообщению упомянутой газеты, 3 мая 1924 года в ателье Николая Зарецкого (бывшего иллюстратора «Весов») состоялось посвященное символизму заседание Кружка художников, на котором Петровская выступала с чтением своих воспоминаний, а Вальтер — переводов[21]. Вскоре она писала Ольге Ресневич-Синьорелли: «Недавно читала в “Кружке художников” на вечере “Весов” реферат о Символистах. Очень *горький*, и, говорят, хорошо», присовокупив к письму просьбу, говорящую о ее симпатии к бывшему петербургскому соотечественнику:

> Милая, нельзя ли похлопотать в Риме визу для немецкого прекрасного поэта Р. Вальтера? У него паспорт «лиги наций», и кажется с ним не проедешь. А советские едва ли ему дадут. У Вас ведь такие связи.[22]

Однако встреча Петровской с Вальтером означила для нее не просто rendezvous с каким-то «немецким прекрасным поэтом», а повторное возвращение в тот же окружавший ее все проведенные вне России годы мир ассоциаций, связанных с Брюсовым и романом «Огненный Ангел» (по словам Владислава Ходасевича, «мучительный, страшный, но ненужный, лишенный движения эпилог»[23]). Быть может, излишне задаваться вопросом, оставался ли сам Вальтер, общаясь тогда с Белым и Петровской, а потом и с Эллисом, в неведении относительно жизненных коллизий «Огнен-

[21] Chronik des russischen Lebens in Deutschland 1918—1941 / Hrsg. von Karl Schlögel (u. a). Berlin, 1999. S. 224. №. 3504; *Burchard A.* Klubs der russischen Dichter. S. 82—83. Другое совместное чтение Петровской и Вальтера, посвященное 125-й годовщине со дня рождения Пушкина, состоялось 6 июня 1924 г., см.: Chronik des russischen Lebens. S. 228. №. 3575.

[22] Жизнь и смерть Нины Петровской / Публ. Э. Гаретто // Минувшее: Исторический альманах. М., 1992. Вып. 8. С. 7—138, цит. на с. 128—129 (письмо от 18 мая 1924 г.). Немецкое гражданство Вальтер получил в 1929 г.

[23] *Ходасевич В.* Конец Ренаты // Ходасевич В. Ф. Некрополь: Воспоминания. Paris, 1976. С. 23. Биографический подтекст освещен в кн.: *Лавров А.В., Гречишкин С.С.* Символисты вблизи: Очерки и публикации. СПб., 2004; Валерий Брюсов, Нина Петровская: Переписка.

ного Ангела». Прототипы двух действующих лиц романа оказались в столице той страны, где развертывается его повествование, но за гранью своей настоящей жизни, в «обители царства теней». В символистском прочтении их жизненных путей следовало бы, пожалуй, добавить, что им было послано не только «последнее на земле свидание Ренаты с Огненным Ангелом», когда «им было просто скучно друг с другом»[24], но и свидание с Рейнгольдом фон Вальтером — переводчиком романа на язык этой страны[25]. Самому же Р. фон Вальтеру выпало провести несколько десятилетий именно в Кёльне, городе романа, и его университете.

[24] *Ходасевич В.* Андрей Белый // Ходасевич В. Ф. Некрополь: Воспоминания С. 91.

[25] Первые два издания, авторизированные Брюсовым, вышли в Мюнхене в издательстве Ганса фон Вебера «Hyperion-Verlag»: *Brjussoff Valerius.* Der feurige Engel: Erzählung aus dem sechszehnten Jahrhundert / [Autoris. Übers. besorgte Reinhold von Walter]. München, 1910 (переизд.: Berlin, 1981; Köln, 1990).

Ольга Раевская-Хьюз (Беркли, Калифорния)

О «РОССИИ В ПИСЬМЕНАХ» АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА

Книгу Ремизова «Россия в письменах» [1] можно назвать книгой памяти. Это память о России прежних веков, об ушедшей и на глазах уходящей России, память о Петербурге; это творчески воссоздаваемая память о людях, о которых ничего больше неизвестно, но чьи имена упоминаются в «старых письменах», составляющих основу книги. Это книга памяти о собственном прошлом и о друзьях. Объясняя свой интерес к старым русским текстам и начало их изучения, а затем коллекционирования, Ремизов благодарно вспоминает своих учителей и друзей. Всю же книгу можно считать данью памяти И. А. Рязановского (1869—1921/27?), историка-архивиста, археолога и библиофила, друга Ремизова в предвоенные и революционные годы[2]. Уже во «Взвихренную Русь» Ремизов включает главу памяти Блока («К звездам») и «Три могилы», с краткой «памятью» умерших в те годы[3], а в автобиографической прозе эмигрантских десятилетий «памяти» о друзьях и современниках становятся постоянными. Здесь же память о Рязановском еще, пользуясь выражением Ремизова, *подспудна*.

Эта книга не просто собрание старых документов, грамот, писем, записок, надписей, но и их прочтение Ремизовым-архивистом, любителем и коллекционером старины. Тексты обрамлены комментариями, и здесь пределы участия Ремизова в воссоздании дав-

[1] *Ремизов А.* Россия в письменах (1922). New York, 1982. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, с указанием страниц.

[2] О знакомстве и дружбе Ремизова с Рязановским, а также об использовании его рукописной коллекции в собственной работе Ремизова см. публикации А. М. Грачевой: Алексей Ремизов и древнерусская культура. СПб., 2000; Структура патерикового рассказа и ее отражение в сборнике А. М. Ремизова «Бисер малый» // Материалы республиканской конференции СНО 1977 года. Тарту, 1977. Вып. 3. С. 66—77.

[3] *Ремизов А.* Взвихренная Русь // Ремизов А. Собр. соч. М., 2000. Т. 5. С. 380—391 и 226—227. В главе «Три могилы» память о докторе С. М. Поггенполе, Ф. И. Щеколдине и В. В. Розанове.

но ушедших времен и людей ничем не ограничены — не всегда можно определить, где текст документа превращается в запись событий, воссоздаваемых творческим воображением, «памятью» Ремизова-писателя.

Выход книги в Берлине в 1922 году завершил продолжительный период работы над материалами — письмами, рукописными и печатными документами, — вошедшими в этот первый том. Первые главы из будущей книги были написаны уже в 1913 году, первая журнальная публикация одной главы появилась в 1914-м, но главная работа была сделана в 1917-м и 1918 годах[4] . Работал над книгой Ремизов параллельно с будущей «Взвихренной Русью»: «56 дней — 8 недель высидел я в комнатах после болезни. Я прислушивался к воле за стеной, слушал рассказы с воли и писал “Россию в письменах”, по обрывкам документов из “ничего” воссоздавая старую Россию... <...> Да потихоньку сидел над “Временником” <“Взвихренная Русь”> — “всеобщее восстание!” Так и шли дни, перевиваясь снами»[5]. Так открывается глава «Октябрь» в книге «Взвихренная Русь». Попытка сохранить прошлое — это ответ Ремизова на разруху, происходящую вокруг.

Одновременно с работой над «Взвихренной Русью» — на наш взгляд самой значительной книгой Ремизова, этой летописью революционного года, жанр которой А. В. Лавров определил как «роман-коллаж»[6], книгой, в своей калейдоскопичности и многоплановости не просто описывающей, а дающей как бы изнутри опыт разрушения и распада окружающего мира, рушащегося уклада и быта, — идет любимая работа над рукописями старинных документов и древних книг[7]. Ремизов пишет в это время свое «Слово о погибели русской земли» и в противовес разрухе и плачу по уходящему миру собирает и закрепляет память о прошлом. Он пытается сохранить «потревоженных китов, без которых она <Россия> немыслима» — и далее следует перечисление названий глав книги: «баня — печь — ковш — базар — полиция — псалтырь — часовник — патерик — сундук — крест — грамотка — столбец — гадальные карты — странник — оракул — письмовник — календарь — святцы — помещик — азбука и т. д.»[8].

[4] В книге каждая глава помечена датой написания. О журнальных публикациях см.: *Sinany Hélène*. Alexis Remizov: Bibliographie. Paris, 1978; *Lampl H.* Bemerkungen und Ergänzungen zur Bibliographie A. M. Remizovs // Wiener Slawistischer Almanach. 1978. Bd. 2.

[5] *Ремизов А.* Собр. соч. Т. 5. С. 173.

[6] *Лавров А. В.* «Взвихренная Русь» Алексея Ремизова: Символистский роман-коллаж // Там же. С. 550.

[7] О связи этих двух книг см.: *Слобин Г.* Проза Ремизова 1900—1921. СПб. 1997. С. 145—147; первая публ. по-английски: *Slobin G.* Remizov's Fictions 1900—1921. DeKalb, Ill., 1991.

[8] *Ремизов А.* Собр. соч. Т. 5. С. 173.

Цель книги, по утверждению автора, — желание «по обрывышкам, по никому не нужным записям и полустертым надписям, из мелочей, из ничего представлять нашу Россию. <...> И затее моей конца краю не видно» (с. 14)[9].

Эти заключительные слова вступления к «России в письменах» точно предсказали дальнейшую работу Ремизова над рукописными и старыми печатными материалами. В двадцатые годы, после выхода книги, он публикует еще несколько глав из предполагавшегося второго тома. В эмиграции у Ремизова обостряется чувство ответственности за сохранение русской старины. Его предисловие к публикации «Купчей» в 1926 году читается как воззвание, призыв к действию:

> Чтобы знать свой язык, мало знать, как пишется слово и выговаривается, надо знать, как писалось и выговаривалось. А для этого необходимо ходить по письменным русским векам — читать старинные грамоты, памяти и изучать памятники литературы. Это и для России, где живут русские люди, и для заграницы, куда попали жить русские люди.
>
> В России этих грамот и старинных памятей горы — лежат неразобранные, глазом не выласканные и не вычитанные, ждут: приходи и пользуйся. Другое дело за границей — много ль сюда занесло старинной русской бумаги! А ведь тут она еще ценнее, чем на родине, — нужнее для русского человека, попавшего жить за границей. Читая и разбирая грамоту, будто разговариваешь с русским, хорошо говорящим по-русски. А это такое счастье, и такое — точно в России побывал, от самой земли слово послушал.
>
> Русскому человеку как нужно беречь эту «старинную память», если попала она ему в руки! И как надо искать ее среди нерусских бумаг, а найдя, не прятать для показа приятелям, а дать человеку, который может разобрать, а потом напечатать, чтобы все читали — строчку за строчкой, поговорили бы б и здесь, на земле нерусской, послушали б Россию, ее слово. Ведь слово — это крепь...[10]

В последний год жизни Ремизов делает запись в дневнике с планами дальнейшей работы, и в этом перечислении, среди прочего, читаем: «И надо еще заняться редакцией “России в письменах” т. 2»[11].

[9] Надписывая книгу Серафиме Павловне, Ремизов написал: «Еще один том и закончится», а затем добавил: «Будет разве что под старость, если суждено будет прийти к старости и в мой век» (Волшебный мир Алексея Ремизова. СПб., 1992. С. 22—23).

[10] *Ремизов А.* Россия в письменах. Купчая. 1742—1746 // Благонамеренный (Брюссель). 1926. Кн. 1. С. 136.

[11] Запись в дневнике от 11 сентября 1957 г. (*Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 101). Сохранились многочисленные свидетельства о про-

Без преувеличения можно сказать, что «Россия в письменах» занимала Ремизова в течение всей его жизни, с университетских лет (лекций Ключевского) и «уроков» П. Е. Щеголева в вологодской ссылке (с. 12—13)[12] и до последних дней [13].

«Россия в письменах» подтверждает верность слов Ремизова о том, что все в его книгах о себе самом[14], и, хотя в основу этой книги положены старые документы и письма, ее тоже можно рассматривать как автобиографическую[15], но автобиографическую «по-ремизовски»[16]. Сам Ремизов написал о книге: «...затеял я представить Россию по обрывкам и осколкам ее памятников. И это не историческое ученое исследование, а новая форма повести, где действующим лицом является не отдельный человек, а целая страна, время же действия — века»[17].

Но «Россия в письменах» это память не только о России прежних веков, но и о собственном прошлом и настоящем, и — что станет неотъемлемой частью его автобиографической прозы после «Взвихренной Руси» и «России в письменах» — благодарная память

должающемся интересе и работе Ремизова со старинными документами в послевоенные годы. См., например, в письме от 9 апреля 1948 г.: «Начал вчера “письма Петра” (1708). Какая мешанина: XVII и XVIII...» (Там же. С. 211); и в дневнике: «Мне читают исследование С. В. Бахрушина “Хозяйство и культура XVI—XVIII веков”. Для меня особенно любопытно — документы. Только так я проникаю в сердцевину строя природного склада речи» (14—16 февраля 1957 г.) (Там же. С. 312). Ср. воспоминания Н. А. Струве, редактора «Вестника РСХД» и одного из «чтецов» Ремизова в последние годы: «...несколько дней, а может быть, и недель подряд я вычитывал ему из одного рукописного сборника начала XVIII столетия — “Цвет сельный” — разные жития святых. Слушал он завороженный, наслаждаясь словесной тканью рассказов» (*Струве Н.* Православие и культура. М., 2000. С. 360—361).

[12] О знакомстве с П. Е. Щеголевым в Вологде см.: *Ремизов А.* Иверень // Ремизов А. Собр. соч. Т. 8, по указ. (1-е изд.: Berkeley, 1986).

[13] «Россия в письменах» оказалась «книгой без конца», как очень верно озаглавила свою статью с описанием рукописей второго и третьего томов Антонелла д’Амелия: «Книга без конца: “Россия в письменах” // Europa Orientalis. Pietroburgo; Salerno. 2003. № 4: Алексей Ремизов: Исследования и материалы. С. 125—140.

[14] Подробно об этом в заключительной главе «Учителя музыки»: *Ремизов А.* Собр. соч. Т. 9.

[15] См.: *Доценко С. Н.* «Автобиографическое» и «апокрифическое» в творчестве А. Ремизова // Алексей Ремизов: Исследования и материалы. СПб., 1994. Автор определяет автобиографичность Ремизова как «панавтобиографизм».

[16] Свою рецензию на «Учителя музыки» Александр Бахрах озаглавил «Автобиография по-ремизовски». См.: Новое русское слово (Нью-Йорк). 1983. 18 декабря.

[17] Литературная Россия: Сб. современной русской прозы / Под ред. Вл. Лидина. М., 1924. С. 30.

о друзьях. Документы и письма поданы в ремизовском обрамлении. Как правило, указан источник документа с именем дарителя, а иногда и с историей находки и рассказом о предшествующих владельцах. Помощники в приобретении рукописи или редкого издания часто обозначены с чином в Обезвелволпале, как, например: «Есть у меня Краковская Библия 1574 г. — дар старейшего кавалера обезьяньего знака, странника Евгения Злодиевского от варяг — Е. Г. Лундберга» (с. 17); или «А достались мне эти иконы от кавалера обезьяньего знака Вл. А. Пяста» (с. 34); или «Юрий Верховский Слон <...> принес мне однажды именинный дар» (с. 39). Помимо «архивного» описания источника это воспоминание друзей Ремизова, в том числе А. В. Тырковой и Е. В. Аничкова.

Семейная переписка, документы и, вероятно, устные рассказы легли в основу нескольких глав, посвященных родословным друзей Ремизова. Так, глава «Писмовник», рассказывая о прежних владельцах этого «писмовника», повествует о предках И. С. Соколова-Микитова, а «Оракул» воспроизводит переписку родственников Д. В. Философова[18].

Первая глава-вступление к «России в письменах», «Баня», с подзаголовком «начальное», начинается вопросом: «Откуда и как пошло старинное мое пристрастие к старой бумаге и буквам, непонятным для нынешнего глаза?» (с. 11). Помимо раннего чтения житий святых поминаются имена «учителей», в том числе Ключевского, встреча в Вологде с П. Е. Щеголевым, к тому времени уже работавшим с рукописными материалами, и затем помощь жены: «А премудростям палеографическим, чтению и письму глаголическому, виноградной вязи и аористам научила меня <...> Серафима Павловна <...> действительный член санктпетербургского археологического института» (с. 14)[19]. Хотя здесь среди «учителей» не упоминается друг Ремизова И. А. Рязановский, обращает на себя внимание, что в надписи Серафиме Павловне на своей книге Ре-

[18] О продолжении работы Ремизова над архивами семьи Философовых см.: Переписка А. М. Ремизова и Д. В. Философова / Публ. Е. Р. Обатниной // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2002 год. СПб., 2006. С. 366—422.

[19] В надписи на книге Серафиме Павловне Ремизов писал: «Никогда я не думал, что удастся осуществить такую книгу, начал положен был, когда ты археологическ<ий> институт кончала, и я “воспринял” приятную науку археологию, с тех пор все и пошло. А сколько было предварительных всяких упражнений скорописных, опытов и ошибок. На Таврической вся наука прошла и упражнения» (Волшебный мир Алексея Ремизова. Europa Orientalis. Pietroburgo; Salerno. 2003. № 4: Алексей Ремизов: Исследования и материалы. С. 22—23). На Таврической Ремизовы жили в 1910—1915 гг. См.: *Lampl H.* Remizovs Petersburger Jahre: Materialen zur Biographie // Wiener Slawistischer Almanach. 1982. Bd. 10. S. 315.

мизов дважды упоминает его имя: «Этот экземпляр, зовомый, так начал бы Иван Александрович, принадлежит тебе...», и после описания начала своей работы над старинными рукописями и книгой заканчивает: «Вот и вся история книги, связанная с Иваном Александровичем Рязановским...»[20].

Имя Рязановского появляется на страницах книги неоднократно[21]. Отдельные главы посвящены его родословной со стороны отца («Львовая печать»), матери («Календарь»), а также жены («Святцы»). Глава «Книжник» в книге «Подстриженными глазами», впервые напечатанная отдельно в 1938 году, объясняет значение дружбы с Рязановским и его роль в создании книги:

> При всех своих необозримых познаниях в истории и археологии, Рязановский кроме обязательной юридической работы при окончании Ярославского Демидовского лицея, в жизнь не написал ни одной строчки. <...> <Но> значение изустного слова Рязановского в возрождении «русской прозы» можно сравнить только с «наукой» самого из всех «знающего» громокипящего Вячеслава И. Иванова в возрождении «поэзии» у стихотворцев.
> Я подразумеваю «русскую прозу» в ее новом, а в сущности древнем ладе <...>, «природной речи». <...>
>
> Остервенелый «западник», исповедник «римского права», зачарованный музыкой природной русской речи, углицким звоном, церквами Романова-Борисоглебска, годуновскими миниатюрами, впитавший в себя самую русскую музыку <...>, Рязановский <...> годами только о русском и рассказывал (повторяю, писать он не мог), расценивая слова на слух, на глаз и носом, и восхищаясь своими русскими книгами от Киево-Печерского патерика до Новикова <...>. И во все наши петербургские годы <...> и особенно в беспросветные вечера опыта механизации живой человеческой жизни, Рязановский был нашим всегда желанным и неизменным, верным гостем...[22]

[20] Волшебный мир Алексея Ремизова. С. 22—23. Ср.: «Иван Александрович Рязановский кн<язь> обез<ьяний > археолог “обезьяньи мощи” о нем в Рос<сии> в письменах I т.». Надпись к изображению Рязановского опубликована в: *Обатнина Е.* Царь Асыка и его подданные: Обезьянья Великая и Вольная Палата А. М. Ремизова в лицах и документах. СПб., 2001. Воспроизведена в отделе «Коллекция»; там же, с. 358.

[21] Так, он даритель старинных книг (с. 16); посредник между Ремизовым и владельцем рукописи (с. 47), на последней странице книги они вместе смотрят картинки в русском издании сказок Гримм (с. 220).

[22] *Ремизов А.* Подстриженными глазами // Ремизов А. Собр. соч. Т. 8. С. 131—133. Глава «Книжник» была впервые опубликована в: Последние новости (Париж). 1938. № 6393, 27 сентября.

Далее следует описание того, чему Ремизов научился у Рязановского:

> Мне посчастливилось неделю провести на его костромской родине <...>. За неделю среди книжных сокровищ я не то что выкупался, а прямо сказать, вывaрился в книгах. В эти незабываемые дни не могло быть и речи заснуть. Сам бессонный хозяин подымал меня ни свет ни заря, да и среди ночи, вдруг вспомнив о каком-нибудь замечательном первом издании или рукописной, мне очень полезной книге. <...> Уткнувшись в книгу и уже забыв обо мне, он вычитывал восхищавшие его строки или, оглядывая книгу через двойные очки, принимался рассказывать историю ее, припоминая мелочи покупки и о собственнике-предшественнике и тоже книжнике. За семь дней и семь ночей я узнал о книге не как о библиотечном явлении, но о книге в ее сущности, о книге в «себе самой», и понял, что такое книжник в царстве своих книг.[23]

Уже на следующий год после выхода первого тома «России в письменах» Ремизов публикует главу из предполагавшегося второго тома под заглавием «Россия в письменах. Парижский клад». Подробное описание работы над полученным «кладом» может служить иллюстрацией того, как он усвоил опыт Рязановского:

> Пять дней, не разгибаясь, сидел я над рукописями — клад разбирал. В трудных местах, где очень уж хитро и стерто, помогала С<ерафима> П<авловна>.
>
> 68 документов — 1701, 1710 — 1725 — 1725 <...> — Петр <...>, Екатерина <...>, Анна Иоановна <...>, 97 имен — мастера, вельможи, комисары, а действуют в Петербурге, в Петергофе, в Стрельне, в Красном.
>
> Вот какой кирпич!
>
> Все переписал (трижды переписал!) — букву за буквой, строчку за строчкой. Переговорил каждое слово — слово за словом — ведь писали, как говорили! Я как прошелся по годам — от года к году.
> Подклеил, склеил, переплел — разными золотыми и серебряными бумажками, разноцветными, как камушками, покрыл переплет.[24]

Описывая свои архивные богатства, Ремизов подробно рассказывает не только о том, как старая книга или рукопись попала к

[23] Там же.

[24] *Ремизов А.* Россия в письменах. Парижский клад // Беседа (Берлин). 1923. № 3. С. 84.

нему, но также и о своей работе над ней: «...копнул я <...> наклейку и уж до позднего часа сидел над книгой, разбирая письмо подспудное. Две наклейки снял я, третья бумага начальная, к доске приклеена, а на ней, на третьей, три польские надписи <...>. По краю же к корешку, прикрывая польские надписи, наклеены были полоски плотной бумаги <...>. Стал приподнимать я тугие полоски, вижу, наша скоропись кудрявая, а крепка, что дубок <...> У меня так и зарябило в глазах...» (с. 19).

В своих комментариях Ремизов не только описывает свою работу с документами, составившими книгу, но и показывает, как возникают описания людей и обстоятельств, обрамляющие эти тексты. В главе «Псалтырь» на надпись на псалтыри — благословение отца дочери — Ремизов откликается своей творческой памятью: «И взяла меня дума — крепко в руках держал я псалтырь — и поплыли передо мной воспоминания. Не воспоминания, а от бурых чернил, от руки старца Григория Розанова плывь памяти», — эта «плывь памяти» вызывает к жизни в подробностях и отца и дочь и обрывается: «А дальше не знаю, не помню» (с. 40—41). Так автор «России в письменах» показывает, как он работает с текстом — «обнажает прием», который использует в работе с «письменами».

Отклеивая гравированные иконы, отпечатанные на бумаге, он находит на обороте одной из них надпись «без квартере оне»: «И сразу вспомнилось мне, точно при мне писались эти слова, смысл которых — нищета и позор» (с. 35). Его отклик на человеческое горе — следующий за этим рассказ о том, почему эти слова были написаны. В главе «Ссыльный» документ, возвращающий человека из ссылки, вдохновляет Ремизова на создание истории сосланного без вины, кому некуда возвращаться. В «Грамотке» он обыгрывает известный прием — как, например, в предисловии к «Повестям Белкина» — находка одного сохранившегося листа из «большущей книги», в который была завернута рыба на базаре, начинает поиски всей рукописи, и каждый шаг этих поисков начинается одним и тем же зачином-рефреном: «Дивны дела Твои, Господи! В Новгород-Северске привозила баба на базар рыбу...» (с. 76—77).

Ремизов вплетает в комментарии к текстам и воспоминания о собственной жизни. Он вспоминает виденный в детстве у монаха в Андрониевом монастыре киевский «Патерик» с картинками. Перед отправкой в ссылку он покупает патерик, но без картинок: «Но и не такой не пошел со мной: начальнику ли понравился, только оставили его в тюремной конторе, не дали» (с. 47). В главе «Азбука», заключающей книгу, воспоминания вызывает его старый букварь: «Был я как-то летом в Москве <...>. Зашел на старое пепелище, взял книг узелок. А тут как стал разбирать, все-то знакомые. Первые: по одним моя мать училась, по другим мне довелось» (с. 211).

Тексты, вошедшие в «Россию в письменах», не ограничены Московской Русью, здесь представлена и петровская Россия. Так, в главе «Нарва» воспроизводится текст «из петровской тетради», которую он приобрел в костромском Гостином дворе — «серая тетрадка без начала и конца петровского времени» (с. 60). Плач по петровской России претворяется в работу с «письменами»: «В первый раз взял я с полки петровскую мою тетрадь, когда, по злому ли наущению либо от простоты нашей, Санктпетербург обернули в Петроград. Очень меня тогда за сердце взяло: город святого Петра — Санктпетербург — и вдруг какой-то Петроград! С тех пор много воды утекло <...>. Смута пошла, а с нею раздор и раззор <...>. А загаженный, заплеванный Петербург обратили из Петрограда в красный Петроград. И пришло такое время конечное, вон побежали из Петербурга кто куда, оставляя дом Петров — последнее наше окно. Тут я опять петровскую тетрадку достал. Горько и досадно мне стало на простоту нашу погубительную. И если в первый раз я только глазами по тетради прошел, теперь я сел ее переписывать. Духом Петровым дышит всякая буковка...» (с. 61—62).

Глава «Академия», хотя она включает длинный список имен членов Академии наук и текст объявления о реформе Академии Екатерины I: «Академия наук российская. Читателю здравие», — это лирический панегирик Петру, его делу и городу:

> Белая ночь льет бледно-зеленоватый свет. Прозрачные тени вьются. И шепчут старые дома <...>. Вот тут на этом месте, где стою я, проходил великий основатель. И кажется мне, вот взовьется накидка, нахлобучится треугольная шляпа, и пройдет он твердым беззвучным шагом <...>.
>
> Из-под арки коллегий Университета выходят один за другим, придерживая треугольные шляпы под ветром и завернувшись в плащи, ученые профессора Академии Наук Российской <...>. Слышна французская, голландская, немецкая речь. Величавые жесты, спокойная поступь. А последний из них <...> приподнял шляпу и подал мне сложенный в четверку лист (с. 55—56).

Далее следует текст «врученного» автору документа[25].

Границ между прошлым и настоящим в «России в письменах» не существует: без труда Ремизов переключается из настоящего в

[25] Ср. «встречу» Ремизова с первопечатником Иваном Федоровым и перевоплощение в поджигателя Печатного Двора, а также присутствие при казни Аввакума: «Писец — воронье перо» в кн. «Пляшущий демон» (Париж, 1949).

прошлое время памятника и снова в настоящее: «У меня же “Писмовник” в моей книжнице на верхней полке всегда перед глазами, и караулит его заяц» (с. 160)[26].

Разветвляющаяся память Ремизова, как уже было отмечено[27], вдохновляется словом, и основной интерес писателя к старым текстам кроется в его любви к слову. Его первоочередная задача в «России в письменах» — попытка восстановить «русский лад» — то есть синтаксис старой разговорной речи[28]. Слово сохраняет память о прошлом и о людях: «Ведь слово — это крепь!» (см. выше.) По крохам — отдельным словам — Ремизов творчески воссоздает образ человека, его долю, несчастья, но, главное, сохраняет память о самом человеке. Через всю книгу проходит как лейтмотив сила слова: только слово сохраняет память. В главе «Сундук» вещи в сундуке давно истлели, а опись сохранилась (и воспроизводится Ремизовым, включая «Хвосты собольи и куньи»), но в первую очередь, это память о людях. Воссоздавая образы корреспондентов публикуемых писем, Ремизов пишет: «И все-то они <...> упокоились <...> — сгнили давно их косточки в сырой земле, и лишь осталась память писанная, переплетенная в пеструю папку с красной, золотом тисненной наклейкой: “Дружеские письма Астафьева и одно Козлова”» (с. 203; это также название главы).

«Россия в письменах» — это книга многослойной памяти: о России прошлых веков, о людях, память о которых сохранилась в «письменах», включенных в книгу, память о друзьях, память о своем детстве и память о слове. Написанная во время работы над «Взвихренной Русью», она давала возможность переключения с революционной разрухи на прошлое: «Я всегда писал врозь с темой дня: на Рождество у меня выходило пасхальное, а на Пасху снежит декабрем. В революцию память о минувшем (Московская Русь)»[29]. Это «переключение» было не только облегчением[30], но в работе над «Россией в письменах», как и во «Взвихренной Руси», намечались некоторые стороны дальнейшего развития автобиографической

[26] Ср.: «а записка пока что у меня, а хранит ее волк-самоглот: если шарик качнешь, кланяется и хвостищем помахивает вверх и вниз — самоглот» (с. 54).

[27] *Д’Амелия А.* «Автобиографическое пространство» Алексея Ремизова // Ремизов А. Собр. соч. Т. 9. С. 452—453.

[28] См.: *Цивьян Т. В.* Русский литературный язык: «Случай Ремизова» // Ремизов и Голландия: Переписка с Б. Н. Рапчинским. М., 2004. С. 154—166.

[29] *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. С. 127.

[30] В предисловии к книге «Крашенные рыла», сборнику главным образом театральных рецензий, периода работы Ремизова в ТЕО, он пишет: «Мало чего я писал, кроме рассказов, а если и писал, то спрохвала — по-любу: так вся моя “Россия в письменах” вышла» (*Ремизов А.* Крашенные рыла. Берлин, 1922. С. 7).

прозы Ремизова. Здесь Ремизов пробует разные варианты работы с документами — воспроизведение писем, к которым дается комментарий, «восполнение недостающего» творческой памятью автора, включение себя во время и обстоятельства лиц и событий, описание картинок, воссоздание родословных друзей. И хотя работа над вторым и третьим томами «России в письменах» продолжалась, следующим шагом в «обработке» документов, в данном случае писем, можно считать книгу «Кукха. Розановы письма», вышедшую в 1923 году[31]. В «Кукхе» комментарий Ремизова переходит пределы обрамления так, что заставляет сомневаться в подлинности не только писем Ремизова, но и писем самого Розанова, которые как будто составляют основу книги[32]. В «России в письменах» Ремизов берет разбег к «Кукхе», это последняя ступень перед «Кукхой», где письма и воспроизводятся, и создаются для поставленной автором цели; главное в книге — комментарии[33]. Здесь соотношение «комментариев» и «текста» обратное «России в письменах» — письма явно второстепенны и центр тяжести перенесен на авторский текст.

В противовес хаосу и разрушению, хроника которого дается во «Взвихренной Руси», и плачу о разорении русского прошлого, в «России в письменах» идет созидательная работа над сохранением старины, в первую очередь над сохранением слова. Это любимая работа, отдых от ежедневных бед и потерь, и в то же время это мастерская, где осваиваются новые приемы в работе Ремизова со словом и новое соединение прошлого с настоящим.

[31] *Ремизов А.* Кукха. Розановы письма. Берлин, 1923.

[32] См. убедительный анализ метода Ремизова, оспаривающий документальную основу «Кукхи» в: *Данилевский А. А.* Из комментариев к «Кукхе» А. М. Ремизова // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. III. Проблемы русской литературы и культуры. Helsinki, 1992. С. 93—102. Ср. также: *Флейшман Л. С.* Из комментариев к «Кукхе». Конкректор Обезвелвопала // Slavica Hierosolymitana. I. Jerusalem,1977. С. 185—190. Автор указывает между прочим и на связь «Кукхи» с «Россией в письменах».

[33] Укажем еще на один вариант работы Ремизова с документами: «Россия в письменах. Парижский клад» (Беседа. 1923. № 3) в сокращении составила главу «Петербург» во «Взвихренной Руси». Здесь Ремизов напечатал комментарии и полностью исключил архивные документы.

Абрам Рейтблат (Москва)

СИМВОЛИСТЫ, ИХ ИЗДАТЕЛИ И ЧИТАТЕЛИ

Последнее двадцатилетие отмечено усилением интереса к изучению русского символизма: в эти годы появилось немало ценных исследований и публикаций по данной теме. Однако посвящены они главным образом творчеству и биографиям писателей-символистов, а сторона институциональная (организационные формы движения, издательства, периодические органы, гонорары и т. д.) изучается гораздо менее интенсивно.

В данной статье мы ставим целью наметить основные аспекты изучения взаимоотношений писателей-символистов с издателями, в качестве основного фона и контекста для этого взяв возникновение, рост и развитие читательской аудитории символистов. Насколько нам известно, обобщающих работ на эту тему не было, хотя немало ценных наблюдений и соображений по данному вопросу содержат статьи и книги Н. А. Богомолова, Н. В. Котрелева, А. В. Лаврова, Р. Д. Тименчика и ряда других исследователей.

Но прежде чем перейти к характеристике взаимоотношений символистов и их издателей, дадим общее описание издательской ситуации конца XIX — начала XX века, поскольку этот период был отмечен кардинальными изменениями в данной сфере.

Это было связано с существенным повышением уровня грамотности населения, приобщением крестьян к городскому образу жизни, смягчением (а в 1905 году и отменой) предварительной цензуры, резкими политическими сдвигами (две войны и две революции)[1]. С повышением спроса на печатную продукцию быстро росло число периодических изданий и число ежегодно выходивших названий книг.

[1] См.: *Brooks J.* 1) Readers and Reading at the End of the Tsarist Era // Literature and Society in Imperial Russia, 1800—1914. Stanford, 1978. P. 97—150; 2) When Russia Learned to Read: Literacy and Popular Literature, 1861—1917. Princeton, 1985; *Рейтблат А. И.* 1) От Бовы к Бальмонту: Очерки истории чтения в России во второй половине XIX века. М., 1991; 2) Взаимоотношения авторов и издателей (1895—1917) // Книга в России. 1895—1917. (В печати.)

Соответственно, к 1905 году «положение писателей <...> очень изменилось. Народились новые газеты, журналы, издательства. Появились тучи новых тем, полчища новых читателей. Взбудораженное событиями население впитывало в себя всякое печатное слово, как земля после засухи впитывает дождь. Спрос на журналистов, писателей, карикатуристов был еще небывалый»[2]. Если в 1895 году в печати выступало 830 писателей, то на начало 1914 года (мы взяли последний год мирного периода, так как в годы войны ряд авторов был лишен возможности заниматься литературным трудом) — 1150, то есть за восемнадцать лет прирост составил 28% (за предшествовавшие 15 лет — 19%)[3].

Существенно вырос уровень профессионализации литературы. Если в 1895 году доля литераторов, живущих на литературные доходы, составляла 30,0%, то к 1914 году она выросла до 43,2%. Л. Гумилевский вспоминал, что, когда в 1915 году он переехал в Петроград и стал профессиональным литератором, «журналов издавалось множество. Начиная от “Журнала для женщин” и кончая “Огоньком”, мои рассказы появлялись везде <...>. Если рассказ не проходил в “Огоньке”, в вечерней “Биржевке” и “Солнце России”, можно было напечатать в “XX веке”, в “Пробуждении”, во “Всемирной панораме” и уж во всяком случае в “Родине”...»[4]

С нарастанием численности и значимости читателей из низовой, мало- и полуобразованной среды растет и доля литераторов схожего образовательного уровня. Граница литературного сообщества становится легко проницаемой, и почти любой желающий может легко войти в него. Причем если раньше подобные выходцы из низов были в литературе на втором и третьем плане, то теперь они претендуют (и нередко с успехом) на первые роли. Особенно показателен в этом плане пример М. Горького. Выпустив в 1898 году первую книгу («Очерки и рассказы»), составленную в значительной степени из мало кому известных публикаций в провинциальных газетах, он через короткий срок стал одним из ведущих русских писателей. Книга была очень быстро раскуплена и в ближайшие годы переиздавалась практически ежегодно. Редакто-

[2] *Тыркова-Вильямс А.* На путях к свободе. London, 1990. С. 229.

[3] Выборочную совокупность для подсчетов, результаты которых были экстраполированы на весь корпус русских писателей, составили авторы, представленные в первом томе биографического словаря «Русские писатели. 1800—1917 гг.» (М., 1989). Не являясь исчерпывающим (общее число печатавшихся в эти годы литераторов в 3—4 раза превышает число лиц, вошедших в словник), словарь тем не менее включает большинство регулярно печатавшихся в журналах и издававших книги авторов.

[4] *Гумилевский Л.* Судьба и жизнь // Волга. 1988. № 7. С. 150—151.

ры журналов и книгоиздатели начинают «охоту» на Горького, быстро повышая его гонорар. Через три года аналогичная история происходит с книгой Леонида Андреева «Рассказы» (СПб., 1901).

Подобный успех обеспечивала многочисленная новая демократическая аудитория (мелкие служащие, земская интеллигенция, рабочие, народные учителя и т. п.), которая тянулась к печатному слову[5]. Очень популярен был «Журнал для всех» (1895—1906), тираж которого достигал нескольких десятков тысяч экземпляров. Горький не был изолированным явлением, схожей была литературная судьба и других литераторов, писавших о русском быте с социально-критических позиций (Л. Н. Андреев, А. И. Куприн, В. В. Муйжель, В. В. Вересаев, С. И. Гусев-Оренбургский, Скиталец, Н. Г. Гарин-Михайловский и др.). Писатели эти ощущали свою эстетическую и социальную близость, и Горький вел работу по их организационному объединению. Издательство «Знание», в руководство которого он входил и которое начало выпуск художественной литературы с его книг, сыграло важную роль в росте писательского гонорара в начале XX века. А. В. Амфитеатров подчеркивал, что «книжный авторский гонорар создало “Знание”; до его широкого влияния на рынке автор в России всегда оказывался почти просителем, навязывающим сомнительный товар, а издатель чувствовал себя чуть не благодетелем, рискующим своею казною на дело темное и неверное»[6].

Один из литераторов старшего поколения так характеризовал резкие перемены в величине гонорарной ставки, которые пришлись на начало XX века: «Слышишь теперь о гонорарах в 500, 700, 1000 рублей за лист, а в те поры, когда я выступал на литературном поприще (в конце 1880-х годов. — *А. Р.*), гонорар в 250 р<ублей> считался феноменальным <...>. Начинающий беллетрист получал 30 р<ублей> за лист, а 50 р<ублей> уже очень хороший гонорар для начинающего <...> теперь гонорар в 50 р<ублей> за лист уже отошел в область предания»[7].

Профессионализация коснулась главным образом писателей-«реалистов» и представителей «массовой литературы», именно они

[5] См.: *Рубакин Н. А.* 1) Этюды о русской читающей публике. СПб., 1895. С. 167—222; 2) Журнал и читатели: (Результаты анкеты «Нового журнала для всех») // Новый журнал для всех. 1911. № 36. Стб. 111—120; № 37. Стб. 115—124; *Николаев А. А.* 1) Хлеба и Света. СПб., 1910; 2) Демократический читатель по данным анкеты «Вестника знания» // Вестник знания. 1913. № 6. С. 576—587; *Яхонтов И.* Народный учитель и книга // Вестник Новгородского земства. 1904. № 4. С. 50—57; № 5. С. 41—49.

[6] *Амфитеатров А. В.* Антон Павлович Чехов // Амфитеатров А. В. Собр. соч. СПб., 1912. Т. 14. С. 33.

[7] *Зарин А. Е.* Былые гонорары // Журнал журналов. 1915. № 26. С. 16—17.

могли жить на гонорары. Высокий спрос на книги и литературный труд привел к тому, что в те годы сформировалась достаточно многочисленная когорта литераторов, которые не искали издателей, а, напротив, издатели гонялись за ними (М. Горький, Л. Андреев, А. И. Куприн, И. А. Бунин, С. С. Юшкевич, А. В. Амфитеатров и др.).

Долгое время принципиально иначе складывалась ситуация у литераторов-символистов.

В конце XIX века русского символизма как течения еще не было, еще не сложились организационные связи между пишущими в соответствующем ключе немногочисленными литераторами. Идейная и эстетическая близость у них существовала, сближала их и ориентация на французский символизм, но не было ни лидеров, ни объединяющих механизмов, ни печатных органов, а читатели не опознавали их как символистов. Сочувствовавший новейшим литературным течениям П. П. Перцов, выпустив в 1895 году сборник «Новая поэзия», включил в него лишь нескольких авторов, относимых позднее к числу символистов (Бальмонт, Брюсов, Мережковский, Минский), что составило менее 10% общего числа (4 из 42). Показательно, что когда тот же Перцов в следующем году прочел в Русском литературном обществе реферат «Что такое современный символизм?», то даже в этой профессиональной аудитории «реферат вызвал какое-то недоумение: многие из присутствующих никак не могли освоиться с самым фактом существования некоего непонятного “символизма”»[8].

Среди ранних символистов можно выделить две группы. Одну составили «перебежчики» из лагеря поздненароднической литературы (Минский, Мережковский, З. Гиппиус), которые ранее уже составили себе литературную репутацию и поэтому по инерции получали доступ в печать, хотя программные символистские произведения опубликовать не могли. Вторая группа была представлена начинающими литераторами, дилетантами (Добролюбов, Коневской, Брюсов и др.), которые не находили себе издателя.

И тем и другим (хотя и в разной степени) было трудно напечатать свои произведения. По точному замечанию Д. Максимова, «главным признаком литературной позиции символистов 90-х годов являлась ее полная обособленность в атмосфере враждебного окружения господствующей прессы»[9]. Эстетическая цензура в толстых журналах (по большей части либеральных) была очень жест-

[8] *Перцов П. П.* Литературные воспоминания 1890—1902 гг. / Вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. А. В. Лаврова. М., 2002. С. 174.

[9] *Максимов Д.* Журналы раннего символизма // Евгеньев-Максимов В., Максимов Д. Из прошлого русской журналистики. Л., 1930. С. 88.

кой. М. Волошин писал матери 29 августа 1901 года: «Вы пишете, что почему бы мне не обратиться в “Рус<скую> мысль” да в “Рус<ские> ведомости” с предложениями корреспонденций. Это вещь совершенно немыслимая. Я смогу писать только о том, что меня интересует, т. е. об искусстве и новейших течениях литературы, а об этом ни одной строчки ни в одном из этих журналов не пропустят. Дело в том <...> что у нас в России, кроме правительственной цензуры, существует еще другая частная, не по политическим вопросам, а по вопросам искусства, устроенная нашими собственными журналами. И цензура даже более строгая. Революционно-политические идеи все-таки проскальзывают: обиняками все можно сказать: цензора все-таки просто чиновники. А революционные идеи искусства проскочут не скоро. Редактора это считают своим личным интересом и тщательно оберегают русское общество, не пропуская с Запада *ни одного* нового течения. Они позволяют только издеваться над карикатурными произведениями бездарностей, которых они называют декадентами, и стараются уверить публику, что в этом-то и заключается все новое европейское искусство»[10].

Исключение составляли «Мир искусства» (1898—1904) и «Северный вестник» (после перехода его к Л. Гуревич, то есть в 1891—1898 годах)[11]. Но в «Мире искусства» литературный отдел был небольшой (причем художественные произведения там не печатались), а «Северный вестник», как показал Д. Максимов, в ряде отношений был союзником символистов, активно печатал их (правда, преимущественно художественные произведения, а не публицистику и литературную критику), но существовали и серьезные расхождения (немало произведений символистов было отклонено или подверглось редакционной цензуре), поэтому своим считать этот журнал они все же не могли[12].

В любом случае ни поместить все, что они создавали, ни обеспечить их материально эти издания были неспособны. Поэтому символисты много печатались в иллюстрированных журналах (где контроль был мягче, поскольку не было стремления к идейной и эстетической выдержанности), а книги свои обычно издавали сами: Бальмонт К. Д. Сборник стихотворений. Ярославль, 1890; Брюсов В. Я. Chefs d’oeuvre. М., 1895; Он же. Me eum esse. М., 1897 (Брюсов выпустил также 3 коллективных сборника «Русские символисты» (М., 1894—1895)); Курсинский А. А. Полутени. М., 1896; Он же. Песни. М., 1902; Гиппиус Вл. Песни. СПб., 1897; Ланг А. А. Огненный труд: Статьи и стихи. М., 1899 (под псевд. Александр Березин); Коневской И. Мечты и думы. СПб., 1900; и др.

[10] Максимилиан Волошин: Из литературного наследия. СПб., 2003. Вып. 3. С. 303—304.

[11] Содержательную характеристику этих изданий см. в статьях Е. И. Ивановой о «Северном вестнике» и И. В. Корецкой о «Мире искусства» в: Литературный процесс и русская журналистика конца XIX — начала XX века. 1890—1904: Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1982. С. 91—178.

[12] См.: *Максимов Д.* Журналы раннего символизма. С. 95—125.

Издать книгу тогда было довольно легко. Издание первой книги Курсинского (5 печатных листов) обошлось рублей в 120—150[13]. Л. Гумилевский вспоминал, как после года учебы в университете у него к 1910 году накопилась тетрадь стихов: «Недолго раздумывая, я отнес ее в типографию, не сказав никому ни слова, и вот на окнах книжных магазинов в городе появились зеленые книжки с типографской виньеткой, увенчанные женской головкой». Издание книжечки «Избранных стихотворений» тиражом 500 экземпляров обошлось ему в 40 рублей[14]. Показательно следующее объяснение А. А. Курсинским (в письме В. Я. Брюсову от 2 июля 1895 года) целей своего издания: «...я далек от мысли ждать хотя бы и скромного успеха от этого сборника. Отпечатаю не более 600 экземпляров, из которых в продажу пойдет приблизительно половина по высокой цене, чтобы вернуть хоть часть затрат по печатанию. Вся цель моя: отделаться от того, что написано уже мною и дать по книжке моим друзьям...»[15]

Однако подобные авторские издания либо проходили незамеченными, либо становились объектом критических насмешек. В последнем случае, правда, тем самым они получали (пусть отрицательную) известность, способствовали оформлению и пропаганде нового течения.

Приведем весьма выразительное признание Г. Шпета в 1912 году в письме невесте о своих литературных вкусах в старших классах гимназии: «...эстетическое воспитание шло нелепо, и *теоретически* я продолжал считать, что чем “благороднее”, тем красивее, “неблагородных” поэтов я не читал (помилуйте, Фет — крепостник, Тютчев — цензор, сам Пушкин сомнителен и т. д.), поэтому Надсон еще оставался для меня “поэтом”, но его “благородство” уже стало казаться очень “газетным” <...>. Но “*новое*” как-то само надвигалось... Первый меня поразил, пожалуй, Верлен (русские, Бальмонт, Брюсов и др., уже начали писать, но я находился под впечатлением соловьевской (Владимира) критики, и их не читал, но случайно натолкнулся и на русских, первый был Бальмонт)»[16].

Бальмонт стал первым признанным широкой аудиторией символистским поэтом. По свидетельству Н. А. Тэффи, «Россия была

[13] См.: Лит. наследство. М., 1991. Т. 98, кн. 1: Валерий Брюсов и его корреспонденты. С. 292, 300.

[14] *Гумилевский Л.* Судьба и жизнь // Волга. 1988. № 7. С. 146; № 8. С. 109.

[15] Лит. наследство. Т. 98, кн. 1. С. 284.

[16] Густав Шпет: Жизнь в письмах: Эпистолярное наследие. М., 2005. С. 126—127.

<...> влюблена в Бальмонта. Все, от светских салонов до глухого городка где-нибудь в Могилевской губернии, знали Бальмонта. Его читали, декламировали и пели с эстрады. Кавалеры нашептывали его слова своим дамам, гимназистки переписывали в тетрадки...»[17].

Второй этап «издательской истории» символизма связан с появлением своих издательств и периодических изданий. Речь идет о журналах «Весы» (1904—1909), «Золотое руно» (1906—1909), «Перевал» (1906—1907), «Аполлон» (1909—1917)[18] и о таких издательствах, как «Скорпион» (Москва, 1900—1916), «Гриф» (Москва, 1903—1914), издательство при «Золотом руне» (Москва, 1906—1909), «Оры» (Петербург, 1907—1912); «Мусагет» (Москва, 1910—1917), «Сирин» (Петербург, 1912—1914)[19] и др. Все перечисленные издательства стремились обзавестись периодическими изданиями: «Скорпион» выпускал журнал «Весы» и альманах «Северные цветы» (1901—1904, 1911), «Гриф» — альманах «Гриф» (1903—1905, 1914); «Мусагет» — журнал «Труды и дни» (1912—1916), «Сирин» — одноименный альманах (1913—1914).

Издательства эти и журналы «предоставляли культурной инициативе первоначальную защиту от нивелирующих требований рынка, необходимым образом децентрализовали культурную индустрию»[20]. Благодаря этому они стали кристаллизующим фактором символистского движения, оформили и структурировали его, ввели в сознание читателей и литераторов.

У символистов появились свои постоянные читатели. Правда, их было не очень много, существенно меньше, чем у литераторов более традиционной народнической направленности, с их бытовой прозой и идейно ангажированной поэзией. Спрос на книги символистов был слабым, и даже у известных авторов не расходились

[17] *Тэффи Н. А.* Бальмонт // Тэффи Н. А. Моя летопись. М., 2004. С. 233. Ср.: *Одоевцева И.* На берегах Невы. М., 1989. С. 219; *Зайцев Б. К.* Бальмонт // Зайцев Б. К. Соч. М., 1993. Т. 3. С. 368, 372.

[18] Исчерпывающую характеристику этих изданий см. в статьях А. В. Лаврова о «Весах» (совм. с Д. Е. Максимовым), «Золотом руне» и «Перевале» и в статье И. В. Корецкой об «Аполлоне» в: Русская литература и журналистика начала XX века. 1905—1917: Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1984. С. 65—190, 212—256.

[19] См.: *Котрелев Н. В.* Переводная литература в деятельности издательства «Скорпион» // Социально-культурные функции книгоиздательской деятельности. М., 1985. С. 68—133; *Толстых Г. А.* Издательство «Мусагет» // Книга: Исследования и материалы. М., 1988. Сб. 56. С. 112—133; *Безродный М. В.* Издательство «Мусагет» // Книжное дело в России в XIX — начале XX века. СПб., 2004. Вып. 12. С. 40—56; *Голлербах Е. А., Мухаркин Д. М.* Издательство «Сирин» // Там же. С. 57—74.

[20] *Котрелев Н. В.* Переводная литература в деятельности издательства «Скорпион». С. 69.

тиражи в тысячу экземпляров (в то время как книги реалистов раскупались десятками тысяч экземпляров). И. А. Бунин вспоминал, что «издания “Скорпиона” расходились весьма скромно. “Весы”, например, достигли (на четвертый год своего существования) тиража всего-навсего в триста экземпляров...»[21]. Один из руководителей «Скорпиона» В. Я. Брюсов писал Сологубу в июле 1904 года: «Ваши книги идут слабо, тихо. До сих пор у нас на складе около 800 экз<емпляров> Вашей книги стихов (издано 1200)...»[22]

В результате символистские журналы и издательства были убыточными. Поэтому выпускали книги символистов почти исключительно издательства, существующие на деньги меценатов (в основном из купечества): «Скорпион» — текстильного фабриканта С. А. Полякова (на издании «Весов» он терял в год 6—7 тысяч рублей, на издании альманаха «Северные цветы» — еще около 2 тысяч рублей[23]), «Сирин» — сахарозаводчика М. И. Терещенко (выпускаемые издательством большими тиражами (8100 экземпляров) альманахи почти не раскупались[24]), издательство при «Золотом руне» — миллионера Н. П. Рябушинского, «Мусагет» — подруги Э. К. Метнера Г. Фридрих, и т.д. На пожертвования меценатов существовали и все символистские журналы: «Весы», «Аполлон», «Золотое руно» и др. С. А. Соколов, который не был предпринимателем, но, как присяжный поверенный, располагал известными средствами и содержал издательство «Гриф», признавался Блоку в 1910 году, что «“Гриф” никогда не был <...> коммерческим строго делом...»[25].

Символистские журналы и издательства платили невысокие гонорары. По воспоминаниям Перцова, «в “Новом Пути” и редакция, и все сотрудники, за редкими “посторонними” исключениями, работали по случаю бедности журнала бесплатно...»[26].

В «Скорпионе» авторам стихотворных сборников платили 10—15 рублей за печатный лист. Блок за сборник «Стихи о прекрасной даме» получил в «Грифе» 130 рублей[27], а за первую свою книгу, изданную «Скорпионом», — 150—180 рублей[28]; Д. Мережковский,

[21] *Бунин И.А.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1967. Т. 9. С. 291. См. также: *Гречишкин С. С.* Архив С. А. Полякова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год. Л., 1980. С. 6—7.

[22] Цит. по: *Павлова М.* Писатель-инспектор: Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников. М., 2007. С. 307.

[23] См.: Лит. наследство. Т. 98, кн. 1: Александр Блок: Новые материалы и исследования С. 204, 352.

[24] См.: *Голлербах Е. А., Мухаркин Д. М.* Издательство «Сирин». С. 61.

[25] Лит. наследство. М., 1980. Т. 92, кн. 1. С. 549.

[26] *Перцов П.П.* Литературные воспоминания 1890—1902 гг. С. 153.

[27] Лит. наследство. Т. 92, кн. 1. С. 550.

[28] См.: Там же. Т. 92, кн. 1. С. 497.

З. Гиппиус и Брюсов в 1903 году за книги стихов получили в «Скорпионе» по 200 рублей[29], Бунин за книгу стихотворений «Листопад» — 250 рублей[30], а А. Белый за книгу «Золото в лазури» (1904) — 150 рублей[31]. Это было очень немного — столько получали известные прозаики за один авторский лист в толстом журнале.

Как справедливо отмечал Н. В. Котрелев, «значение “Скорпиона” было не столько в том, что он обеспечивал литератора материально: постоянного и достаточного гонорара издательство обеспечить не смогло, оно было бесприбыльно. Неизмеримо важнее другое. “Скорпион” обеспечил присутствие русских символистов на книжном рынке, устойчивый контакт с читателями, которых становилось все больше и больше <...>. С другой стороны, “Скорпион” позволил символистам утвердиться и занять независимую позицию в профессиональной среде, дал им субъективное чувство полноценности в социальной роли, объективно — заставил профессиональную среду всерьез считаться с новой писательской группой»[32].

Прожить на гонорары символистских журналов и издательств было нельзя, и приходилось искать другие источники дохода. Ср. размышления Г. Чулкова в 1904 году: «Что делать? И за какую литературную работу приняться? — думал я. — Стихи вообще никому не нужны, а я к тому же символист»[33].

Сестра жены Брюсова свидетельствует, что «средства на жизнь Брюсов получал регулярно — с дома, а случайно — в виде гонораров за литературный труд»[34]; Белый зарабатывал чтением лекций и газетной работой (статьи, рецензии), в течение ряда лет (как и Эллис) получал регулярные субсидии от «Мусагета», дважды (в 1915 и 1916 годах) брал ссуды в Литфонде[35]; Бальмонт переводил и тоже подрабатывал в газетах; Блок жил за счет наследства и газетной работы; Ф. Сологуб, И. Ф. Анненский, А. А. Курсинский преподавали (последний, впрочем, временами уходил из педагогики в журналистику), и т. д.

[29] См.: Лит. наследство. Т. 92, кн. 1. С. 71, 83.

[30] *Муромцева-Бунина В. Н.* Жизнь Бунина: Беседы с памятью. М., 1989. С. 277.

[31] См.: Лит. наследство. М., 1976. Т. 85: Валерий Брюсов С. 360—361.

[32] [*Котрелев Н. В.* Предисловие] к: Андрей Белый. Сергею Александровичу Полякову в день 25-летия со дня возникновения к<нигоиздательст>ва «Скорпион»] // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи. Воспоминания. Публикации. М., 1988. С. 654—655.

[33] *Чулков Г.* Годы странствий. М., 1930. С. 52.

[34] *Погорелова Б.* Валерий Брюсов и его окружение // Воспоминания о серебряном веке. М., 1993. С. 27. Ср. признание самого Брюсова, что литературного гонорара ему на жизнь «никогда не хватало» (Лит. наследство. Т. 98, кн. 2. С. 131).

[35] См.: Лит. наследство. М., 1982. Т. 92, кн. 2. С. 392, 395.

На третьем этапе (начиная примерно с 1906 года) шла инфильтрация символистов в «общую литературу». «После 1905 г. гонение на символизм прекращается, и он быстро увенчивается почти академическими лаврами. Вместе с тем внутри него происходит сдвиг: он теряет свой первоначальный эзотеризм. Поэты-символисты теперь печатаются уже в общих журналах...»[36] В эти годы символисты становятся «модными», интерес к ним проявляют широкие общественные круги. Мемуаристы отмечают, что тогда «в литературе шумели декаденты и символисты, литературный Петербург соперничал с Москвою. Студенты и курсистки сходили с ума, слушая Брюсова, Белого, Бальмонта»[37]; к 1909 году «символизм стал всеобщим достоянием. Творения “декадентов” лежали уже на столах в приемных зубных врачей»; стихотворения Блока «перекочевывали со страниц чтецов-декламаторов в альбомы чувствительных барышень. Появился конкурент самому Надсону»[38]. Вл. В. Гиппиус вспоминал о периоде 1907—1908 годов: «На устах моих учениц <в гимназии М. Стоюниной> <...> вращались то Незнакомка, то Ночная фиалка. Кто из них повзрослей — вздыхали — “Ах! Блок!” — и покупали, и вешали, и приклеивали открытки с Блоком...»[39] Как отмечал Г. Чулков, «нужен срок, чтобы poètes maudits <проклятые поэты — *фр.*> превращались в академиков. Для Брюсова и его друзей этот срок наступил примерно в 1907 году»[40].

В эти годы литераторы-символисты вышли из своего рода гетто символистских журналов и издательств и стали печататься в общей периодике и издательствах широкого профиля. Коммерческие издательства, особенно «Шиповник» (возникший в 1907 году), охотно печатали их и платили достаточно высокие гонорары. Кроме того, сами символисты «захватили» ключевые позиции в ряде периодических изданий (особенно показателен приход Брюсова в 1910 году в «Русскую мысль» редактором литературного отдела). С 1906 года симпатизирующие символизму авторы приходят к руководству в ряде газет («Слово», «Столичное утро», «Час», «Правда живая» и др.). Теперь и обращенные к широкой читательской

[36] *Перцов П. П.* Литературные воспоминания 1890—1902 гг. С. 202.

[37] *Соколов-Микитов И. С.* Бунин // Соколов-Микитов И. С. По морям и лесам. М.; Л., 1964. С. 581.

[38] *Розенталь Л. В.* Свидетельские показания любителя стихов начала века // Новый мир. 1999. № 1. С. 138, 142.

[39] *Гиппиус Вл. В.* О Блоке, что помню / Предисл., публ. и коммент. А. М. Грачевой и О. А. Линденберг // Писатели символистского круга: Новые материалы. СПб., 2003. С. 60.

[40] *Чулков Г.* Годы странствий. С. 93.

аудитории издательства соглашались печатать поэтов-символистов, правда, практически без гонорара. Вот, например, на каких невыгодных условиях В. В. Гофман публиковал в 1909 году свой сборник «Искус» в Товариществе М. О. Вольфа: «...они печатают книгу и берут ее затем всю на комиссию. Из перв<ых> доходов покрывают свои издательские расходы, а остальные дают мне за вычетом 40%. Все дело здесь в том, что они меня надуют, непомерно превысив свой расход. Кроме того, я не гарантирован в том, что они не напечатают вдвое больше против условленного (1200 экз<емпляров>): продавая каковые, конечно, не станут платить никаких процентов»[41].

Г. Чулков вспоминал: «Мои книги выходили в таких издательствах, как “Оры”, “Золотое руно”, “Факелы” и пр. — в них, конечно, лестно было печататься, но материальных благ они не давали. Поэтому я обрадовался, когда коммерчески-деловой “Шиповник” предложил мне издать мои рассказы. Первый и второй том рассказов быстро разошлись. Понадобилось второе издание. А в 1908 году “Шиповник” предложил мне издать собрание моих сочинений в шести томах. В это же время ко мне обратилось с таким же предложением издательство “Просвещение”. Я наконец почувствовал почву под ногами»[42].

Отметим, что многие символисты в эти годы переходят на прозу, точнее, наряду со стихами пишут прозаические произведения, которые и становятся основным источником их дохода. Речь идет о Ф. Сологубе, В. Брюсове, Г. Чулкове и др. Сологуб, например, «был тогда “литератор модный”; его романами и рассказами пестрили альманахи, журналы и даже газеты. Его пьесы <...> проникали даже на почтенную сцену Александринского театра. Он просвещал российскую провинцию томительными докладами об искусстве наших дней»[43]. Причем они не просто пишут прозу, но нередко работают на заказ. Более элитный вариант подобной работы на заказ — сотрудничество Блока, Брюсова, Вяч. Иванова и др. в издательстве «Пантеон» (1907—1910), ставившем своей целью издание переводов выдающихся произведений мировой литературы в хороших переводах и платившем высокий гонорар. Но ряд прозаиков-символистов, даже первого ряда, как Ремизов и Сологуб, сотрудничали и в массовых журналах и газетах. Вот типичные заказы от редакторов периодических изданий, адресованные

[41] Письма В. В. Гофмана к А. А. Шемшурину / Предисл., публ. и коммент. А. В. Лаврова // Писатели символистского круга: Новые материалы. С. 267.

[42] *Чулков Г.* Годы странствий. С. 240.

[43] *Розенталь Л. В.* Свидетельские показания любителя стихов начала века. С. 155.

А. М. Ремизову: «9. I. 1913. Многоуважаемый Алексей Михайлович, позвольте просить Вас дать для журнала “Огонек” небольшой рассказ (200—300, в крайнем случае, 400 строк) в возможно непродолжительном времени. В зависимости от содержательности рассказа, редакция иллюстрирует его. Гонорар может быть уплачен немедленно по принятии рассказа. Пользуюсь случаем засвидетельствовать вам мое искреннее уважение»[44]. «Многоуважаемый Алексей Михайлович! Не дадите ли вы для пасхального приложения к “Дню” небольшой рассказец, строк этак на 140 (страница приложения). Много редакция предложить вам не может, по 25 коп<еек> (за строку — *А. Р.*) заплатила бы с удовольствием. Не откажите в случае согласия уведомить меня. Уважающий вас и преданный вам Влад. Азов»[45].

Чтобы иметь достаточно стабильный доход, нужно было писать рецензии, публицистически статьи, путевые очерки и т.п. Особенно нуждались в этом символистские поэты и прозаики второго и третьего ряда. По точному наблюдению А. В. Лаврова, «вознаграждение <...> от газетных выступлений, частых и регулярных, могло обеспечить сносную жизнь вполне рядовым литераторам»[46]. Но присущая символисту поза пророка или эстета, обитающего в надзвездных сферах, резко расходилась с газетной работой, питающейся здешним и сиюминутным. Сотрудничество в иллюстрированном журнале и газете, имевших большую аудиторию и, следовательно, обеспечивавших постоянный, а зачастую и высокий заработок, осознавалось как профанация своего призвания, торговля талантом и т. д.[47] Так, Андрей Белый в 1907 году оказался в трудной финансовой ситуации, когда пришлось жить на свои деньги и, как он писал З. Гиппиус в августе 1907 года, «чуть ли не голодать». Рассказывая ей о своих перспективах получить постоянную работу в газете, он замечает: «Это одна из моих надежд (увы, горьких), ибо разве приятно быть прикованным к газете?»[48] М. А. Волошин, чьи стихи не имели успеха, добывал средства на жизнь за счет публикации литературных и художественных обзоров, корреспонденций из Парижа, рецензий в газетах и в модернистских журналах. В. В. Гофман с середины 1900-х годов жил за счет сотрудничества в газетах и массовых журналах (публицистика, литературные и художественные обзоры). Однако подобную работу он очень не лю-

[44] ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. № 23. Л. 3.

[45] Там же. № 24. Л. 10.

[46] *Лавров А. В.* Виктор Гофман: Между Москвой и Петербургом // Писатели символистского круга: Новые материалы. С. 200.

[47] См.: *Рейтблат А. И.* «Роман литературного краха» // Новое литературное обозрение. 1997. № 25. С. 99—109.

[48] Неизвестное письмо Андрея Белого / Публ. В. Аллоя // Минувшее: Исторический альманах. М., 1991. Вып. 5. С. 209.

бил и писал матери в 1909 году: «...в будущем, конечно, я и рецензий никаких, равно как литературных хроник и статеек, писать не буду: конечно, я буду существовать лишь своим художественным творчеством, печатая рассказы и выпуская книги»[49]. (Не исключено, что самоубийство его было вызвано литературными неудачами и невозможностью отказаться от литературной поденщины.) А. Блок также относился к газетной работе весьма негативно. В своей записной книжке он замечал в июне 1909 года: «...теперешние люди большей частью не имеют *никаких* воззрений, тем более — воззрений любопытных — на искусство, жизнь и религию и прочие предметы, которые меня волнуют. Газета же есть голос этих людей <...>. Писать <...> в газетах — самое последнее дело»[50]. Тем не менее желание получать высокий гонорар и иметь широкую аудиторию порождали стремление сотрудничать в газете. В конце 1911 — начале 1912 года Блок делал попытки стать постоянным сотрудником «Русского слова»[51].

Таким образом, будучи новаторами в эстетической сфере, в сфере литературного быта символисты придерживались архаичных (для конца XIX — начала XX века) романтических антирыночных установок. В реальности, разумеется, прожить с такими установками было нельзя, поэтому, несмотря на все декларации, по мере расширения своей аудитории литераторы-символисты начинали входить в общую литературную систему и подчиняться законам рынка.

[49] Цит. по примеч. А. В. Лаврова в: Письма В. В. Гофмана к А. А. Шемшурину. С. 244.

[50] *Блок А.* Записные книжки. М., 1965. С. 149.

[51] См.: *Валентинов Н.* Александр Блок и «Русское слово» // Валентинов Н. Два года с символистами. М., 2000. С. 360—371.

Лена Силард (Сассари)

Ф. СОЛОГУБ И НАСЛЕДИЕ ГЕРМЕТИЗМА В РОССИИ НАЧАЛА XX ВЕКА

(к символике «Творимой легенды») [1]

«Творимая легенда» — сколь ни была бы своеобразна поэтика этого романа — может быть рассматриваема как пандан к «Мелкому бесу». Соотносимость двух творений подчеркнул сам автор, связав их фигурой Передонова. В предисловии к 5-му изданию «Мелкого беса» Сологуб лишь иронически намекнул на незавершенность судьбы его главного героя, отметив, что — кажется — он поступил на службу в полицию и стал советником губернского правления, словом, «делает хорошую карьеру», но в предисловии к 7-му изданию этого романа он прямо отослал к «Творимой легенде» как к продолжению повествования о судьбе Передонова: «Внимательные читатели моего романа “Дым и пепел” (4-я часть “Творимой легенды”), конечно, уже знают, какой дорогою идет теперь Ардальон Борисович»[2]. Эта непосредственная отсылка к фигуре, в фабуле второго романа эпизодической, указывает на ее смысловую весомость. В самом деле, сделав параноика-убийцу вице-губернатором и таким образом превысив его самые смелые мечты о карьере, не поднимавшиеся выше надежд на место инспектора, Сологуб выявил сумасшествие Передонова в качестве квинтэссенции безумия социальной структуры, обеспечивающей ему максимум успеха как наиболее адекватному структуре существу. Поместив Передонова на вершину инспекторской иерархии, призванной регламентировать деятельность Триродова, Сологуб столкнул протагонистов двух своих романов как воплощения двух противоборствующих тенденций бытия. На универсальную роль этих фигур обратил внимание уже К. Чуковский, по словам которого в писа-

[1] Предварительный набросок темы был предложен в нашем докладе на международной конференции, посвященной фантастике, в Лозанне в 1992 г.

[2] Май 1913 г.

ниях Сологуба представлена «вечная, в сущности, схватка Триродова и Передонова <...> и странно следить, с каким однообразием во всех своих драмах, трагедиях, притчах <...> на тысяче арен под тысячью личин, Сологуб изображает все тот же, все тот же турнир, все тех же непримиримых противников»[3]. Следуя древней традиции, этот поединок можно назвать противоборством принципов инволюции (дегенерации) с принципами эволюции (регенерации).

Что передоновщина воплощает деградацию мира, его измельчание и падение в добиблейское состояние, отчетливее всего акцентировано концовкой «Мелкого беса», которой как бы опрокидывается и выворачивается наизнанку сцена жертвоприношения Авраамом Исаака (Быт, 22: 1—14).

Библиология и культурология констатируют, что в притче об Аврааме и событии на земле Мория нашел выражение гигантский перелом в истории человечества — переход культуры в принципиально иное состояние. Слова Ангела Аврааму: «Не поднимай руки своей на отрока, и не делай над ним ничего» (Быт. 22, 12) — вместе с появлением жертвенного барана в качестве субститута — знаменовали отказ от человеческих жертвоприношений, предписывавшихся многими добиблейскими верованиями и, в частности, ритуалами MLK (поклонения Молоху), требовавшими принесения в жертву мальчиков-первенцев. Сцена убийства Передоновым Володина, которой кончается «Мелкий бес», в сущности, фиксирует обратный процесс, указывая на регрессивный ход культуры, на возврат к человеческим жертвоприношениям и на перспективу бестиализации современного мира. Важно, что Володин ассоциируется не только с бараном, на что критикой многократно указывалось, но и с не достигшим зрелости подростком. На это намекает уже его фамилия, образованная от деминутива (Володин, а не Владимиров), на это намекает и сцена сватовства к Надежде Авраменко, где Передонов выступает по отношению к Володину как покровитель «недоросля», а Володин — в результате игровой подмены ролей — вынужден, но не может, по словам Передонова, «потягаться» с «мальчишкой», братом Надежды. Когда передоновский комплекс потенциального мальчикоубийства, заявляющий о себе серией садистских преследований мальчиков-гимназистов, реализуется в финале как убийство квази-мальчика и квази-барана Володина, этот акт «жертвоприношения», зеркально опрокидывая библейскую притчу о сути жертвоприношения, помечает новый поворотный момент в истории человека — момент деградации, момент падения в добиблейские времена.

Предвестьем этого момента служит зачин — первый абзац романа, где как нельзя более сильно подчеркнут унаследованный от

[3] *Чуковский К.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1969. Т. 6. С. 343—344.

Гоголя и многажды поддержанный дальнейшими сценами образ церкви и праздничной церковной обедни как образ опустошенной кажимости, того, что в мире лишилось онтологических оснований и сохраняется лишь как бессодержательная форма. Знаменуемая развоплощением церкви деградация духовных основ бытия дает о себе знать и в экспансии мелкой чертовщины, и в элементарной бестиализации жизни. Последнее акцентировано все более прочным сближением животных с людьми и людей с животными. Финальная сцена романа, где упоминание о Тараканьем монастыре и таракане вводит героя поэзии Лебядкина вместе с его социумом, уподобленным «стакану, полному мухоедства», где человеческая речь вытесняется «блеяньем», «кряканьем», «визгом» и, наконец, «несвязным и бессмысленным» «бормотаньем» (последние слова романа), демонстрирует процесс деградации (инволюции) как потерю слова и падение в дочеловеческое состояние.

Тот факт, что в глубоко провинциальном мире Скородожа «Творимой легенды» Передонов оказывается самым влиятельным официальным лицом, инспектирующим и контролирующим Триродова, свидетельствует о дальнейшем наступлении инволюции и тотальном господстве мелкой бесовщины в ее многочисленных социальных, идеологических, психологических проявлениях в виде черносотенства, еврейских погромов, уголовщины и т.д.

Но если в «Мелком бесе» ничто не может противостоять неуклонной деградации (а стилизующий эстетизм мира Людмилы представляет собой лишь ее сублимированную форму[4]), то «Творимая легенда» сконцентрирована на попытке выявить силы, способные противоборствовать закону инволюции. Их средоточие — Георгий Триродов, справедливо названный «утопическим “я” самого Сологуба»[5]. Близость их можно было бы подтвердить многими деталями романа, вплоть до портрета Триродова.

Триродов — поэт, и его слово противостоит нечленораздельному бормотанию скородожского мира (что сказывается и на полюсах наррации). Еще более важно, что он — будучи доктором химии — выступает в роли преобразователя материи в самом широком смысле этого понятия. Он создает особые сплавы, воздвигая небывалую оранжерею — космический корабль, строение которого воспроизводит наиболее совершенную, согласно пифагорейству, форму — сферическую[6], а «оранжерейное» содержание, в частно-

[4] *Бахтин М.* Лекция о Сологубе в записи Р. М. Миркиной // Бахтин М. М. Собр. соч. М., 2000. Т. 2. С. 308. Ср. там же с. 610—611.

[5] *Михайлов О.* О Федоре Сологубе (1863—1927) // Сологуб Ф. Свет и тени. Минск, 1988. С. 15.

[6] Касательно символа сферы в алхимии см.: Alchimia. I testi della tradizione occidentale / A cura e con un saggio introduttivo di Michela Pereira. Milano, 2007; ср.: *Siobhan Roberts*. Il re dello spazio infinito. Milano, 2006. P. 284—286.

сти, намекает и на известную формулу «сад розенкрейцеров»[7]. Триродов может собирать воедино, «одному ему знакомым способом»[8], психическую энергию живых и отживших, создавая из них единства волевых устремлений, «для восстановления единой воли» (1, 156) как универсального «двигателя» мироздания: «...я не самовольничаю, — я сливаю свою волю с волею множеств и с Единою миродержавною Волей» (2, 8). Триродов может управлять формами существования, превращая полицейских в громадных клопов, передвигая границы жизни и смерти, спрессовывая наказуемого в куб и преобразуя его в вещь, извлекая детей из могил ради их инобытия, — словом, будучи утопистом-практиком (1, 46) и создателем экспериментальной школы, он оперирует также теми знаниями пифагорейского наследия, теургии и законов трансмутации, которые являют высшую форму алхимии и традиционно считаются привилегией герметизма розенкрейцеров[9].

Само слово «розенкрейцер» в романе не произносится, однако на него намекает по-сологубовски прихотливая игра. Я имею в виду прежде всего случай с маркизом Телятниковым, который обратился к Триродову за эликсиром жизни, обладание которым банализаторы считали одной из основных тайн розенкрейцерства. Сверхъестественной биографией Телятникова — который, как сообщается читателю, родился в 1745 году и приобрел титул маркиза благодаря капризу Екатерины Второй — иронически подчеркивалось, что этот 160-летний поклонник умений Триродова является своего рода носителем старчески ущербной, но все еще живой памяти о новиковских временах первого расцвета розенкрейцерства в России. Концовка сцены, в которой маркиз Телятников, исполняя романсы и пренебрегши предупреждениями Триродова об ограниченности его сил, запел в 33-й раз и вдруг рассыпался, пав, таким образом, жертвой наивной веры позапрошлого века в беспредельность возможностей адептов тайных знаний, обыгрывает

[7] Ср.: *Gabriele M.* Il giardino di Hermes. Massimiliano Palombara alchimista e rosacroce nella Roma del Seicento. Roma, 1986.

[8] *Сологуб Ф.* Творимая легенда: В 2 т. М., 1991. Т. 1 (Ч. I. Капли крови). С. 157. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, с указанием тома и страниц.

[9] *Pereira M.* Arcana sapienza. L'alchimia dalle origini a Jung. Roma, 2001; *Waite A. E.* The Brotherhood of the Rosy Cross: A History of the Rosicrucians. New York, 1993; *Arnold P.* Storia dei Rosacroce. Milano, 1991; *Szatmáry L.* Magyar alkémistak. Budapest, 1986; *Yates F. A.* Giordano Bruno and the Hermetic Tradition. London, 1971; *Seligman K.* Magic, Supernaturalism and Religion. Pantheon Books, 1948. Связь алхимии с розенкрейцерством особенно подчеркивается в работах: *Yates F. A.* The Rosicrucian Enlightenment. London, 1972; *McIntosh C.* The Rosicrucians. York Beach, 1997.

перекличку исторических реалий быта и представлений, подобных вере XVIII века в эликсир жизни, и поисков средств, продлевающих жизнь, в XX веке. Следует обратить внимание на то, что отмеченная сцена завершается инвективой исправника, то есть голосом государственной власти, которая, во всеоружии всей своей примитивности, явленной в грамматической структуре, синтаксисе и интонации высказывания, начальственно воспроизводит шаблонные формулы усредненного сознания: «Не извольте думать, что вы один химик. И кроме вас химики и физики найдутся, и ученые метафизики и алхимики. Эксперты сумеют добраться до первопричины всех причин, не извольте вам беспокоиться» (2, 88).

Очевидно, что эта сцена характерным для Сологуба образом стягивает в узел и конфронтирует три аспекта изображения явлений: во-первых, это аспект убедительно подаваемых исторических реалий быта и сознания, на чем Сологуб настаивает в гораздо большей мере, чем его собратья по символизму[10], во-вторых, это установление дистанции по отношению к таким образам и испытание их путем reductio ad absurdum, и, в-третьих, это введение разнообразных «голосов» по поводу изображаемого, представляющее собой иронически преподносимые «конфликты» между банальными мнениями.

Это соотнесение реалий с их предельно мыслимой перспективой и общими мнениями о них превращает реалии в своего рода смысловые узлы как средоточия суждений о них, за противоборством которых где-то в последней глубине подозревается (если не прозревается) их истинный смысл. Так исторические реалии становятся в тексте Сологуба по-сологубовски «гримассированными символами» (пользуясь выражением Андрея Белого), в которых просматриваются, несмотря на «гримассирование», их протоформы. Так и в «программных заявлениях» Триродова, развернутых в отдельных узлах наррации, нетрудно уловить отзвуки идей, провозглашавшихся, прежде всего, различными розенкрейцерскими тайными или же в какой-то степени открытыми группами (орденами или обществами) конца XIX — начала XX века. Следует, видимо, подчеркнуть, что, при всем различии в установках между этими

[10] Ср.: «Для того, чтобы иметь возможность стать символом, сделаться приоткрываемым окном в бесконечность, образ должен обладать двойной точностью: он должен и сам быть точно изображен, чтобы не быть образом случайно и праздно измышленным <...> кроме того, он должен быть взят в точных отношениях его к другим предметам предметного мира, должен быть поставлен в чертеже мира на свое настоящее место, — только тогда он будет способствовать выражению наиболее общего миропостижения данного времени» (*Сологуб Ф.* Искусство наших дней // Сологуб Ф. Творимая легенда. Т. 2. С. 185).

группами, особенно между их английскими, французскими, немецкими и американскими вариантами, основные представления о мире и человеке в нем, формулировавшиеся положениями L'Ordre Kabbalistique de la Rose-Croix, SRIA, Golden Dawn, Rose-Croix, AMORC и др., были в общем сходны между собой независимо от того, настаивала ли данная группа на своем христианстве или выводила себя за его пределы, осознавала свою связь с гностицизмом, а то и с восточным мистицизмом или чуралась их. Обращает на себя внимание и то, что в «Творимой легенде» (как, впрочем, и в других произведениях Сологуба) нарочито заострено отталкивание и от антропософии[11], и от конфессиональных форм религии: круги католичества, православия и лютеранства показаны достаточно неприглядными, а сам Триродов выведен оппонентом князя и писателя Эммануила Иосифовича Давыдова, в имени, высказываниях и поведении которого легко просматриваются намеки на Христа и христианство. С другой стороны, иронические замечания о теософах, сатанистах и тому подобных группах тоже помогают определеннее очертить круг предполагаемо прототипических идей. Наконец, остроумное (хотя и не полюбившееся Сологубу) именование его «Далай-Ламой из Сапожка» (объявленное Андреем Белым еще в 1908 году, то есть до завершения «Творимой легенды») позволяет выявить с достаточной точностью генезис деклараций Триродова (близких некоторым программным высказываниям самого Сологуба) о его размежевании с христианством и вместе с тем о христианстве и буддизме как тех двух «равно могучих» движениях (1, 193), которые вобрали в себя всю полноту «исторической энергии» и которые станут основой будущего синтеза волевых устремлений Запада к преображению материи с восточным толкованием законов универсума[12]. Исходя из высказываний и действий Триродова можно, с большой долей вероятности, заключить, что предполагаемая программа «Будущего синтеза» охватывает комплекс идей как западной, так и китайской алхимий, своенравно сопрягаемых

[11] Так, мотив Светозарного-Денницы (т. е. Люцифера) в романе полемичен по отношению к концепции Люцифера как она сформулирована у Р. Штайнера, ср.: Андрей Белый и Иванов-Разумник: Переписка / Публ., вступ. ст. и коммент. А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб., 1998. С. 61. Ср. понимание Люцифера в алхимии, связывающее его не только с утренним светом (Денница), но и с Луной и с влагой: Alchimia. I testi della tradizione occidentale. P. 1109, 1260. Не трудно заметить, что оно нашло отражение в романе Сологуба. См. также: *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. СПб., 2003. С. 258.

[12] О «синтезе» речь идет и у Е. П. Блаватской, но понимается он совершенно иначе (см., например: *Блаватская Е. П.* Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. М., 1991. Т. 1. С. 750).

с шопенгауэровской концепцией мировой воли. Приближая их терминологически к некоторым концептам современности, можно определить эти идеи следующим образом:

1) прежде всего это представление о вселенной как сплошном энергетическом поле, то есть совокупности энергий физических, психических и т. п., из которых Триродов создает нечто вроде единой цепи эгрегора, когда, например, возвращая своего тезку, Егорку Антипова, к жизни, объединяет пробуждаемые им воли «тихих детей» и, подбирая их число, шаг за шагом следует пифагорейской магии чисел, устремляясь к Декаде: 3 мальчика + 4 девочки + Гриша + Кирша + сам Триродов, так что в итоге объединяет 10 воль, где число 10, как известно, ассоциируется с Атласом, держащим на своих плечах небосвод, что немаловажно с точки зрения перспективы предстоящей утопической деятельности Триродова именно в Западном Средиземноморье;

2) материя понимается как результат «падения», то есть, переводя с языка гностиков, богомилов, манихейцев, катаров и т. д. на язык розенкрейцеровской алхимии, она представляет собой результат замедления исходной скорости, превышавшей скорость света;

3) различие форм пребывания материи обусловлено лишь частотой и амплитудой колебаний (то есть чистого ритма), будь то живое или «неживое» вещество[13];

4) индивидуальный разум есть лишь частная манифестация единого космического разума, деятельность которого осуществляется через связь с иррациональной основой индивидуального сознания, чистой у одних и помраченной у других. Особенно остро оформляется эта мысль в словах Триродова, обращенных к Елисавете: «...и то заблуждение, что я живу здесь, томлюсь в этом пределе, словом, что я — Георгий Триродов <...> прикованность вселенского самосознания к такой ничтожной точке поистине ужасна» (2, 9);

5) прояснение связи индивидуального сознания с космическим разумом и пробуждение глубинной памяти происходит в процессе инициации, первая ступень которой уже означает второе рождение человека — рождение в духе;

6) носитель такой памяти, овладевая законами трансмутации, может преобразовывать и создавать небывалые материалы, воздействовать на состояния живого и неживого, действовать волевым гипнотическим внушением, вплоть до воскрешения мертвых, свободно пересекая границы между мирами, владея «многими сила-

[13] В связи с этим важен и многозначный мотив качелей в романе, который, впрочем, навеян и практикой шаманизма, где равномерное покачивание представляет собой способ воскрешения человека, которого вызывают ко второму рождению, ср.: Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1980. Т. 2. С. 79.

ми», «расторгающими узы пространств и времен» (2, 20), использовать и солнечную-космическую, и психическую энергию живых и умерших, словом, проделывать все то, что проделывает Триродов.

В этой программе, оформленной словами и делами Триродова, с небывалой в русской литературе полнотой и открытостью выразилась программа оперативного (алхимического) и теоретического (философского) розенкрейцерства XX века, особенно тех его ответвлений, которые стремились связать традиционные представления розенкрейцерства и восточного мистицизма, прежде всего таоизма, с новейшими открытиями физики[14].

Розенкрейцерство Георгия Триродова запрятано в его имени, которое как бы натянуто между полюсами экзотерического и эзотерического, что вообще характерно для символистского построения образа. Первая ассоциация, которая возникает в связи с именем Георгия, — это Георгий Великомученик, который, как известно, в частности из мусульманских легенд о нем (Джирджисе), трижды умирал и воскресал во время пыток[15].

Этот аспект предания о Георгии Победоносце был для Сологуба значим, недаром в его стихотворении, посвященном этому святому, говорится:

Мечом тяжелым
Сраженный трижды,
Воскрес трикраты
Святой Георгий
Победоносец.[16]

Эта ассоциация вводит в действие весь круг амбивалентного, согласно традиции алхимиков, драконоборчества Триродова,

[14] *Grof S.* Beyond the Brain. New York, 1985; *Capra F.* The TAO of Physics. Fontana Paperbacks, 1990; *Князева Е., Туробоев А.* Единая наука о единой природе // Новый мир. 2000. № 3; *Руднев В.* Энциклопедический словарь культуры XX века. М., 2003. С. 490 — 494. Ср.: «...по складу своего ума и по особенностям своего образования я гораздо более сторонник точного знания, чем мистик. Но самое мое влечение к точному ведению и мое приятие мира заставляют меня чувствовать под оболочкою скользящих явлений единую, сокрытую реальность, постигаемую только тогда, когда внешний мир со всеми своими предметами приемлется лишь как символ мира непреходящего; внешний же реализм вещей в свете точного ведения сам себя упраздняет, являя мир материальный миром энергий... Иногда так кажется, при совершенно ясно сознаваемой своей индивидуальности и отдельности, что в мире проявляется, в сущности, какая-то одна мировая душа, раздробившаяся на миллион единиц» (*Измайлов А. А.* У Сологуба (Интервью) // Сологуб Ф. Творимая легенда. Т. 2. С. 232).

[15] Мифы народов мира. Т. 1. С. 273—275.

[16] Цит. по: *Сологуб Ф.* Избранное. Chicago, 1965. P. 33.

вплоть до усмирения дракона-солнца изобретенным им стеклом оранжереи и финальной перспективой королевской деятельности на Балеарских островах, один из которых, Драгонера, незадолго до этого был погублен огнедышащим вулканом.

У Георгия Триродова есть две затемненные отроческие ипостаси — «тихие мальчики», переведенные Триродовым из небытия в инобытие: Егорка (отметим в его имени уменьшительную и простонародную форму имени «Георгий») и Гриша (отметим анаграмматическое, то есть более скрытое, родство этого имени в его полной форме «Григорий» с именем протагониста романа).

Когда об одном из них, одиннадцатилетнем Егорке, произносится: «Крылья бы легким ногам» (1, 147) — это проливает свет на его истинный статус, поскольку намекает на «крылатые сандалии» — непременный атрибут легконогого Меркурия. В алхимии Меркурий-ртуть известен как основной агент трансмутации, который побеждает смерть, так как рождается из смерти[17]. Таким образом, «тихие дети» триродовской колонии предстают основными агентами великого дела (Opus Magnum) преобразования материи и ее облагораживания. Но в мифопоэтической традиции Меркурий играет роль психопомпа. Он — посредник между мирами, отворяющий любые затворы. «Тихие дети» «Творимой легенды», намекая на маргинально-посредничающие позиции подростков (недаром они часто изображаются на качелях), ассоциируясь с Меркурием, напоминают об этом универсальном посреднике, знатоке многих тайн и астрологии.

Однако Меркурий — это Гермес, и так мы приблизились к исходному имени отца всех герметических наук Гермеса Триждывеличайшего, ассоциация с которым запрятана в первой части имени «Триродов», которое вместе с тем охватывает смысл «Трижды рожденный», что значит и достигший высоких ступеней посвящения[18].

Теперь очевидно, почему над воротами усадьбы Триродова значились «легко иссеченные цифры, одна под другою: наверху 3, потом 2, внизу 1» (1, 17), пифагорейским способом знаменуя опрокинутый треугольник, этот символ магической (и, в частности, розенкрейцерской) деятельности.

Имя «Триродов», таким образом, включая в себя несколько смысловых уровней, напоминает и о посвященности (дважды, а то

[17] См.: *Fònagy I.* Az alkèmiàrrl // Szatmary L. Magyar alkèmistàk. P. 39. На роль алхимических ассоциаций в романе отчасти обратила внимание М. А. Львова в статье «О композиции “Творимой легенды” Сологуба: К вопросу о роли алхимических реминисценций в организации структуры романа» (Ярославский педагогический вестник; текст в Интернете).

[18] Ср. также: *Marsilius Ficinus.* De triplici vita. 1506.

и трижды рожден посвященный в мистерии), и о буддистском концепте «трикая», и о трехаспектности дела посвященного как сочетании воли, знания законов трансмутации и делания, распространившегося и на социальный эксперимент, как предпринял то Триродов в своей усадьбе, полагая, видимо, продолжить этот трехаспектный Opus Magnum на Балеарских островах (попытка заклятия вулкана Ортрудой — актом соединения с огнедышащим сердцем земли — уподобляет ее Эмпедоклу и представляет собой начальную фазу трансмутации, которая, видимо, обещает завершение в пути Елисаветы). В целом же именование протагониста романа Георгием Триродовым, смыкая воедино по традиции разрозненные смысловые поля, построено соответственно той модели комбинаторики, которую использует и Джордано Бруно, когда говорит о Mercurio Trismegisto, замещая культурно-исторически более близким именем более удаленное Ermete[19].

Имя тайновидца-подростка — сына Лилит и Триродова, наблюдателя и свидетеля его трехаспектной деятельности, тоже многоаспектно и тоже указывает на причастность этой ассоциативной цепи: Кирилл (как, впрочем, и Лактанций, и Августин) числится среди авторов герметических текстов, хотя, может быть, у Сологуба более важно то, что это имя ведет к напоминанию о восточнославянском пространстве письма, а уменьшительная форма «Кирша», в которой оно фигурирует в романе, своим звуковым составом устремляет в такую глубь ассоциаций, говорить о которых было бы слишком гипотетично.

В свете знания об особой посреднической роли подростков дополнительный смысл приобретают переодевания Елисаветы в мальчишескую одежду. Включенная в сферу деятельности Триродова, она, подобно выводимым из небытия в инобытие отрокам, проходит очищение и трансмутацию, скрытое существо которой охарактеризовано словами Триродова, обращенными к Елисавете: «Глупые зовут тебя Веточкою, веткою, для мудрого ты — таинственная роза» (2, 106, ср.: 1, 55)[20].

Удвоение имени Елисаветы Рамеевой на явное и тайное, зеркально-опрокинуто отразившее удвоение имени Ортруда-Араминта, вместе с неявной отсылкой к контрапункту имен Елизаветы и Ортруды у Вагнера, подключает также оппозицию правого-левого (как мужского и женского) и, подкрепленное созвучием имен

[19] *Giordano Bruno*. Degli eroici furrori // Giordano Bruno. Dialogi filosofici italiani. Milano, 2000. P. 879.

[20] Символике розы в разнообразных системах герметизма посвящено неисчислимое количество работ, в том числе и упоминавшаяся выше: *Pereira M.* Arcana sapienza. L'alchimia dalle origini a Jung.

Триродов—Танкред, отражает сложный процесс алхимического преобразования семьи именований (почти как в хлебниковской алхимии слова), в ходе которого мало-помалу высветляется его высшая форма[21].

Путь Елисаветы, отраженный и в цветовой градации, и в развитии ведущих мотивов «капли крови» и «дым и пепел», маркированных своей вынесенностью в позиции названий, включает в себя и «параллельную жизнь» — «высокий, яркий, радостный и скорбный путь королевы Ортруды» (1, 198), и напоминание о довременном (надвременном) пути лунной Лилит, зачинательницы «лунной династии», первый в которой — Кирша[22]. С точки зрения рассматриваемой здесь темы важно, что в сновидчески связанных между собою переживаниях Ортруды, в чьей груди временами просыпается «дикая душа валькирии» (1, 226), и Елисаветы, облик которой должен представлять лучшие черты русского национального характера, символизируется глубинная связь между внешне столь различными ментальностями Запада и Востока: contraria sunt complementa. Сочетая их сознания во вселенском океане бессознательного и трансперсонального с транссознанием Триродова, Сологуб рисует Ортруду как воплощение свободолюбия (1, 378—380) и волевой устремленности к преображению мира, преподнося ее в контексте последовательно подчеркиваемых деталей, заимствованных из европейских рыцарских романов. Что же касается Елисаветы, то ее образ Сологуб наделяет не только устойчивыми в русской литературе чертами русскости (такими, как, например, внутреннее родство с русской природой и русской усадебной жизнью), но и некоторыми признаками, символически указывающими на причастность к Востоку. Среди этих признаков-знаков особенно примечателен желтый цвет, который, налагаясь на лейтмотивно относимые и к Елисавете (как и к Ортруде) цвета розы (1, 8, 224), включает, наряду со множеством иных (в частности, и алхимических) смыслов, намек на «монгольский парадокс» (1, 68) Триродова, изложенный им в споре с Петром и Светиловичем: «Надобно было иметь смысл основать Монголо-русскую империю <...>. Тогда наша империя была бы всемирною. И если бы нас причисляли к желтой расе, то все же эта желтая раса считалась бы благородней-

[21] Несколько подробнее об этом: *Силард Л.* Дантов код русского символизма // Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб., 2002. С. 162—205.

[22] Изображая свою Лилит, Ф. Сологуб наделяет ее качествами, прямо противоположными тем, которые известны прежде всего благодаря иудейской демонологии, ср.: *Graves R., Patai R.* Hebrew Myths. The Book of Genesis. London, 1965; *Dan Joseph*. Kabbalah. Oxford, 2006. В этом он, как и во многих других случаях (ср. символы солнца, дракона), меняет знаки на противоположные (по слову Андрея Белого), подчеркнуто отвергая европейские традиции.

шею. И желтый цвет кожи казался бы весьма элегантным» (1, 68)[23]. Вместе с тем этот цвет указывает и на возможности «алхимической трансмутации», о чем свидетельствует одна из предварительных записей Сологуба к роману: «Елисавета — желтая. При Триродове — голубая» (1, 474)

Открываясь прощальному взору читателя, путь Елисаветы завершается вознесением в оранжерее-сфере вместе с Триродовым, что представляет собой сологубовскую вариацию того процесса, который известен как 14 ступеней алхимического преобразования, воспроизведенного также в символике Chymische Hochzeit[24].

А героя своего Сологуб сначала поставил перед выбором: «Умереть? <...> Или отчаянным усилием воли преобразить эту земную, темную жизнь?» (1, 28). Тем самым он приблизил свой роман к проблеме Ставрогина, продолжая тему «Бесов», подобно тому как это сделал и в «Мелком бесе», сосредоточившись, однако, на других ее аспектах. Но если выбором Ставрогина явился уход из жизни (из-за чего иногда его справедливо называют первым русским декадентом), то уход Триродова из русской провинции составил максимально приближенный к «естественно-научному» космизму вариант розенкрейцеровской утопии, совмещающей надежды на чудеса техники с мечтой о социальных преобразованиях. Не об этом ли была программа Триродова, изложенная Елисавете? «Я думаю, что возможно изменить время обращения луны вокруг оси. Таким способом можно снова оживить эту мертвую планету. Для людей недурно будет получить эту очень далекую колонию, более далекую, чем Новая Зеландия, и на этой новой земле построить новый мир. А пока разве не приятна возможность уйти от этого мира, где поэты проповедывают ненависть к людям иной расы, где груды накопленных богатств гниют в то время, как люди умирают от голода... Да, в случае надобности я хочу переселиться на луну. Если одна мечта меня обманет, я устремлюсь к другой, Мне мало одной жизни, — я хочу творить для себя многие иные. Пусть люди, если хотят, идут со мною. Если они меня оставят, я могу обойтись и без них» (1, 33)

Многочисленные факты свидетельствуют, что в России начала XX века почва для такого рода «модернизированного» розенкрейцеровского утопизма была несравненно более питательной, хотя и более суровой, чем в Европе, не говоря уже о Соединенных

[23] Ср. также: «Желтый цвет радовал Елисавету. В этом было очень далекое, досознательное воспоминание, словно из иной жизни, прежней» (1, 9—10).

[24] Solution, filtration, evaporation, distillation, separation, rectification, calcinations, commixtion, purification, inhibition, fermentation, fixation, multiplication, projection. См. также: *Jung C. G.* Psychologie und Alchemie. Zurich, 1944.

Штатах Америки. Не случайно в разных вариантах оно проявилось в самых различных сферах культуры и науки[25].

С точки зрения нашей темы существенно напомнить, что Вяч. Иванов и Андрей Белый восприняли эту утопию (хотя бы на время, в период своих общений с Минцловой, то есть до 1910 года) как вполне реальную задачу, не чуждаясь замысла создать московский и петербургский центры[26]. В отличие от них Сологуб, кажется, осознал розенкрейцерское творчество именно как утопию, прекрасную в качестве творимой легенды, но реализуемую лишь в мире слова. Однако сама мысль о преображении грамматического пространства в пространство оперативной магии означала осознавание этого выхода как магико-теургического и в этом смысле превосходящего пределы эстетики[27]. Концовка романа подчеркивает это с необычайной силой. Прежде всего бросается в глаза ее абсолютная открытость: Триродов вместе с Елисаветой уходит из России, но не из жизни, более того: полет к Балеарским островам, совершаемый на фантастической сфере-оранжерее, означает восхождение и нисхождение, символика которых обсуждалась в начале XX века неоднократно. Знаменательна сама попытка поместить перспективу «Творимой легенды», выводящую за пределы грамматического пространства романа, на острова. Как известно, образ острова необыкновенно богат метафорическими и символическими смыслами, поскольку, являя прочную земную основу, надежную твердь, окруженную водными стихиями, поддерживает, согласно К. Юнгу, ощущение найденного убежища среди борения стихий в океане бессознательного[28]. А «изолярная» удаленность острова, требующая

[25] Ср.: Свинцовые врата алхимии: История, символы, практика. СПб., 2002; *Визгин В. П.* Герметизм, эксперимент, чудо: три аспекта генезиса науки нового времени // Философско-религиозные науки. М., 1994. С. 88—141; *Казначеев В. П.* Учение В. И.Вернадского о биосфере и ноосфере. Новосибирск, 1989; Вернадский В. И. и отечественная наука / Ред. Ю. А. Храмов. Киев, 1988.

[26] *Обатнин Г.* Иванов-мистик. М., 2000; *Богомолов Н. А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999.

[27] Андрей Белый в «Касаниях к теософии» отмечает, что уже в 1903 г. у него созревает концепция теургии (см.: Минувшее: Исторический альманах. М., 1990. Вып. 9. С. 449).

[28] Ср.: *Топоров В. Н.* Миф, ритуал, символ, образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 584—586, 608—617; *Айрапетян В.* 1) Идея острова // Айрапетян В. Русские толкования. М., 2000. С. 125—132; 2) Толкуя слово. Опыт герменевтики по-русски. М., 2001. С. 182—185, 306—311. Наблюдение В. Айрапетяна над «созвучием остров-острый» (с. 308—309) помогает осознать логику сологубовского введения теневой фигуры Остро́ва. Примечательно, что и у Георгия Триродова с Егоркой есть теневой образ Егорки-хама. На Сологубово расщепление символов по полюсам +/— обратил внимание Ханзен-Леве (Русский символизм. С. 160—161).

преодоления водных стихий, акцентирует его инакость и предполагает тем самым возможность его существования в иных измерениях и связей с мирами иными. Не случайно и в мифологиях, и в восточных религиях, и в литературе, и в изобразительных искусствах прочно закрепились топосы Тильмуна, «Макарийских островов», «белого острова великого Зевса», «блаженных островов» Гесиода и Пиндара, «далеких западных островов», «святых островов», тургеневских «голубых островов» и плавающих островов-гор — средоточий метафизической силы: Пэнлай, Фанчжан и Инчжоу в даосизме, или горы Сяньшань на острове Путо в китайском буддизме[29], и множества островов-фантомов, не говоря уже о бесконечных вариациях на темы Атлантиды, включая Меропис, — по всей видимости, пародию Теопомпия на тему, спровоцированную Платоном[30]. Любопытно, что в поэзии Вяч. Иванова развертывается в символ метафора, сопоставляющая острова и слова[31], а в теоретических размышлениях М. Бахтина становление первичных и вторичных жанров в качестве голоса «говорящего бытия», как и оформление устойчивых «идеологических систем наук, искусств, права и пр.», уподобляется явлению островов, вырастающих и выкристаллизовывающихся «из той зыбкой идеологической стихии, которая широкими волнами внутренней и внешней речи омывает каждый наш поступок и каждое наше восприятие»[32].

Однако с точки зрения поэтики Сологуба характерен выбор в качестве перспективы для утопии не Макарийских, а вполне реально существующих Балеарских островов[33]. Изображение этого локуса, которое в романе начинается уже первым упоминанием о Средиземноморье и которое в ходе всего повествования контрапунктно сопоставляется с российским миром Скородожа, сочетает отмеченное еще Замятиным пристрастие Сологуба к совмещению в высшей степени конкретно описываемых деталей простой реальности с их

[29] Здесь Мяо-Шань стала бодхисатвой, см.: Мифы народов мира. Т. 1. С. 658.

[30] Среди многочисленных интерпретаций Мероприса с точки зрения нашей темы существенно суждение Блаватской, см.: *Блаватская Е. П.* Тайная доктрина. М., 1991. Т. 2. С. 964. Ср. также с. 186, 276—278.

[31] *Бройтман С. Н.* Образные языки в поэтике Вяч. Иванова // Вяч. Иванов: Творчество и судьба. М., 2002. С. 88—95.

[32] *Волошинов В. Н.* [*Бахтин М. М.*]. Фрейдизм // Волошинов В. Н. Философия и социология гуманитарных наук. М., 1995. С. 166.

[33] Любопытно, что ни В. Боцяновский, ни даже М. Бахтин на это не обратили внимания, заключив, что Сологуб переносит своих протагонистов «куда-то на какие-то Острова» (*Боцяновский В.* О Сологубе, недотыкомке, Гоголе, Грозном и пр. // О Федоре Сологубе: Критика, статьи и заметки / Сост. Анас. Чеботаревской. Ann Arbor, 1983. С. 175), на «таинственные острова» (*Бахтин М.* Сологуб // Бахтин М. М. Собр. соч. М., 2000. Т. 2. С. 314).

символизацией. Показательно, к примеру, что в романе фигурирует Драгонера, один из самых маленьких островов Балеарского архипелага, каталонское название которого поддерживает мотив дракона, фундаментальный на символическом уровне романа. Перечень других местных названий (городок Сольер, откуда родом Филиппо Меччио, островок Кабрера и т.д .) «верифицирует правдивость» рассказываемой истории, причудливо сплетающей правдоподобие с фантастикой.

Вместе с тем выбор Балеарских островов в качестве будущего места деятельности Триродова выдвигает в центр внимания Западное Средиземноморье, кажется, в противовес преобладающему в России интересу к Греции с не всегда обоснованным утверждением непосредственных связей с ней русского мира. Не потому ли Сологуб выбирает в качестве локуса-перспективы для создания будущего синтеза, на базе «монгольского парадокса», ту крайне западную и мистифицированную греческими преданиями часть Средиземноморья, где греки, если верить пересказу Блаватской Теопомпия, не бывали, не отваживаясь «проникнуть за пределы Геркулесовых Столбов[34], в силу их страха перед таинственным Океаном»[35], а финикийцы, «единственные мореплаватели в водах, омывавших западный берег Африки <...> совершали это с такой скрытностью, что очень часто они сами топили свои собственные суда, чтобы уничтожить все следы их для слишком любопытствующих чужестранцев»[36]. Таким образом, выбор балеарского локуса позволял Сологубу балансировать на излюбленной им грани между документируемой реальностью и вымыслом.

Но еще важнее, что этот выбор напоминает о неугасшей энергии каталонских эзотерических традиций[37], интерес к которым возник, видимо, благодаря вниманию к идеям Раймунда Луллия, в России начала XX века пробужденному заметками В. Соловьева, а также комментариями Джордано Бруно к «Ars magna»[38], и, соответственно, лекциями Р. Штейнера о великом ноланце. С точки зрения перспектив сологубовского Большого синтеза фигура Раймунда Луллия, кажется, особенно любопытна. Doctor illuminatus, автор 243 несомненно и 44 предполагаемо ему принадлежащих текстов, написанных на латыни, на арабском или же каталанском языках и

[34] Местонахождение Геркулесовых Столбов — отдельная проблема: *Frau S.* Le Colonne d'Ercole. Roma, 2002.

[35] *Блаватская Е. П.* Тайная доктрина. Т. 2. С. 279.

[36] Там же. С. 964.

[37] О значимости этих традиций см.: Alchimia. I testi della tradizione occidentale. P. 555—556; *Dan Joseph.* Kabbalah. P. 21, 25—29.

[38] De lampade combinatoria Lulliana, ср.: *Ciliberto M.* Giordano Bruno. Il teatro della vita. Milano, 2007. P. 121, 129, 395.

посвященных проблемам философии, теологии, медицины, педагогики, физики, математики, алхимии (последнее в наши годы, но не во времена Сологуба, подвергнуто сомнению), был также каталонским поэтом и вместе с тем необыкновенно деятельной личностью: он был не только миссионером и не только автором своеобразного руководства для рыцарей (manuale cavalleresco, *Del Ordre de Cavayleria*), но и создателем проекта школы по изучению арабского и восточных языков в своем родном городе Пальма де Майорка, а в эпоху средневековья считался чуть ли не главным автором руководств по сотворению эликсира, привлекших внимание многих, в том числе, Ньютона[39], — словом, представлял собою своего рода «протоформу», в согласии с которой Сологуб мог лепить образ Георга Первого, будущего короля Балеарских островов, может быть, в противоположность ориентациям на модели Прометея и Фауста.

И наконец: связь Балеарских островов с Испанией позволила Сологубу с наивничающей непосредственностью обыграть в тексте «Творимой легенды» мотив Дульцинеи (1, 155, 228—229 и др.), столь значимый как в его творчестве, так и в его теоретических построениях[40].

Открытой концовке романа как нельзя более отвечает само его название, на своеобразие которого критика не раз обращала внимание[41]. В рамках данной статьи хотелось бы только отметить, что настаивать на творческой деятельности именно как процессе и связи ее с жизнетворчеством явилось, кажется, общей установкой русского символизма, особенно во второй его фазе. Недаром сходная проблема сформулировалась почти в то же самое время, что и у Сологуба, в эстетике Вяч. Иванова — как проблема соотношений между процессом творчества и его результатом-творением, другими словами — между forma formans и forma formata[42]. Еще более решительно она была представлена в работах Андрея Белого в качестве теоретических оснований новой концепции культуры: в отличие от большинства доминирующих и поныне определений культуры, пусть даже различающихся между собой с точки зрения

[39] См.: Alchimia. I testi della tradizione occidentale. P. 556, 586—587, 594—596, 1381—1384, 1487—1488.

[40] См.: *Багно В.* Дорогами «Дон Кихота». М., 1988. С. 400—405.

[41] См.: *Чеботаревская А.* «Творимое» творчество // О Федоре Сологубе: Критика, статьи и заметки. С. 79—95.

[42] *Иванов Вяч.* Собр. соч. Брюссель, 1979. Т. 3. С. 674—682. Об этом: *Szilard L.* Forma formans e forma formata: dal simbolismo al concettualismo russo // Il tradimento del Bello. Le trans-figurazioni tra avanguardia e post-modernita / A cura di Elena Agazzi e Marco Lorandi. Milano, 2007. P. 27—48.

объекта исследования (социальная, материальная, культурная или символическая антропология, или же «просто» этнография, этнология, семиотика и т.д.), но сходных в характеристике культуры как «совокупности *достижений* общества в его материальном и духовном развитии»[43], — Андрей Белый переносит акцент на понимание культуры прежде всего и исключительно как творческой *деятельности*: «Должны понять: предмет культуры — не инвентарь, не ставшая форма, а некий процесс формообразования»[44]. Как бы предвидя нынешнюю власть потребительства над творчеством, даже в области культуры, Андрей Белый утверждал:

> То, что мы называли культурой в XIX веке, не имело никакого отношения к культуре, это было рассмотренье *продуктов* человеческого созданья (форм быта, мысли, изделий) сквозь призму одной из этих форм, где культурное целое представлялось всегда в однобокой проекции. *Культура не в ставшем, а в становлении, не в форме, а в творческом процессе образования многоразличных форм.*[45]

В книге «Символизм» это антипотребительское понимание культуры именно как духовного восхождения в процессе конкретной творческой деятельности, полюса которой именовались то жизнетворчеством, то теургией, Андрей Белый развертывал, комментируя свою схему пирамиды восхождений и оперировал образами, чрезвычайно близкими символике «Творимой легенды»:

> Давая имена дорогим мертвецам, мы воскрешаем их к жизни; свет, брызнувший с верхнего треугольника пирамиды, начинает пронизывать то, что внизу; все, умерщвленное нами в познании и творчестве, вызывается к жизни в Символе. Теперь, как Маги, мы спускаемся вниз по пирамиде, и там, где ступаем мы, возвращается право — познанию быть познанием, возвращается право творчеству быть творчеством, мертвая пирамида становится живой, знание жизни, умение воскресить носит в себе Посвященный в третью ступень[46].

[43] Ср. от: *Кассирер Э.* Философия символических форм. М.; СПб., 2001. Т. 1: Язык. 1923—1929., до: *Руднев В.* Энциклопедический словарь культуры XX века.

[44] *Белый Андрей*. Душа самосознающая. М., 1999. С. 57.

[45] *Белый Андрей*. Публичная лекция, читанная в Доме искусств в Берлине 14 декабря 1921 г. // Новая русская книга. 1922. № 1. С. 4. Курсив мой.

[46] *Белый Андрей*. Символизм. М., 1910. С. 112—113. Подробнее об этом: *Силард Л.* О теургическом постулате // Силард Л. Герметизм и герменевтика. С. 102—135.

Непосредственно опираясь на цитируемые им выводы Андрея Белого, Сологуб сформулировал сходную мысль так:

> Прежнее понятие о художественной ценности, как начале статическом, навсегда неизменно незыблемом, чисто эстетическом <...> умирает, и ему на смену приходит понятие о художественной ценности становящейся, как начало динамическое <...> художественная ценность, творимая нами по воле нашей, творимая интуитивно, является началом созидательным, ферментом великого брожения <...>. По словам Андрея Белого: «Символисты, в противовес догматикам творчества, противопоставили самую энергию творчества безотносительно к способам выражения этой энергии <...>. Символизм подводит искусство к той роковой черте, за которою оно перестает быть только искусством; оно становится новою жизнью и религиею свободного человечества» <...>. Итак, к великому труду призывает нас новое искусство, к труду преображения жизни нашей, к подвигу восстановления свободной души в человечестве. Это труд, превышающий силы человека и возможный лишь в состоянии того экстаза, который рождается в душе человека лишь под влиянием высоких внушений искусства.[47]

> Жизнь требует преобразования в творческой воле. В этой жажде преобразования искусство должно идти впереди жизни, потому что оно указывает жизни прекрасные идеалы, по которым жизнь имеет быть преобразована, если она этого хочет; а если не хочет, то будет коснеть.[48]

[47] *Сологуб Ф.* Искусство наших дней. С. 202—203.

[48] *Сологуб Ф.* Символисты о символизме // Заветы 1914. № 2. С. 77. Живым откликом на это давнее выступление звучат слова Андрея Белого о художниках, которые «приближают к нам правду грядущего, показывая ее неясные контуры в формах и образах “Творимой легенды”» (цит. по: Андрей Белый и Иванов-Разумник: Переписка. С. 279).

Грета Н. Слобин (Мидлтаун, Коннектикут)

БЕЛЫЙ И РЕМИЗОВ: «ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВО» ПОСЛЕ РЕВОЛЮЦИИ

Когда Андрей Белый и Алексей Ремизов выехали из России в 1921 году, они полагали, что поездка за границу будет временной. Необходимость продолжения писательской работы была связана прежде всего с вопросом о роли истории в личном творчестве[1]. Как известно, в Берлине они активно публикуются и сотрудничают в журнале «Эпопея» (1922), который редактировал Белый. Здесь печатаются его «Воспоминания о Блоке», а также фрагменты из «Временника революции» Ремизова. В том же, 1922 году выходят воспоминания Ремизова о Блоке, «Ахру», а также «Записки Чудака» Белого. Произведения этих лет явились творческой лабораторией писателей по осмыслению личной и исторической действительности.

Белый воспринимал революционные события как «начало героического периода наших дней», из которого возникнет « “гомеровский эпос” грядущего»[2]. Ломка старых форм искусства — это одна из тем «Записок Чудака». Как архаист-новатор, Ремизов также ищет форму, способную передать ощущения этих дней, и собирает фрагменты «Временника» с 1917 года как летописи времени. «Взвихренная Русь» — символический коллаж и роман-конволют этих фрагментов, будет опубликован в Париже в 1926 году[3]. Ситуация меняется в 1923 году, когда Белый возвращается в Россию, а Ремизов остается в эмиграции, переехав в Париж.

Дальнейшая жизнь этих двух современников проходит в радикально разных исторических условиях. Несмотря на это, в ли-

[1] О жизни Белого в Берлине см.: *Лавров А. В.* Две Германии Андрея Белого // Europa Orientalis. 2003. Т. 22, № 2. С. 39—50; *Спивак М.* Кошмар в писсуаре: К вопросу о генезисе одного эмигрантского впечатления Андрея Белого // Там же. С. 51—70.

[2] Эпопея (Берлин). 1922. №. 1. С. 16.

[3] *Лавров А. В.* «Взвихренная Русь» Алексея Ремизова: Символистский роман-коллаж // Ремизов А. Собр. соч. / Гл. ред. А. Грачева. М., 2000. Т. 5. С. 544.

тературной биографии обоих писателей намечаются некоторые параллели. На протяжении последующих лет они продолжают творческие поиски и создают богатый цикл автобиографических романов и литературных мемуаров. Мемуарная трилогия Белого «На рубеже веков», «Начало века» и «Между двух революций» охватывает тот же хронологическиий период жизни писателя, что и автобиографические произведения Ремизова — «Подстриженными глазами», «Иверень» и, частично, «Петербургский буерак» и «Учитель музыки». Автобиографизм доминирует в этих произведениях, где писатели отстаивают новации дореволюционного периода русского модернизма.

Примечательно, что в советской и эмигрантской критике, как и в последующей литературоведческой традиции до недавнего времени, принято мнение, что граница, разделившая Россию и диаспору, способствовала созданию совершенно различных литературных традиций. Как показывает история, и в частности пример Белого и Ремизова, основателей прозы русского модернизма, это мнение не вполне отражает действительность, особенно когда речь идет о судьбе старших писателей эмиграции. Сопоставление некоторых специфических проблем литературного процесса, с которыми сталкиваются авторы на обоих берегах русской литературы, указывает на общие трудности в творческой биографии писателей 1920—1930х годов, связанные с продолжением новаторства в прозе. Эту ситуацию кратко охарактеризовал Ходасевич в очерке 1925 года «Там или здесь?», сделав вывод, что русская литература «тяжко болеет и там, и здесь, хотя проявления болезни различны»[4]. Думая о ее будущем, он выражает надежду: «Бог даст, обе выживут».

Белый и Ремизов сознают свою роль в послереволюционной истории, и в литературных мемуарах они выступают как виднейшие представители эпохи, как свидетели и хранители ее наследия. В то время как в Советской России происходит смещение социальных и культурных пластов, эмиграция пытается сохранить классическую русскую культуру. В недавно опубликованном труде «Андрей Белый: разыскания и этюды» А. Лавров пишет: «Мемуарные книги Белого <...> передают чувство исторического рубежа, сказавшегося во всех сферах жизни — социальной, психологической, эстетической; рубежа прошедшего через личность автора и во многом определившего ее уникальный облик»[5].

[4] *Ходасевич В.* Там или здесь? // Ходасевич В. Собр. соч. Анн Арбор, 1990. Т. 2: Статьи и рецензии (1905—1926). С. 368. (Впервые опубл.: Дни. 1925. 18 сентября.)

[5] *Лавров А. В.* Андрей Белый: Разыскания и этюды. М., 2007. С. 265.

В рамках данной работы мы наметим роль концепции *жизнетворчества* как принципа эстетики символизма и ее переосмысление в мемуарах Белого и Ремизова. В Париже Ходасевич вспоминает о *жизнетворчестве* начала века в эссе «Конец Ренаты» (1926), которое открывает сборник его воспоминаний «Некрополь». Ходасевич пишет, что «символизм не хотел быть только художественной школой, литературным течением. Все время он порывался стать жизненно-творческим методом, и в том была его глубочайшая, быть может, невоплотимая правда...». Как он поясняет, это «был ряд попыток, порой истинно героических, — найти сплав жизни и творчества, свого рода философский камень искусства. Символизм упорно искал в своей среде гения, который сумел бы слить жизнь и творчество воедино». По мнению Ходасевича, «гений такой не явился, формула не была открыта»[6].

Несмотря на скептицизм Ходасевича, «героические» поиски этого «философского камня» как залога искусства продолжались в мемуарных циклах Белого и Ремизова. Мы остановимся на двух примерах этих поисков. В 1928 году Белый пишет полемический очерк «Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития», который не предназначался для публикации, но в России читался друзьями в списках[7]. По всей вероятности, Ремизов очерка не видел, но мемуары Белого, написанные позднее, были известны в эмиграции. В тридцатые годы Ремизов пишет очередное автобиографическое произведение, «Учитель музыки», опубликованное после войны, в 1949 году, где он размышляет о своей долгой писательской судьбе[8]. Послесловие к книге с шокирующим эпиграфом — метафорой жизнетворчества, по тону и концепции напоминает очерк Белого.

Лавров приводит ценное замечание о «спонтанном автобиографизме» Белого и делает существенный вывод: «Для самого Белого не существовало принципиальной разницы между собственно художественной прозой и мемуаристикой: рассказывая о годах младенчества в воспоминаниях “На рубеже двух столетий”, он подкрепляет свои доводы цитатами из романа “Котик Летаев”, используемых без каких-либо оговорок как мемуарный же текст...»[9] Такой «автобиографизм», а главное смесь пластов повествовательных

[6] *Ходасевич В.* Конец Ренаты // Ходасевич В. Некрополь: Воспоминания. Париж, 1979. С. 8.

[7] Очерк опубликован в сб.: *Белый Андрей.* Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и примеч. Л. А. Сугай. М., 1994. С. 418—495.

[8] *Ремизов А.* Собр. соч. М., 2002. Т. 9: Учитель музыки: Каторжная идиллия / Ст., коммент. А. д’Амелия.

[9] *Лавров А. В.* Андрей Белый: Разыскания и этюды. С. 225.

жанров, создающих «автобиографическое пространство», характеризует и произведения Ремизова[10]. Вывод Лаврова относится к нему не менее, чем к Белому: «Подобный метод вполне оправдан и не должен вызывать недоумения...»[11]. Как известно, творчество писателей встречало более чем недоумение современников и в России, и в русском зарубежье.

Годы и история разделили писателей. Белого ожидали всевозможные трудности, когда он вернулся в Россию. Достаточно упомянуть негативную характеристику Л. Троцкого, в которой тот вынес категорический приговор: «Белый — покойник»[12]. Сложное положение Белого в литературно-политической жизни Советского Союза было неоднократно отмечено критикой. Авторы «Предуведомления к Переписке» Белого и Иванова-Разумника А. Лавров и Дж. Мальмстад пишут о «невостребованности Белого советской литературной общественностью середины 1920-х годов»[13]. В письме Иванову-Разумнику от 6 февраля 1924 года Белый пишет: «Да, теперь воочию вижу, до чего изменились за эти 2 года условия жизни в России...»[14]. Белый понимает, что его работа будет продолжаться «в катакомбе <...> она вырыта за тебя». В то же время он уверяет своего друга, что не жалеет о решении вернуться в Россию, куда он ехал «умирать <...> лучше просить милостыню в своей стране, чем томиться в берлинских или парижских “кабаках”, как это делают все»[15]. Так начинается борьба Белого со временем.

В контексте нашей работы мы подчеркнем некоторые моменты, которые определяют творческое и историческое сознание Белого в 1928 году, когда он пишет полемической очерк «Почему я стал символистом». Здесь Белый отмечает важные этапы своей творческой биографии, нераздельно связанной с историей символизма и его наследия в русской культуре, которое в эти годы было отвергнуто современниками как «буржуазное» и «гнилое». Как пишет Л. Флейшман, «очерк освещает больше материала из жизни писателя, чем его позднее опубликованные мемуары...»[16]. Современники обратили внимание на резкий тон очерка, который, по словам автора, отражал его тяжелые берлинские переживания, ими же он объясняет сцену истязания Коробкина в романе «Москва» (1926): «...лишь объективизация в образе, вставшем передо мною, того, что сидело во мне, с чем я был соединен <...> мне казалось в Берлине, что меня истязают...»[17]

Отметим черты идентификации личности писателя с творчеством, особенно выражение его «множественных “Я”», так как «никакое “Я” по прямой линии не выражаемо в личности, а в градации личностей, из которых каждая имеет свою “роль”...» (с. 420). Как поясняет Белый, «я жил внутри многогранника, в ряде линий-личин» (с. 421). Многое здесь шокирует читателя — например, оксюморон «Я был живой труп», что было ответом на заклятие Троцкого и эхом письма к Иванову-Разумнику (см. выше). Здесь содержится ряд заявлений, сделанных наперекор монологизму времени: «Меня занимает проблема со-существования многих путей...» (с. 431), а также: « “Андрей Белый” был своеобразным синтезом личных вариаций Бориса Николаевича в эпоху университета...» (с. 425). В университетские годы Белый занимался естественными науками, а также философией. Символ ножниц, который повторяется в очерке, объясняется в мемуаре «На рубеже двух столетий» как «мировоззрительная проблема — увязка двух линий; то — в будущем; настоящее — открытые ножницы...» (с. 9). Как замечает Л. Сугай, символ ножниц означает многогранность писателя, и «интерес Белого к естественным и точным наукам <...> это особый этап на пути к новому миропониманию» (с. 10).

Нас особенно интересует символ ножниц, который в очерке видоизменяется и повторяется как лейтмотив, как нарастающий крик души: «Так символизм в эти годы — проблема ножниц и антиномий, подымаемая на плечи, как крест, — с обещанием, преодолев смерть на кресте, воскреснуть в новой, воистину новой, человечеству нужной мировоззрительной сфере: в сфере символизма, как критического мировоззрения» (с. 431—432). Особенно важно, что, поясняя свою позицию и свои попытки «выйти из трагизма границ познания», Белый сознает, что «таким я вижу себя», тогда как «другие <...> видят меня не в усилии преодолеть критически “ножницы”, а видят — раздираемого “ножницами”; “ножницы” —

[10] Об автобиографизме у Ремизова см.: *Д’Амелия А.* «Автобиографическое пространство» Алексея Ремизова // Ремизов А. Собр. соч. Т. 9. С. 455; *Секе К.* Проблема идентификации автобиографического героя или «смерть автора»? Об автобиографичности прозы А. Ремизова // Алексей Ремизов: Исследования и материалы / Отв. ред. А. М. Грачева, А. д’Амелия. СПб.; Салерно, 2003. С. 12—21.

[11] *Лавров А. В.* Андрей Белый: Разыскания и этюды. С. 225.

[12] *Троцкий Л.* Внеоктябрьская литература: А. Белый, А. Блок // Правда. 1922. № 221, 1 октября. Вошло в кн. Троцкого «Литература и революция» (М., 1923), также: Андрей Белый: Pro et contra: Личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников. СПб., 2004. С. 519.

[13] Андрей Белый и Иванов-Разумник: Переписка / Публ., вступ. ст. и коммент. А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб., 1998. С. 17.

[14] Там же. С. 284.

[15] Там же.

[16] *Fleishman Lazar.* Bely’s Memoirs // The Spirit of Symbolism / Ed. by J. Malmstad. Ithaca, 1987. P. 228.

[17] *Белый Андрей.* Символизм как миропонимание. С. 486. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, с указанием страниц.

торчат из меня» (с. 432). Эти «другие», как пишет Белый, «объясняют их — противоречивостью моих устремлений и их неувязкою». Вспоминая прошлое раннего символизма, Белый одновременно ведет диалог с советскими современниками. Образ «ножниц» в этом уникальном тексте — это инструмент истязания, но также познания и символ творчества. Он отражает мучительную диалектику мышления Белого, его жизнетворческий метод, который соединяет символизм и стадии личной и художественной биографии в контексте окружающего монологизма двадцатых годов.

Напряженная политическая ситуация в Советской России была хорошо известна за рубежом. Условия становления литературного процесса в эмиграции, в изоляции от родины, требовали от писателей прояснения их позиций, и полемика часто велась в не менее обостренном виде, чем в Союзе[18]. Несмотря на свободу творчества, литературная жизнь в диаспоре предъявляла к писателям особые требования. Возрастает литературный консерватизм, а также недоверие к достижениям дореволюционного русского символизма и модернизма. В своей книге «Россия за рубежом. История культуры русской эмиграции 1919—1939» Марк Раев описывает сложное отношение эмиграции к этому наследию: «...Серебряный век перешагнул через черту дозволенного». Этой эпохе и ее представителям предъявляли обвинения в «чрезмерном либерализме, апокалиптическом ожидании гибели, отрицании традиционных эстетических норм и проверенных временем общественных ценностей»[19]. В то же время многие в эмиграции несли ответственность за сохранность этого достояния, которое, как они прекрасно понимали, в Советской России находилось в опасности.

Как модернист старшего поколения, Ремизов ощущал свою «невостребованность» эпохой и часто жаловался на одиночество и трудности с публикациями. Вот как он описывает свою ситуацию в последней книге воспоминаний «Петербургский буерак»: «В последние годы (1931—1949) когда у меня не осталось никакой надежды увидеть мои подготовленные к печати книги, а в русских периодических изданиях оказалось, что для меня “нет места” и я попал в круг писателей, “приговоренных к высшей мере наказания” или, просто говоря, обреченных на смерть, я решил использовать свою каллиграфию: я стал делать рукописные, иллюстрированные альбомы...»[20] Заметим, что «смерть» и «наказание» понадобились Ремизову как резкие метафоры, а не как описание реальных условий.

[18] См. часть вторую, «Русская литература самоопределяется (1925—1939)», в книге Г. Струве «Русская литература в изгнании» (Нью-Йорк, 1954).

[19] *Раев М.* Россия за рубежом: История культуры русской эмиграции: 1919—1939. М., 1994. С. 131—133.

В эмиграции Ремизов продолжает играть свою роль носителя культурной и языковой памяти. Он и его коллеги не переставали считать себя русскими писателями. Об этом свидетельствует публикация в первом номере бельгийского журнала «Благонамеренный», где Ремизов печатает исторический документ, «Купчая (1742—1746)», из сборника «Россия в письменах» (Берлин, 1922). В краткой статье он описывает историю документа и поясняет читателю свою цель: «Чтобы знать свой язык, мало знать, как пишется слово и выговаривается, надо знать, как писалось и выговаривалось»[21]. Заметим, что Ремизова волнует судьба русского читателя вообще: «Это и для России, где живут русские люди, и для заграницы, куда попали жить русские люди»[22]. Памяти языка, как и памяти культуры и истории, грозило забвение, с чем Ремизов неустанно боролся всю жизнь.

Ремизову и его современникам неоднократно приходилось объяснять свое творчество в контексте эмигрантской литературы. Мы приведем несколько примеров из зарубежных дискуссий о литературе, ее форме и направлении. В том же журнале «Благонамеренный», Цветаева публикует «Цветник» как ответ Адамовичу. Она приводит ряд цитат критика, в том числе негативную реакцию на прозу Белого и его роман «Москва», на свои стихи, на стилизацию и на молодую прозу, которая, как пишет Адамович, вызывает в нем «легкое раздражение и сильнейшую скуку. Я сказал бы брезгливость...»[23]. Как известно, эта «“самоновейшая” русская беллетристика» следовала новациям Белого и Ремизова, а значит, слова Адамовича были направлены и к ним.

Полемика о прозе продолжается в новом парижском журнале «Числа». В 4-м номере журнала (1931) напечатан репортаж о выступлении Юрия Софиева на вечере Союза молодых поэтов, где он приветствует направление журнала, особенно «возврат с парнасских высот» во имя массового читателя. Репортаж подтверждает, что «произошел раскол, разделивший молодых писателей на два лагеря», — для одних важно «ремесло», а для других «какая-то последняя правда»[24]. Дискуссия продолжается в 5-м номере, где напечатан рассказ Ремизова «Индустриальная подкова». Здесь особое

[20] *Ремизов А.* Собр. соч. М., 2003. Т. 10: Петербургский буерак / Подгот. текста, ст., коммент. А. М. Грачевой. С. 225.

[21] Благонамеренный. 1926. № 1. С. 136.

[22] Там же.

[23] Там же. № 2. С. 9.

[24] Числа. 1931. № 4. С. 258.

внимание уделено проблеме «возврата с парнасских высот». В ответ на анкету «Что вы думаете о своем творчестве?» Ремизов кратко отвечает: «Чего я буду говорить о моем творчестве, когда читатели “Чисел” ничего не слыхали о моих книгах»[25]. Редакция продолжает дискуссию «Для кого писать» и публикует заметки М. Осоргина из «Новой газеты» этого года, где он выражает мнение, что «уважение к правам читателя <...> требует от писателя быть как можно более понятным и <...> удобочитаемым»[26]. Осоргин критикует Ремизова за то, что он пишет «для себя» и «непростотой» своего стиля утруждает читателя.

Резкий ответ Ремизова четко определяет его авторскую позицию: «...для писателя, когда он пишет, нет ни читателя, ни расчета — пишется не для кого и не для чего, а только для самого того, что пишется и не может быть не написано»[27]. Обращаясь к редактору YMCA-Press Б. П. Вышеславцеву Ремизов жалуется, что редакции русских журналов делают все, чтобы «еще больше снизить требования читателя», в результате чего «я попал в разряд каких-то тяжких преступников, которые не имеют не только права голоса, НО И ПРАВА СУЩЕСТВОВАНИЯ»[28]. Заметим мотив смерти, преступления и наказания в риторике обоих писателей в ответ на критику. Как это ни странно, проблема «удобочитаемости» преследует и Ремизова, и Белого — писателей, ответственных за языковую революцию в литературе.

В произведении «Учитель музыки: каторжная идиллия», начатом в 1930-е годы, Ремизов говорит о писательской жизни в эмиграции. По определению Ремизова, это его «бытовая автобиография». Оксюморон названия объясняется парадоксом «идиллии» творческого воображения и «бедности» окружающей жизни, где книга не в почете. Но это прежде всего литературная автобиография писателя, где он упоминает своих предшественников в русской литературе и современников — в европейской и создает миф своего творчества в широком контексте мировой культуры.

В эпилоге этой книги зрелых размышлений о ремесле писателя Ремизов обращается к одной из самых острых метафор *жизнетворчества*, которая как бы совершает «слияние жизни и творчества воедино», о чем писал Ходасевич. Эпилог с вымышленным псевдокитайским названием «Чинг-Чанг» предваряется эпиграфом «Китайская казнь: осужденного разрезают на тысячу мелких кусков»[29]. Настоящее название страшного древнего истязания — «Линг чи». Китайский император официально отменил это наказание в 1905 году, но память о нем сохранилась в выражении, которое используется в Китае как метафора наказания вообще[30].

Перед нами стоит вопрос-загадка: почему Ремизов прибегает к этому эпиграфу для описания писательского творчества? Эта резкая метафора появляется в размышлениях о литературе и литературности, где автор намечает связь с культурой Серебряного века. Образ «варварского» китайского наказания, символа императорской власти, используется в тексте как прием «реализации метафоры» писательского творчества вообще. Как и у Белого, здесь главный мэтр — Гоголь. В послесловии Ремизов приводит в пример общеизвестную историю-трагедию Гоголя, связанную с написанием второй части «Мертвых душ», поясняя ее следующим образом: «...а так как “Мертвые души” — дело жизни Гоголя, то ему ничего не осталось, как обречь себя на смерть»[31]. Здесь явно, что идентификация писателя с его произведением — это дело жизни и смерти.

Заметим перебой интонаций послесловия, пронизанного ремизовской остроумной игрой, центром которой становится само понятие авторства. Так например, Ремизов приводит в пример вымышленное произведение своего alter ego, А. А. Корнетова, «Воровский самоучитель», созданное с помощью советчиков по имени Куковников и Судок, которые «оба вышли на свет, как результат “Чинг-Чанга”»[32]. Как он пишет, все герои идиллии — «мои эманации, расчленение моей личности на несколько отражений моего духа»[33]. В то же время, автор заявляет: «...при всей моей информаторской страсти — Судок — я и не я». И если в первом варианте «Чинг-Чанга» Ремизов просил не путать его с Корнетовым, героем повести, то в окончательной редакции он прямо заявляет, что Корнетов «это я сам»[34]. Четко сформулированное эстетическое credo Ремизова поясняет принцип биографичности и творческой свободы: «И мне надо было какой-то “дух”, какой-то заключительный акт “вдохнул жизнь”, а без этого ни одна из моих тысячных

[25] Числа. 1931. № 5. С. 286—289.

[26] Там же. С. 283.

[27] Там же. С. 285. О критике И. Ильиным легенд о Николе Ремизова см.: *Обатнина Е.* О целях творчества. Полемический диалог А. Ремизова и И. Ильина // Алексей Ремизов: Исследования и материалы. С. 182—202; *Раевская-Хьюз О.* Образ Николая Чудотворца в творчестве А. М. Ремизова // Вестник русского христианского движения. 2005. № 190. С. 247—263.

[28] *Раевская-Хьюз О.* Ремизов и YMCA-Press. Переписка 1925—1932 годов // Там же. С. 298.

[29] *Ремизов А.* Собр. соч. Т. 9. С. 436.

[30] Я благодарна профессору Су Женг за эту информацию.

[31] *Ремизов А.* Собр. соч. Т. 9. С. 504.

[32] Там же. С. 442.

[33] Там же. С. 437.

[34] Там же. С. 509.

частей не зашевелилась бы и не отозвалась. И этот дух — я, моя вера и мои пожелания»[35].

Графическая метафора страшного китайского наказания Ремизова повторяется как рефрен, и становится ясно, что ремизовский «Чинг-чанг» существенным образом отличается от китайского «Линг чи». Ключ к китайскому эпиграфу находится в последней книге воспоминаний Ремизова «Петербургский буерак». В главе «Дягилевские вечера в Париже» он говорит о постановке «Свадебки» Стравинского и о необыкновенном успехе фестиваля «Русская весна» в Париже в двадцатые годы. Воздействие этих представлений на Ремизова особенно важно в контексте эмиграции: «После Дягилевских вечеров громко хочу говорить по-русски»[36].

Но самое сильное впечатление произвел на Ремизова «Соловей» Стравинского. Дебют новой версии «балета с пением» «Le chant du rossignol» состоялся в Париже в феврале 1920 года, пять лет спустя после первого представления. После одного из представлений Ремизов встретил знакомых «мирискусников» — Бенуа, Бакста, Сомова, Нувеля, которым он повторял одну фразу: «Стравинский — китайцы — жалко»[37]. Эта веская лаконичная реакция Ремизова полисемантична. Стараясь воссоздать историческую память русской культуры Серебряного века, Ремизов подчеркивает роль таких современников, как Бенуа и Дягилев, новаторов русского искусства и его представителей за рубежом, которые принесли ему европейскую славу еще до революции и продолжили свою деятельность в 1920—1930-е годы в Европе. Парижская встреча Ремизова с «мирискусниками» восстанавливает нить связи с богатым дореволюционным прошлым. «Чинг-Чанг» — это прежде всего пример ориентализма, или «chinoiserie», который был в моде в России в начале века, о чем свидетельствуют известные главы в романе Белого «Петербург», а также «Взвихренная Русь» Ремизова, где Восток — это не угроза, а «источник культурных ценностей»[38]. С этой модой связан и «Rossignol» Стравинского, над которым композитор работал с 1908 года.

Более того, как пишет Р. Тарускин в обширном исследовании «Стравинский и русские традиции», «Rossignol», поставленный по сказке Андерсена, которого обожали в России, «был самый естественный выбор для оперы; как миф Орфея эта сказка воспевает власть искусства, и особенно музыки <...>. Это также притча о “неограниченном” художественном вдохновении»[39]. Вспомним

[35] *Ремизов А.* Собр. соч. Т. 9. С. 443.

[36] Там же. Т. 10. С. 267.

[37] Там же. С. 269.

[38] См.: *Слобин Г.* Проза Ремизова 1900—1921. СПб., 1997. С. 155—156.

[39] *Taruskin Richard*. Stravinsky and the Russian Traditions. Berkeley, 1996. Vol. 1. P. 463—464.

сказку Андерсена об императоре, пожелавшем, чтобы замечательный соловей, которым заслушивались даже путешественники из-за границы, пел во дворце. Восхищенный его пением император приказал, чтобы соловей остался жить во дворце, а не на свободе. Через какое-то время пришел подарок от императора Японии — это был украшенный драгоценностями механический соловей. Тогда настоящий соловей улетел обратно в лес, но вскоре оказалось, что механический соловей сломался. Через несколько лет настоящий соловей появляется во дворце, чтобы спасти императора от смерти, которая не может устоять перед соловьиным пением. Эта драматическая сцена произвела особое впечатление на Ремизова, и его описание передает синкретизм экзотической музыкальной композиции, ритма и хореографии балета: «...страшные китайские мужики — и как начали друг друга коленить и влеж и встой... и светлячок-соловей, его вскруг подсоловьиную трель, свист и стукотню перед знойной, вприпрыжку танцующей смертью...»[40]. Соловей продолжает петь для благодарного императора по вечерам с условием, что он останется жить в лесу, на воле.

Сказка Андерсена противопоставляет живого и механического соловья, а также говорит о свободе, необходимой для настоящего искусства, которое неподвластно императору и смерти. Неудивительно, что эта тема приобретает особый пафос в размышлениях писателя о судьбе его собратьев на родине в 1920—1930-е годы. Что же делает Ремизов? Используя старый риторический прием, с помощью которого он прямое значение китайского эпиграфа в тексте заменяет переносным, Ремизов одновременно провозглашает первенство искусства и отражает тот исторический факт, что в Советской России власть враждует с писателями. Заметим, что страшная императорская казнь как символ власти в самом тексте, как и в сказке Андерсена, роли не играет. Эпиграф действует в переносном смысле, и в тексте казнь становится метафорой творческих мук писателя, когда он следует своей воле и законам искусства.

В этом выражен эстетический принцип творческой свободы, который разделяли Ремизов и его современники в Советской России. Вспомним, что когда Ремизов заканчивает работу над книгой после Второй мировой войны, этих современников уже нет в живых. Как и многие в эмиграции, Ремизов принимает советское гражданство в 1947 году, но на родину не возвращается, а остается за рубежом, где продолжает активную творческую деятельность до своей смерти в 1957 году[41].

[40] *Ремизов А.* Собр. соч. Т. 10. С. 269.

[41] См.: *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. Париж, 1954. С. 190; *Резникова Н. В.* Огненная память. Berkeley, 1980. С. 57.

Борьба с властью сыграла свою роль в биографии Белого, о чем Ремизов знал, так как мемуары Белого читали в эмиграции, понимая, что написанное до какой-то степени было продиктовано обстоятельствами. Как заключает Лавров, Белый реагировал на идеологическую обостренность критики, но, несмотря на это, он «не сдавал собственных позиций, как считали многие (в частности, в эмигрантской среде), он пытался, маневрируя, самоопределиться в неблагоприятных условиях»[42]. Вспомним описания авторства в очерке Белого «Почему я стал символистом»: «я жил внутри многогранника» и «меня занимает проблема со-существования многих путей ...», а также образ ножниц в понимании самого автора и «других». В книге «Петербургский буерак» Ремизов дает краткий портрет Андрея Белого: «Гениальный, единственный, весь растерзанный: между антропософией, Заратустрой и Гоголем...»[43] Этот портрет соответствует образу творчества в очерке Белого и двадцать лет спустя, в ремизовском «Чинг-Чанге». Он также гармонирует с мифом Белого о смерти поэта-пророка, созданным в эмиграции[44].

Как представители дореволюционнного русского модернизма и его продолжатели, Белый и Ремизов писали для потомков. Это осознавали некоторые из их современников на родине и в эмиграции. В рецензии на роман Белого «Москва», который вызвал острую негативную реакцию советской критики, в 1926 году Б. Эйхенбаум пишет: «Почему же не сказать: есть литература для читателя и есть литература для литературы?»[45] Он уверен, что «роман А. Белого — событие огромной литературной важности, которое можно приравнять только к какому-нибудь научному открытию <...>. Роман А. Белого обращен к литературе — и этим он сразу страшно повышает наш сегодняшний уровень». На вопрос, должна ли литература отвечать на «социальный заказ», Эйхенбаум отвечает: «Или у литературы, как и у всякого другого искусства, есть свои исторические заказы, которые до читателя “не доходят” и не могут “дойти”?»[46] В этом же году в журнале «Благонамеренный» Цветаева печатает статью «Поэт о критике», где она говорит о непонимании критики по отношению к ней и Ремизову, заявляя, что справедливая статья о них «еще будет написана. Не мной — так другим. Не сейчас, так через сто лет»[47].

[42] *Лавров А.* Андрей Белый: Разыскания и этюды. С. 261. Об отзывах в эмиграции, см.: *Мочульский К.* Андрей Белый. Париж, 1955.

[43] *Ремизов А.* Собр. соч. Т. 10. С. 288.

[44] См.: *Спивак М.* Андрей Белый — мистик и советский писатель. М., 2006. С. 454—464; *Мочульский К.* Андрей Белый. С. 272.

[45] *Эйхенбаум Б.* «Москва» Андрея Белого // Андрей Белый: Pro et contra. С. 755.

[46] Там же. С. 756.

Связь с европейским контекстом, в котором русская культура продолжает играть свою роль с начала века, имеет большое значение для наследия писателей. Так, в «Учителе музыки» Ремизов выходит за рамки отечественной тематики, намечая параллели своих литературных экспериментов с творчеством крупнейших представителей европейского модернизма — Джеймса Джойса и Марселя Пруста. В Советской России оно намечено в некрологе Белого, подписанном Б. Пастернаком, Б. Пильняком и Г. Санниковым и опубликованном в газете «Известия» (1934. № 8, 9 января), где подчеркнуто первенство новаций Белого: «Перекликаясь с Марселем Прустом в мастерстве воссоздания мира первоначальных ощущений, А. Белый делал это полнее и совершеннее. Джеймс Джойс для современной европейской литературы является вершиной мастерства. Надо помнить, что Джеймс Джойс — ученик Андрея Белого»[48].

Творческий путь Белого и Ремизова показывает, что они продолжают «героические» поиски «философского камня» жизнетворчества как залога искусства и сохраняют память неразрывно связанного с ним «потерянного времени» их общего дореволюционного прошлого. Действительно, оба писателя были забыты современниками на долгие годы. Как бы зная и ожидая этого, они оставили ценное наследие для потомства.

[47] *Цветаева М.* Избранная проза: В 2 т. 1917—1937. Нью-Йорк, 1979. Т. 1. С. 236.

[48] Андрей Белый: Pro et contra. С. 851. Как заметила профессор К. Кларк (в частной беседе 20 января 2008 г.), это был единственный способ вспомнить имена западных писателей в политическом контексте времени.

Игорь Смирнов (Констанц/Санкт-Петербург)

КИНОАВТОРЕФЛЕКСИВНОСТЬ

(на материале советских фильмов 1920—1940-х гг.)[1]

1. КИНОГЛАЗ С БЕЛЬМОМ

1.0. Ищущим отражение своего производства в самой природе вещей кино стало до того, как превратилось в искусство. Уже одно из «кинетоскопических» изделий Эдисона, «The Barber Shop» (1894—1896), демонстрируя труд парикмахера, знакомило зрителей с киногенной реальностью, в которой действие направлено на то, чтобы воссоздать облик человека (выбриваемого клиента), изменившийся по ходу времени. Позднее парикмахер сделается излюбленной фигурой игрового кинематографа. Фильму о фильме предшествовал и сопровождал его развитие фильм о реальности, подобной фильму. Оба типа авторефлексивности обнаруживаются и в традиционных искусствах. Свой жизненный аналог живопись обретает, изображая зеркала, театральное зрелище — открывая доступ на сцену травестиям, литература — включая в повествование дневники и переписку героев. Точно так же этим искусствам свойственно опредмечивать себя, будь то мотив «художник и его модель» в живописи, хоровое комментирование событий, происходящих в античной трагедии, или метафикциональные романы. Спрашивается: в чем заключено своеобразие киноавторефлексивности? Взгляды на нее в научной литературе весьма разнообразны — ниже я ограничусь обсуждением только некоторых из них.

1.1.1. Психоаналитический подход к авторефлексивному фильму был подготовлен в статьях Жана-Луи Бодри[2], который выдвинул

[1] Автор благодарен Шамме Шахадат и Надежде Григорьевой, вместе с которыми в июне 2006 г. он провел семинар «Selbstreflexivität und ihre Arten im sowjetischen Stumm- und Tonfilm» (Konstanz/Tübingen-Blaubeuren).

[2] *Baudry Jean-Lois*: 1) Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus («Cinéthique». 1970, № 7—8); 2) The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema («Communications». 1975, № 23) // Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader / Ed. by Ph. Rosen. New York, 1986. P. 287—298, 299—318.

в центр своих рассуждений воспринимающего субъекта. Реципиент киноискусства, вынужденный отождествлять себя со съемочным аппаратом, теряет свою, от всего отличающуюся, персональную позицию, принимает изображенное на экране за непосредственно увиденный, а не репрезентируемый мир, погружается как бы в онейрическое состояние и тем самым дает выход подавленной бессознательной энергии, регрессируя к так называемому «первичному нарциссизму». Бодри не останавливался специально на киноавторефлексивности; вывод о ней из тех же, что у него, посылок предпринял Кристиан Метц[3]. Оба исследователя исходят из представления о кинозрителе как о «трансцендентальном субъекте», которого заставляет работать с самим собой столкновение с техномедиальностью, с объектами, не предполагающими, что он вживе находится среди них. Фильмы-в-фильмах и родственные им кинематографические явления суть ответ на ситуацию, в которой оказывается кинореципиент. Модель Метца несколько отличается от идей, высказанных Бодри, тем, что привносит в психоанализ семиотическую ориентацию. Означаемые (под ними понимаются реалии) не даны посетителю кинозрелищ, отчего им владеет особо сильное желание узнать, что стоит за информацией, посылаемой ему с экрана, каков процесс ее порождения, как делается фильм.

Теоретизированию такого рода следует предъявить по меньшей мере два упрека. Один из них относится до всей рецептивной эстетики, вошедшей в (не слишком долгую) моду в 1960—1970-х годах. Нельзя ставить телегу впереди лошади, переносить ответственность за эстетический продукт с производителя на потребителя. Что касается кинематографии, то она, если принять во внимание приведенный «кинетоскопический» пример, заинтересовалась авторефлексивностью, обращаясь к адресатам, а не потакая им. Спору нет, авторы фильма учитывают реакцию тех, кому они предназначают свое создание. Но сверх того, они стремятся воздействовать на публику, ошеломить ее[4], концепировать реципиентов. Вторая

[3] *Metz Christian*. The Imaginary Signifier («Communications». 1975, № 23) // Narrative, Apparatus, Ideology. P. 244—278.

[4] Первые фильмы иногда сеяли, как известно, панику в кинотеатрах. Изучавший раннюю киноавторефлексивность Доминик Блюер предположил, что сдвиг невидимой в норме диспозиции фильма в поле зрительного восприятия гасил страх перед технической новинкой (*Blüher Dominique*. Am Anfang war das Dispositiv // Film und Filmkritik.. Basel; Frankfurt am Main, 1994. H. 2: Selbstreflexivität im Film. P. 66—70). Это объяснение не очень убедительно. Утверждая себя в социокультуре, кино вряд ли должно было стараться ослабить шоковое впечатление, которое оно производило на общество. Расцвет киномелодрамы в 1900—1910-е гг. свидетельствует, что молодое искусство фильма

причина, по которой приходится отклонить теорию Бодри—Метца, состоит в том, что выстроенный ими образ кинореципиента недостаточно специфичен. Трансцендентальный акт составляет условие sine qua non для усвоения любой эстетической деятельности, коль скоро она нуждается в толковании. Означаемые как реалии отсутствуют во всяком фикциональном универсуме, не только в кинематографическом. Восстановление объектов, о которых сообщает художественный текст, к какой бы отрасли искусства он ни принадлежал, требует от нас нахождения таковых в нашем воображении, внутри нас, то есть превращения субъектного в автообъектное, что и конституирует трансцендентальность. Не удивительно, что одно из позднейших исследований по киноавторефлексивности Метц подытожил словами об общеэстетической природе такой конструкции, как mise en abyme[5].

1.1.2. В противоположность Бодри и Метцу (и подчеркивая несогласие с ними) Роберт Филип Стэм сосредоточился на историко-культурной функции фильмов, тематизирующих себя и порождение-бытование кинопроизведений[6]. Назначение этого типа лент, по Стэму, — подрыв иллюзионистского эффекта, вызываемого киномедиальностью. Следует, однако, признать правоту Кристофера Эймса, утверждающего в книге о Голливуде как сюжетной основе ряда американских фильмов 1930—1990-х годов, что самосоотнесенное кино демистифицирует свой предмет мистификаторским способом, мнимо помещая нас по эту сторону съемочного аппарата[7]. Тематизируя себя, кино свободно в выборе самооценки, которая бывает и отрицательной, и положительной. Увлеченный бахтинской теорией карнавала, Стэм усмотрел в киноавторефлексивности прямое продолжение романного пародирования литературы, самокритику искусства. Под таким углом зрения приходится забыть о многочисленных случаях тавтологической авторефлексивности. Например, в «Новой Москве» (1939) Александра Медведкина передвижка зданий выступает и в виде фактической

искало средства для того, чтобы возбудить в зрителях максимальную эмоциональную отзывчивость на экранные события. Киноавторефлексивность нередко трактуется режиссерами как скрывающая в себе агрессивность: в знаменитом фильме Майкла Пауэлла (Powell) «Peeping Tom» (1960) герой-кинооператор тайно совершает убийства женщин с помощью специального устройства, вмонтированного в камеру.

[5] *Metz Ch.* Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films («L'énonciation impersonelle ou le site du film», Paris, 1991) / Übers. von F. Kessler. Münster, 1997. S. 95.

[6] *Stam Robert.* Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard. Ann Arbor, 1985.

[7] *Ames Christopher.* Movies about Movies: Hollywood Reflected. Lexington, 1997. P. 4 ff.

реальности, и как «живая модель» — как динамичный макет перепланировки столичных улиц, который смастерили молодые энтузиасты из Сибири[8]. Аналогично: обязательная обрамленность киноизображения сплошь и рядом повторяется в показе героев фильма в проемах окон и дверей, что тщательно проанализировал Метц[9]. Субверсивное кинотворчество призвано, согласно Стэму, доставлять «наслаждение» тем, кто не участвует в производстве фильма, — зрителям. Означает ли этот тезис, что потребители картин, рассчитанных прежде всего на то, чтобы укрепить доверие к экрану, испытывают неудовольствие от увиденного?

Стэм недооценил техномедиальность в качестве фактора, которым определяются особенности авторефлексивного киномышления, что закономерно результировалось в олитературивании такового. Со своей стороны, Бодри и Метц преувеличили роль аппаратуры в процессе кинотруда, дегуманизировали это производство, изъяли оттуда авторов (так же, как Луи Альтюссер дегуманизировал марксизм, а Мишель Фуко — науки о человеке). Следствием того, что homo creator был затушеван, явилось сосредоточение исследовательского внимания на воспринимающей психике. Но подстановка одного на место другого, в том числе и подмена отправителя сообщения получателем, стирает дифференциации: Бодри и Метц описали не кинозрителя, а обобщенного интерпретатора какого угодно фикционального текста.

Итак, чтобы специфицировать киноавторефлексивность, необходимо отдать должное съемочной группе во главе с режиссером, не упуская вместе с тем из виду инструменты и технические средства, которыми она пользуется, — то, что принято именовать киномашиной.

1.2.1. Замещение глаза объективом ввергает режиссера в хотя бы отчасти пассивное положение, сужает его кругозор размерами кадра (тем более, если камера статична, как это было в раннем кино). Создатели фильма активны, готовя к съемкам то, что будет запечатлено на пленке, но попадают при этом в зависимость от воспроизводящих (съемочных, копировальных и проекционных) устройств. Если фотография полностью закрепощает, механизируя, свой объект (что дало Ролану Барту повод связать ее со смертью[10]), то кинематография двойственна: механистична в качестве техно-

[8] Кстати, в этом фильме присутствует и карнавальный праздник, который, к разочарованию Стэма, подан здесь как устарело-искусственное Другое в сравнении со ставшим обыденностью чудом — меняющими местоположение домами.

[9] *Metz Christian.* Die unpersönliche Enunziation. S. 51 ff.

[10] *Барт Р.* Camera lucida. Комментарии к фотографии (Roland Barthes. La chambre claire. Note sur la photographie. Paris, 1980) / Пер. М. Рыклина. М., 1997.

искусства и одновременно витальна, передавая мир в движении. Фильм, таким образом, внутренне противоречив по своей природе: он требует от творцов и инициативности, и подчинения диктату приборов; он придает изображаемому характер артефакта, но — на манер сразу черной и белой магии — все же лишь, так сказать, наполовину обезжизненного. Homo creator не лишается вовсе свободы, ставя фильм, однако значительно урезывается в ней. В порядке компенсации кино с повышенной энергией борется за дискурсивно-медиальную доминантность, то ли объявляя себя наконец наступившим подлинным синтезом искусств, то ли разрабатывая приемы, потрясающие in extremis воображение публики, то ли разнообразно — как пропаганда и реклама, как medium индустриально-массовой культуры, как исполнение заказа вождя — соучаствуя в отправлении социально-политической и хозяйственной власти. В соревновании искусств кино с его властолюбием играет ту же роль, что и философия в «споре факультетов».

Человеку с киноаппаратом не хватает самовластия, и этот дефицит не возместим ни за счет аппроприирования фильмом прочих искусств и медиальных средств, ни за счет того, что он инструментализует себя как орудие в руках сильных мира сего. Чтобы стать актом самовластия, фильм обязан преодолеть свою техномедиальность. Отчужденное от субъекта оптико-механическое видение реальности должно быть очеловечено. Этому заданию как будто и подчинена киноавторефлексивность, так или иначе антропологизирующая техносферу, которая дает жизнь «движущейся фотографии».

Но в силах ли кино и впрямь добиться стопроцентного самоотражения? Автопойезис в традиционных искусствах адекватно продолжает совершающееся в них воссоздание внеэстетической среды, являет собой расширение мимезиса: тела актеров — одно и то же, доступное для созерцания, медиальное средство, которое используется и тогда, когда сцена замещает «жизненный мир», и тогда, когда она служит подмостками театра-в-театре. Иначе обстоит дело в кинематографии. Фильм как medium принципиально не может быть до конца встроен в непосредственное восприятие зрителей, поскольку они наблюдают не более чем проекцию на экран полученного на пленке изображения. Как бы кинопроизводство ни старалось сообщить себе наглядность (в том числе демонстрируя зрительный зал, проектор и работу монтажера с пленкой — все названные мотивы содержатся в шедевре Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом»), оно остается незримым в той мере, в какой оно не воспроизводит свой заключительный момент — самый перевод заснятого материала в потребляемый реципиентами продукт. Из этой незримости вырастает кинематографическая криптоавторефлексивность — тематизация киномашины, не входящая в замысел, который преобладает в фильме. Сюда относится, к примеру, монтажное реверсирование точки зрения («reverse angles»), сочетающее кадр с лицом смотрящего и говорящего персонажа и кадр, в котором нам предстает то, что включено в его кругозор[11]. Камера, видящая из перспективы только что схваченного ею, изображает не что иное, как собственное видение. Однако «reverse angles» обычно используется не столько для того, чтобы обратить фильм на самого себя, сколько для того, чтобы облегчить зрителю пространственную ориентацию, передать реакцию наблюдателей на словесные и прочие действия субъекта киноповествования и т. п.

Так называемый «диспозитив» оказывается отчасти утаенным и в кино, и в искусствах, сложившихся задолго до его рождения. Мы не видим камеру, в объектив которой попадает камера, фигурирующая в фильме. Но точно так же мистификациями (ср. тезис Эймса) занят и театр-в-театре: пусть он знакомит нас с репетициями спектакля — на действительных репетициях (на опробовании разыгрываемых на сцене экзерсисов) мы при всем том не присутствуем. Сущностная разница между тем, как кино и театр (а вместе с последним и иные издавна существующие эстетические практики) репрезентируют себя, состоит в неспособности фильма сделать совершенно очевидным канал, по которому он транслирует добытую им информацию[12].

Киноавторефлексивность страдает неустранимой недостаточностью. Отвоевывание человеком суверенной позиции в борьбе с киномашиной влечет за собой лишь частичную антропологизацию орудийной сферы. В какой-то степени киномедиальность — всегда numinosum, даже если она и рационализуется, подвергаясь изнутри ре- и деконструированию. Человек и инструменты вступают в авторефлексивном фильме в неэквивалентный обмен: homo creator замещает, покоряет приборы, с помощью которых визуализует реальность, однако и сам замещается медиальным средством, не поддающимся изображению, лишь отпечатывающим свои следы на

[11] Об обсуждаемой монтажной фигуре см. подробно: *Ямпольский М.* Диалог и структура кинематографического пространства: О реверсивных монтажных моделях) // Ямпольский М. Язык — тело — случай: Кинематограф в поисках смысла, М., 2004. С. 50—66 (здесь же разбор обширной литературы вопроса).

[12] Если кинематографическое видение не всесильно, то в живописи авторефлексия столь победительна, что здесь распространяются парадоксальнейшие автопортреты слепых и подслеповатых художников, чему Жак Деррида посвятил выставку, которая была развернута в Лувре в 1990—1991 гг. — см. ее каталог: *Derrida Jacques*. Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines. Paris, 1990.

экране. Киноавторефлексия асимметрична. Как это ни странно, она в конечном счете иррефлексивна[13].

1.2.2. Только что сказанное объясняет, почему киноискусство, направляя интерес на себя, привносит некую добавку в автопойезис, повсеместно наличествующий в эстетической деятельности. Как правило, это дополнение выражается в том, что видящий себя фильм сочетает и параллелизует авторефлексию с мотивами, выходящими за пределы запертого киномира. Диалектика схватки, по ходу которой человек, утверждающий свое господство над киномашиной, терпит поражение, увенчивается еще одним витком, и в этой последней инстанции объектная среда, гомогенная фильму, превращается в отличную от него. Кинооборудование, не совсем уступающее свою власть человеческому взгляду, все же становится манипулируемым, подчиненным авторской воле, меняя назначение, информируя более, чем о самом себе. Кольцо, в которое кино берет себя, размыкается. Ясно, что говорившееся о ходе киноавторефлексии, вовсе не имеет в виду ее реально производственные шаги, представляя собой аналитическое, а не описательное построение.

Вернусь к исходному примеру. Как и в «The Barber Shop», в фильме Бориса Барнета «Дом на Трубной» (1928) действует парикмахер[14]. По мере развертывания сюжета этому персонажу приходится, подменяя пьяного актера, сыграть в пьесе для народа «Взятие Бастилии» роль генерала-контрреволюционера. В кульминационный момент спектакля домработница парикмахера Голикова, Параня, которую тот нещадно эксплуатировал, выбегает из театрального зала на сцену и в порыве классового сочувствия к восставшим избивает генерала. Разгневанный Голиков отнимает у участников представления парики, которыми он напрокат снабдил их. Парикмахерское заведение в фильме Барнета подчеркнуто

[13] Знаменательно, что Славой Жижек ссылается на обильные кинопримеры, пытаясь доказать, что самосознание как таковое никогда не справляется со своей задачей, упираясь в итоговой глубине в непостижимый «темный остаток» — в лакановское «реальное» (*Žižek Slavoj*. Grimassen des Realen. Jacques Lacan und Monstrosität des Aktes / ьbers. von I. Charim e. a. Köln, 1993). В генерализованном виде эта антигегелевская концепция неабсолютного духа кажется мне неприемлемой — альтернативную модель трансцендентального субъекта я развиваю в: *Смирнов И*. Homo homini philosophus... СПб., 1999. С. 22 и след.

[14] Разумеется, парикмахерский салон не только кинотопика, на нем концентрируют внимание также литература и изобразительные искусства (см. подробно: *Букс Н*. Locus-poeticus: Salon de coiffure в русской культуре начала XX века // Slavic Almanac. The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies. 2004. Vol. 10. P. 12—23). Чтобы добиться признания в сфере эстетических ценностей, киномедиальность охотно берется за работу с уже художественно опробованным материалом.

киногенно: так, в одной из сцен Параня выбивает по заданию хозяина ковер, висящий во дворе среди простыней, в которых нетрудно распознать подобие киноэкрана. Эта киноавторефлексия подвергается сдвигу, когда она вбирает в себя собственное Другое — рефлексию по поводу театральной постановки. Барнет проводит параллель между персонифицированным киноаналогом (парикмахером) и носителями театральности, присоединяя к ним Голикова в роли генерала. Вмешательству «жизни» (Парани) в театральную игру соответствует киноагрессия — срывание Голиковым париков с актеров. Кино разрушает условность и иллюзионизм театрального зрелища и извне (показывая бурную реакцию Парани), и изнутри. В финале фильма, однако, над частным предпринимателем Голиковым берут верх профсоюзы и государство, освобождающие Параню из кабалы. Киноавторефлексия вытесняется теперь несобственным Другим — политической реальностью. Если в период становления кинематография могла довольствоваться нахождением предметов, готовых для авторефлексивного изображения (чему отвечала теория фотогении, выдвинутая в 1920 году Луи Деллюком с тем, чтобы охарактеризовать объекты, подходящие для съемок фильма), то в процессе преобразования медиального изобретения в искусство у жизненных аналогов кинопроизводства объявились как родственные, так и чуждые ему конкуренты.

Одинаково с киноавторефлексивностью, натурализованной в быту и во всяческих вещах, асимметрична и та ее разновидность, которая возникает тогда, когда фильм повествует о своем происхождении и об обстоятельствах функционирования. Один из первых фильмов этого типа, вышедших в советский прокат, — «Папиросница от Моссельпрома» (1924) Юрия Желябужского[15]. «Папиросница» прослеживает от начала до конца цикл порождения-восприятия кинопроизведения, включая сюда финансирование постановки продюсером, выучивание роли актрисой, работу оператора и режиссера, трюковую съемку и т. д. вплоть до просмотра ленты, которую действительный зритель только что видел, в инсценированном кинозале, заполненном статистами. Фильм, возвращающийся таким — ритуальным — образом к своему отправному пункту, казалось бы, торжествует победу над прерывистостью: смерть в «Папиросница» — явление мнимости: за погибающих и умерших обманувшиеся герои дважды принимают всего лишь манекены. Но этим содержание фильма отнюдь не исчерпывается.

[15] Фильмы о фильмах создавались уже дореволюционными мастерами (таковы, например, «Кулисы экрана» (1917) — режиссерами этого произведения, возможно, были Георгий Агазаров и Александр Волков). Авторефлексивность, зарождавшуюся в домонтажном киноискусстве, я обсуждаю в другом месте.

Второй план здесь — выход человека из профессиональной роли, которую предлагает ему cinematographicum mundi. Продавщица Моссельпрома Зина, ставшая актрисой, и влюбленный в нее оператор Латугин теряют свои рабочие места, не справившись с порученным им кинозаданием. Мелкий клерк Митюшин, подражающий синеастам (он пишет сценарий и пытается организовать мизансцену в канцелярии), изгоняется со службы. Автопойезис оборачивается меньшей, искусственной ценностью в сравнении с любовным влечением Зины и Латугина друг к другу. Фильм о фильме принижает свою значимость и представляет имитирование кинодеятельности (тема Митюшина) терпящим крах. Абсолютная цикличность только себя и потребляющего фильма фиктивна, и вместе с этим преодоление смерти (излюбленная идея классического авангарда и его предшественников[16]) совершается не впрямь на деле, а в результате ошибки — неразличения куклы и человеческого тела.

Сходно с «Папиросницей» и не без ее влияния конструируется «Поцелуй Мэри Пикфорд» (1927), поставленный Сергеем Комаровым. Сделавшийся на время исполнителем кинотрюков билетер Гога Палкин занимает в концовке картины свою прежнюю позицию у входа в кинотеатр, внешнюю по отношению к миру фильмов, но зато обретает признание любимой — бездарной актрисы, которой не удается добиться от режиссера, чтобы ее взяли на роль. Обратное перевоплощение Гоги из кумира кинопублики в одного из тех, кто обслуживает ее, знаменуется стиранием «голливудского» грима — следов поцелуя, оставленных на его щеке Мэри Пикфорд, которая посетила Москву вместе с Дугласом Фэрбенксом. И «Папиросница», и «Поцелуй» — произведения, проводящие идеологию НЭПа, развлекательные комедии, посвященные приватной жизни и изображающие независимую от государства кинодеятельность. В «Доме на Трубной» Барнет, напротив того, предсказывает закат НЭПа и полицейское преследование частного предпринимательства. Но сколь бы ни были оппозитивны эти фильмы 1920-х годов по политической окраске и сколь бы ни различались они в качестве кинофикации реальности, с одной стороны, и обнажения киноприемов — с другой, они все вместе лишь вполовину, компромиссно авторефлексивны, нарушая тождество кино = кино.

Фильмы, обнаруживающие свое подобие в объектной среде, и фильмы, опредмечивающие себя, имеют неодинаковую тропическую природу. В первом случае она метафорична (totum pro toto),

[16] См. подробно: *Masing-Delic Irene*. Abolishing Death: A Salvation Myth of Russian Twentieth-Century Literature. Stanford, 1992.

поскольку кинопроизведение целиком замещается тем, что ему внеположно. «Дом на Трубной» сплошь составлен из видеометафор, из изобразительных удвоений: храм Христа Спасителя отражается в луже, лицо Парани — в самоваре; яростное выбивание ковра знаменует собой воображаемую схватку домработницы с соседкой-соперницей, влюбленной в ее земляка-шофера; все здание, в котором обитает парикмахер, меняет облик, превращается из буднично-хаотичного в празднично-упорядоченное, когда к жильцам приходит весть, что среди них есть делегатка Моссовета. Во втором случае кинориторика метонимична, так как метафильм, по определению, включает в себя фильм-объект только как свою часть, рассказывая, помимо этого, и о внекинематографических явлениях. Картина Комарова центрирована на метономическом (синекдохическом) отпечатке помады на лице Гоги. В «Папироснице» Митюшин спасает женщину, якобы бросившуюся с моста в воду, но вылавливает вместо нее деталь куклы — голову в парике[17]. В следующий раз тот же персонаж впадает в заблуждение, когда за сваленными в корзину нарядами ему мерещится метонимически опознанный труп той, которая их носила.

1.2.3. По той причине, что автопойезис так или иначе оказывается в киноискусстве несостоятельным, оно преследует недостижимую цель с чрезвычайной настойчивостью. В порядке сверхкомпенсации кинематография возобновляет и варьирует самонаблюдение, стараясь за счет расширения его объема превозмочь подтачивающую его качественную нехватку. Даже тогда, когда фильм берется за обработку фабульного материала, явно не подходящего для авторефлексивного толкования, оно все-таки искусственно навязывается изображаемым действиям и лицам. В «Чапаеве» (1934) Г. Н. и С. Д. Васильевых полководец выстраивает на столе из картофелин мизансцены битвы, как если бы он был режиссером, разъясняющим актерам на макете их передвижения во время съемок. Мало того: киногенность в этих кадрах усугублена в силу того, что они представляют собой воинственно-контрафактурный отклик на шутливо-мирный «танец булочек» из чаплинской «Золотой лихорадки» (1925), герой которой, как вслед за ним красный командир, разыгрывает мизансцену на столе, пуская в дело продукты питания.

Кай Кирхманн разграничивает в приложении к фильму авторефлексивность (= выставление напоказ «конституентов» кино-

[17] Вообще говоря, подмена человека куклой метафорична. Но Желябужский, во-первых, метонимически расчленяет манекен и, во-вторых, деметафоризирует quid pro quo, «обнажая прием» — показывая, как киноколлектив организует трюковую сцену.

труда) и автореференциальность (= отсылки к чужим лентам)[18]. Как свидетельствует «Чапаев», строго провести эту дифференциацию не всегда возможно. Или правильнее будет сказать: никогда нельзя? Ведь адресация к кинопретексту неизбежно предусматривает хотя бы мыслительное реконструирование, а часто и в некоторой мере физическое воссоздание осуществленного когда-то съемочного процесса с его техническим вооружением и архитектурно-живописным убранством. Киноинтертекстуальность захватывает в себя киноавторефлексивность; элементы прежнего фильма в последующем не отчленимы от фильма о том, как порождается фильм.

Это смешение доводится до предела в таком специфически кинематографическом феномене, как re-make. Произведение такого рода и подражает образцу в подходе к «жизненному миру», и делает источник предметом перформанса, в котором заняты новые исполнители, получающие сразу две роли — актера, выступившего в репродуцируемом фильме, и характера, сыгранного им там[19]. Понятно, что уже одна раздвоенность исполнителей, без которой не обходится re-make, привносит и в эту киноавторефлексивность иррефлексивную помеху. Вторичный перформанс как таковой отсутствует внутри советского кино 1920—1940-х годов, еще только вызревая в нем. Не случайно, однако, что re-make в своей зачаточной форме наследует здесь авторефлексивному фильму. «Светлый путь» (1940) Григория Александрова заново инсценирует в начальных тактах сюжета «Дом на Трубной», затем, впрочем, отклоняясь от образца (в обеих картинах мы имеем дело с деревенской простушкой, поддерживающей порядок в городском доме; с ее изгнанием с рабочего места; с поддержкой, которую оказывает ей искушенная героиня, олицетворяющая советскую власть).

В виде неутолимого дефицита, то есть «места желания» для искусства фильма, киноавторефлексивность находит себе множество самых разнообразных путей выражения. Например, она составляет смысл монтажа — комбинаторного переосознания режиссером добытого фотоматериала. Одна из ее незамеченных исследователями версий — перемещение актера вместе с его ролью из прославившегося фильма в картину, которую ставит другой творческий коллектив. Б. П. Чирков, сыгравший Максима у Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга, появляется под тем же именем в амплуа

[18] *Kirchmann Kay.* Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. Überlegungen zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität // Film und Filmkritik. H 2. S. 23—37.

[19] Ср. imitatio в литературе: *Lachmann R.* Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt am Main, 1990. S. 303—344.

твердокаменного большевика в дилогии Фридриха Эрмлера «Великий гражданин» (1938—1939). Роль одного из инициаторов партийной распри, деградировавшего до террора, была отдана в этом фильме об убийстве Кирова О. П. Жакову, который немного позднее в «Нашествии» (1945) Абрама Роома опять выступил в образе оппозиционера, но на сей раз раскаявшегося и испытывающего жертвенный патриотический порыв. Если бы киноавторефлексивность была самодостаточной, то синеастам не пришлось бы с грандиозным размахом устраивать кинофестивали, не только отдающие на суд жюри свежеотснятые фильмы, но и предоставляющие их создателям площадку для саморекламы. Многие фильмы вряд ли могут быть адекватно истолкованы без рассмотрения кинобыта, который отражается в них. Нерасторжимость фильма и повседневного обихода его творцов подчеркивалась в 1920-е годы обычаем давать киногероям собственные имена исполнителей их ролей (так, известный актер того времени В. П. Фогель выступает в «Третьей Мещанской» (1926) Роома в образе печатника Владимира Фогеля). Тем же проникновением быта в киноискусство объясняются частые в нем намеки на обстоятельства, в которые посвящены только близкие к съемочному коллективу круги (продолжу пример: сюжет «Третьей Мещанской», как пишет Н. М. Зоркая, был подсказан автору сценария, В. Б. Шкловскому, «квартирой Лефа», которую посещали многие кинематографисты, — семейным треугольником Бриков и Маяковского[20]). К этому проблемному полю нужно отнести, наконец, и импровизированное использование в кинопроизведениях случайно, без предварительного плана заснятого материала (скажем, знаменитых «туманов», попавших в эйзенштейновский «Броненосец Потемкин» (1925))[21]. Существует ли кино, которое вовсе не имеет авторефлексивных элементов? Хочется сказать, что такого кино не бывает, но из-за необозримости кинотекстов этот ответ никогда не будет переведен из гипотезы в область проверенного обобщения.

[20] *Зоркая Н.* Брак втроем — советская версия // Искусство кино. 1997. № 5. С. 89—97.

[21] Далеко не случаен тот факт, что концепция «литературного быта», обнародованная Б. М. Эйхенбаумом в 1929 г., была вчерне набросана ранее Шкловским в книге «Третья фабрика» (М., 1926), в которой он описывал свой путь от теоретизирования к «ремесленному» труду в кино. Именно из смешения в кинопрактике бытового и эстетического начал возникло признание формалистами (Эйхенбаумом и Тыняновым в статье «О литературной эволюции» (1927)) равных прав за изучением как эволюции, так и «генезиса» литературы, под которым подразумевалась включенность в нее элементов из писательской жизнедеятельности.

2. КАК ФУНКЦИОНИРУЕТ КИНОАВТОРЕФЛЕКСИВНОСТЬ

2.1.1. Тематизируя себя, искусства отстаивают свое право на автономию, на независимость от фактического и знакового окружения. Поскольку такое самодовление в искусстве фильма ущербно, постольку одна из функций авторефлексивности здесь заключается в том, чтобы агрессивно принижать значимость прочих медиальных и эстетических средств, чтобы утверждать автономию, не дающуюся кинематографии, за чужой счет. Прежде всего кино компрометирует близкородственный ему театр и вкупе с ним всевозможные формы паратеатральности.

Баир в «Потомке Чингисхана» (1928) Всеволода Пудовкина — воплощение и кинозрителя (он следит из-за укрытия за боем, который ведет красный отряд, — на экране читается надпись, не оставляющая сомнения в смысле этих кадров: «Случайный зритель»), и цитатный киногерой (он участвует вместе с партизанами в похищении стада крупного рогатого скота — в действии, типичном для вестерна). Действительность, оцененная в этом фильме безоговорочно отрицательно, насквозь театральна, будь то дипломатический этикет англичан (колонизаторское притворство), ламаистский ритуал, который они наблюдают (обожествление самого обычного ребенка), или переодевание Баира в европейское платье перед его представлением избранной публике в качестве монгольского аристократа, каковым сын простого охотника не является. «Общество спектакля» отождествлено Пудовкиным с рынком, с «обменом-обманом», говоря словами Карла Шмитта: торговец мехами, надувающий Баира, выходит к стойке (рампе) из заднего помещения (из-за кулис). Мир, свободный от театральности, отприроден (место партизан — в лесах и горах) и космичен (очищен ураганом). В кульминационной сцене фильма Баир — кинотело — сокрушает декорации, в которых ему надлежало сыграть роль нового Чингисхана, и возглавляет восстание монголов. До бунта Баира в том же помещении был застрелен молодой повстанец[22]. Похоже, что Пудовкин оспаривает теорию пантеатральности Н. Н. Евреинова и в целом, и в особенности его предположение о происхождении сцены из институции публичной казни

[22] Стоит заметить, что концовка «Потомка» послужила моделью для финала набоковского «Приглашения на казнь», где theatrum mundi распадается в момент предстоящего Цинцинату обезглавливания и, как и в фильме, просквaживается ветром: «Винтовой вихрь забирал и крутил пыль <...>; летела сухая мгла...» (*Набоков В.* Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 2000. Т. 4. С. 187). Но театр ассоциирован Набоковым, вразрез с Пудовкиным, не со старым порядком, а с революционно-тоталитарным судебным произволом. В соревновании эстетических практик роман борется с кинематографией, используя ее же оружие.

(«Театр и эшафот», 1918[23]). «Потомок» оказывается протестом как против театра, так и против его самосознания, бескрайне расширенного Евреиновым, который обнаруживал зачатки сценического поведения уже у животных. Однако киноискусству приходится парадоксальным образом доказывать силу не изнутри своих возможностей, не имманентным способом, но ставя себя в политическое услужение победоносной революции. Кинематографии не достает собственного основания для того, чтобы аргументировать свое превосходство в системе художественной культуры.

Вне конкуренции с театром политическое легитимирование киноавторефлексивно-сти, предпринятое Пудовкиным, было подхвачено в «Великом гражданине», где Шахов (Киров), расстраивая планы оппозиции, увлекает за собой партийцев, заполнивших кинозал «Колизей». Большевистский лидер Шахов как бы сходит на трибуну с экрана. Место демонстрации фильмов и место, на котором истина становится властью, совпадают между собой[24]. Перед тем как занять «Колизей», партийцы собираются для дискуссии в заводском клубе, но туда попадают не все желающие. Повторение сюжетного хода — сигнал, зовущий к поиску кинопретекста, которому следует Эрмлер. Опорой «Великого гражданина» был фильм «Саботаж» («Sabotage», 1936), в котором Альфред Хичкок сделал террориста Верлока хозяином кинотеатра[25]. Диверсия Верлока выводит из строя электростанцию, из-за чего гаснет свет в кинозале, которым он владеет. У Эрмлера помещение «Колизея» погружают на время во тьму пособники высокопоставленных оппозиционеров, пытающиеся сорвать выступление Шахова. Между двумя фильмами есть и иные точки соприкосновения. Поставщик динамита в «Саботаже» — продавец птиц. Шахов узнает о готовящемся

[23] По-видимому, текст этой лекции был известен московским синеастам — во всяком случае, с ним был знаком Сергей Эйзенштейн (см. вступительную статью В. В. Иванова к публикации «Театра и эшафота» в: Мнемозина. Документы и материалы по истории русского театра XX в. / Сост. В. В. Иванов. М.,1996. С. 20).

[24] В этом сцеплении допустимо подозревать результат метонимического смыслообразования: квартира Кирова располагалась в непосредственном соседстве со студией Ленфильм. Для тоталитарной социокультуры с ее повышенной заботой о кино знаменательно, что и ближняя дача Сталина находилась в пределах видимости от Мосфильма. Посттоталитарный фильм, например «Копейка» (2002) Ивана Дыховичного и Владимира Сорокина, использовал сталинскую резиденцию как съемочный павильон, превратив locus, где решалась судьба киноискусства, в площадку, которой таковое распоряжалось по своему изволению.

[25] К мотиву кинотеатра в фильмах разных режиссеров, в том числе в «Саботаже», ср.: *Schäfer Horst.* Film im Film: Selbstporträt der Traumfabrik. Frankfurt am Main, 1985. S. 246—262; о вариантах этого же мотива см.: *Иванов Вяч. Вс.* Фильм в фильме // Труды по знаковым системам. XIV. Текст в тексте. Тарту, 1981. С. 28—29.

на него покушении на охоте от старого егеря, слушая птичье пение. Верлок получает террористическое задание от агентов иностранной державы в музее естественной истории. План убийства Шахова разрабатывается (не без инспирации из-за границы) также в музее истории, правда, не природы, а революции. Многомерное произведение Хичкока проводит среди прочего мысль о том, что кино скрывает в себе стремление быть властью — иной, чем государственная. Этот подрыв устоев социального порядка завершается гибелью Верлока и триумфом представителя государства, молодого сотрудника Скотланд-Ярда, влюбленного в жену террориста. Кинозрелище более не несет с собой опасности. У Эрмлера Шахова убивают если и не в кинопомещении, то в эквивалентном ему дворце культуры. Перед нами расходящиеся авторефлексивные трактовки кино. В «Великом гражданине», поставленном в разгар сталинских чисток, пространство кинопоказа не имеет другого созначения, кроме властного, неважно, кто претендует на господство в общественной жизни — партийно-державный Шахов или заговорщики, ушедшие в подполье. «Саботаж» возвращает кинотеатру, ставшему прибежищем преступников, его собственную — не политическую — функцию[26]. Отозвавшийся на «Саботаж» фильм Эрмлера, в свою очередь, был учтен Орсоном Уэллсом при создании «Гражданина Кейна» («Citizen Kane», 1941). Заглавный герой этой картины, король прессы, намереваясь добиться поста губернатора штата, повысить свой политический ранг, держит речь перед избирателями в кинозале на фоне экрана, который служит полем для его портрета. Ограничусь лишь этим беглым указанием на советский источник одного из самых сложных в истории мирового кино авторефлексивных фильмов[27], разбор которого вышел бы далеко за рамки статьи.

2.1.2. Даже такой, казалось бы, бескомпромиссно самоутверждающийся фильм, как «Человек с киноаппаратом» (1929), апеллирует к трансцендентной ему силе, когда Дзига Вертов подменяет операторскую камеру пулеметом. Генеральная цель, которую преследовал Вертов, заключалась в создании тотального кинопроизведения, вбирающего в себя ни много ни мало — универсум. Герой картины,

[26] Интертекстуально перерабатывая «Саботаж», базирующийся на романе Джозефа Конрада «Тайный агент» («The Secret Agent», 1907), Эрмлер продолжает традицию Андрея Белого, который ориентировался на этот роман в «Петербурге», о чем см. подробно: *Лавров А.* Андрей Белый между Конрадом и Честертоном // Лотмановские чтения. Вып. 3 / Под ред. Л. Н. Киселевой и др. М., 2004. С. 443—457.

[27] Что «Гражданин Кейн» интертекстуально сочленен с «Великим гражданином», с несомненностью подтверждает реплика бывшего друга Кейна, Лиланда, называющего замок Ксанаду, возведенный миллионером-газетчиком, «Колизеем» — по имени, данному кинотеатру Эрмлером.

оператор, возносится в небесную высь, проникает во все уголки города и спускается в шахту, сходясь в своей омнипрезентности с шаманом, путешествующим в верхний и нижний миры. «Киноглаз» прослеживает человеческую жизнь в целом (труд и отдых; рождение, брак, похороны) и придает ей разные модусы — то трагический (фиксируя несчастный случай на улице), то комический (сопоставляя наложение грима на женское лицо со штукатурными работами). Полностью доступный для наблюдения универсум изобразим как извне, так и изнутри — в нем нет только субъектной и только объектной позиций: мы видим пьяных в пивной, чтобы затем стать на их точку зрения (кадры с шатающимися бутылками). Всевидению соответствует абсолютный троп, совмещающий метафору и метонимию, что подробно и точно проанализировал Ю. Г. Цивьян[28]. Приведу другой, чем в этом исследовании, пример. Лицо просыпающейся женщины не попадает поначалу в кадр, в котором запечатлеваются ее ноги и спина (partes pro toto). Позднее ее глаза, высвобождающиеся из-под ладоней во время умывания, метафорически монтируются с изображением кинообъектива. В известном смысле дальнейшая съемка урбанного пространства результирует в себе зрительное восприятие этой героини, так что фильм может читаться как архетипическая метафора «город-женщина». Вертов фетишизирует эротическое тело (оно парциально возникает на экране в момент натягивания женщиной чулок), дабы перейти отсюда к показу панкогерентной реальности, в которой отсутствуют взаимоисключительные, обособляющиеся элементы. Тем самым режиссер визуализует концепцию, выдвинутую Вл. Соловьевым, для которого сексуальный фетишизм был первой ступенью к достижению «сизигии», овеществленным предвестием общечеловеческого единения («Смысл любви», 1894). Оператор-шаман — одновременно и христианское око Господне[29]. Он тот, кто, подобно Христу, призывавшему учеников в Гефсиманском саду к бдению, нарушает сон (женщины, беспризорника, города), вырывает мир из грезы, из иллюзий. Фильм Вертова — тотальность не только пространственного, но и исторического порядка, подразумевающая разные этапы религиозного развития культуры и претендующая сама на то, чтобы сделаться новой верой — в «электрического человека».

Фильм как totum обязан продемонстрировать и себя — свое производство и потребление, техническое оснащение съемок и

[28] *Цивьян Ю. Г.* Историческая рецепция кино: Кинематограф в России, 1896—1930. Рига, 1991. С. 357—391.

[29] Ср. христианскую мистику у Вертова в «Одиннадцатом» и «Симфонии Донбасса»: *Григорьева Н. Я.* «Экстаз» Сергея Эйзенштейна vs. «энтузиазм» Дзиги Вертова: Мистическая антропология в немом и звуковом фильме (в печати).

кинозала, особенности киноязыка (замедление/ускорение в смене кадров, их взаимоналожение и т.п.). Именно в кинокартине тотального размаха авторефлексия выявляет с разительностью, как нигде, кроме того, присущую ей противоречивость. Кино не может охватить универсум, не впустив и себя туда, но верно также обратное: введение одного лишь «диспозитива» в поле рецепции не отвечало бы замыслу мирообъемлющего фильма. Вот почему он, самосоотносясь, с одной стороны, с другой — интертекстуально усваивает сугубо документальную «Москву» (1927) М. А. Кауфмана и И. П. Копалина, перенимая оттуда мотивы стряхивающей сон столицы, беспризорников на ее улицах, спешащих на службу людей и многие иные. В ленте Вертова прячется множество невязок, вытекающих из подточенной киноавторефлексивности (и, нужно добавить, сообщающих фильму ту неоднозначность, которая усиливает его информационную ценность). Так, при всей неприемлемости для режиссера игрового кино (в чем слышатся отзвуки философии Блаженного Августина, осуждавшего лицедейство) герой-оператор в «Человеке с киноаппаратом» не только фактичен — он и исполнитель роли, неизбежно имплицируемой удвоением фильма (он совершает стандартные актерские проходы и проезды; прибегает к трюку, как будто ложась под поезд; демонстрирует умение владеть телом, взбираясь на высокую трубу).

2.2.1. Наряду с критикой смежных медиально-эстетических средств (у Вертова она направляется, как и у Пудовкина, против театра), киноавторефлексивность часто служит спасительным инструментом, вызволяющим творцов фильма из кризисной ситуации. Самый сильный кризис кинематография пережила при прощании с Великим немым. Звуковой фильм пугал своим приходом среди многих прочих и Ю. Н. Тынянова, для которого он являл собой (шизофренически уловленный) «хаос ненужных речей и шумов»[30]. После того как экран стал слышимым, Тынянов попытался все же адаптироваться к новым аудио-визуальным условиям, сделав вместе с молодым режиссером Александром Файнциммером картину «Поручик Киже» (1934)[31]. Этот фильм — острейший выпад против как раз возникшего тонального киноискусства. Писарская ошибка, транслируемая устно, инкарнируется при посредстве звучащей речи в «фигуру фикции», как выразился бы Андрей Белый, — в мнимое лицо, существующее как предмет общения персонажей, но не присутствующее среди них въявь. В эпизоде свадьбы Сандуновой и невидимого Киже придворная старуха за пиршественным столом дважды наводит на жениха лорнет, обнаруживает вместо человека пустое кресло и все же произносит: «Генерал, поздравляю!» Оптический прибор, заместитель кинообъектива, беспомощен и побежден артикулированным словом, не имеющим референтного содержания. В церемонии венчания, предшествующего свадебной сцене, на одинокую Сандунову и гостей, собравшихся в церкви, смотрит из треугольника с расходящимися лучами Божий глаз, причем, как пишет М. Б. Ямпольский, ряд кадров здесь снят со стороны алтаря — в перспективе, открывающейся всевидящему трансцендентному наблюдателю и вместе с ним камере[32]. Киноаппарат, который мог бы быть омнипотентным, таковым не оказывается. Звуковой фильм означает для Тынянова и Файнциммера пародирование Боговоплощения: сакрализованное киновúдение сталкивается с бестелесным Логосом, со словом, не конвертированным в плоть (а когда задерживается на телах, то поворачивает их спиной и часто задом к зрителям, сниженно карнавализуя реальность). Но сомнения в возможностях аудио-визуальной медиальности — только одна сторона в высшей степени амбивалентного кинопроизведения. Второй его идейный план — апология кинематографии, которой удается передать на экране даже незримое — то с помощью заместительных предметов (например, деревянной «кобылы», которую секут плетьми взамен подлежащего наказанию поручика), то с помощью жестики актеров (граф Пален трясет руку воображаемому Киже). В акте самоопровержения звуковой фильм нашел в себе — по ту сторону этой негативной авторефлексивности — способность вменять изобразительный характер отсутствию. Конечно, кино и прежде было склонно наглядно представлять фантомное и лишь мыслимое. Однако «Поручик Киже» занимает в этом ряду особое положение: мнимая величина ни разу не обретает здесь собственного лица, хоть какой-то зримой идентичности, опознается по косвенным показателям: absentia-in-praesentia для Тынянова и Файнциммера — более absentia, нежели praesentia[33].

[30] *Тынянов Ю. Н.* Об основах кино (1927) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Под ред. Е. А. Тоддеса и др. М., 1977. С. 327.

[31] Об активном участии Тынянова в постановке картины см. подробно: *Ямпольский М.* Память Тиресия; Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993. С. 327—370.

[32] Там же. С. 364—365.

[33] Интересный контраст к «Поручику Киже» составляет голливудский фильм «Великий Габбо» («The Great Gabbo», 1929) режиссера Джеймса Круза (Cruze). Его лента рассказывает о бесславном конце сценической карьеры чревовещателя — персонификации немого киноискусства в тональном фильме (ведь чревовещатель производит речь, не используя артикулирующие органы; на экране он молчит, общаясь с публикой, — за него говорит закадровый голос; роль Габбо не случайно исполняет такой известнейший создатель дозвуковых картин, как Эрих фон Штрохайм). Будущее в «Великом Габбо» за опе-

Еще один случай авторефлексии, благодаря которой кино преодолевало кризис, наметившийся на пороге двух эр в истории фильма, — «Великий утешитель» (1933) Льва Кулешова. Центральный герой картины — Билли Портер, он же О'Генри. Но за писателем проступает сам Кулешов. Портер ассоциирован с «фабрикой грез» и внешне (К. П. Хохлов в его роли загримирован под Чаплина, каким тот был вне съемочной площадки), и по сути дела (новелла о Джеймсе Валентайне, которую писатель создает в тюрьме, бессовестно оптимизирует действительные обстоятельства заключения, при этом текст разыгрывается как фильм-в-фильме). Кулешов, начавший творческую работу под руководством Е. Ф. Бауэра в 1917 году, сводит счеты с кино, заставляя одно из главных действующих лиц фильма, Валентайна, сидеть за решеткой 16 лет — ровно столько, сколько прошло с кинодебюта режиссера до съемок «Великого утешителя». Впрочем, этот срок можно понимать и как едкую политическую аллюзию, подразумевающую советскую власть. Скорее всего, релевантны обе интерпретации: тюрьма — метафора и кино, и большевистской России. Оставив в стороне эзопов язык Кулешова, замечу следующее: в числе заключенных негр (Вейланд Роод) — обитатели тюремной камеры по цвету кожи соответствуют черно-белому киноизображению, отелеснивают его. По принципу большого монтажа «Великий утешитель» сополагает в себе три мира. Первому из них придан статус материала, из которого растет художественное творчество (эта предпосылочная сфера трагична: Валентайн умирает в тюрьме от чахотки; начальство не выполняет обещание досрочно выпустить его на свободу). Второй мир — продукт эстетического воображения (оно ложно: во вставном фильме Валентайн вскрывает сейф, в котором очутился ребенок; восхищаясь благодеянием, сыщик, опознавший бывшего преступника, отказывается от намерения задержать его). Третья реальность рецептивна — ее сосредоточивает в себе читательница рассказов, которые сочиняет Портер. Игра теней на стенах квартиры, где живет эта героиня, не оставляет сомнения в том, что под восприятием литературы Кулешов имел в виду кинозрительское[34]. Усвоение искусства не дает счастливой развязки, как и динамика

реттой и музыкальным шоу — за актрисой, бывшей когда-то любовницей и ассистенткой заглавного героя. Негативная авторефлексия в этом фильме, в противоположность «Поручику Киже», имеет в виду не будущее, а уходящее в прошлое, но уступает освободившееся место тому, что в немой период подвергалось кинематографическому презрению,— театральности.

[34] Кино метафоризировало себя в мотиве теней уже в фильмах немецкого экспрессионизма — см. подробно: *Стоикита В.* Краткая история тени (Victor I. Stoichita. A Short History of the Shadow, 1987) / Пер. Д. Ю. Озеркова. СПб., 2004. С. 145—150.

его материала: вырванная из литературной, то бишь кинематографической, мечтательности, героиня рецепции убивает ненавистного ей мужчину (чью роль исполняет А. А. Файт, играющий также сыщика, который шел по следу взломщика сейфов в фильме-в-фильме; можно, пожалуй, сказать, что Кулешов — в духе классического авангарда — карает смертью кинокритика, вызывая сочувствие не к профессионалу наблюдения, а к наивному воспринимающему сознанию). Итак, happy end отсутствует во всяком выходе из фикциональности в фактичность — ее ли материала или ее потребления. Сам фильм-в-фильме, в отличие от обрамления, воспроизводит дозвуковое киноискусство (правда, он сопровожден комментирующим события закадровым голосом). Кулешов опредмечивает недавнее прошлое кинематографии, расставаясь с немым киноискусством как с миметически недостоверным. Киноавторефлексия целиком пронизывает картину — и явно во вставном фильме, и скрыто в окружающем это вкрапление контексте, в котором в нее, однако, проникает абсолютное Другое — действительность смерти. Спасение тематизируется во всех трех разделах фильма, но повсюду оно мнимо. Тем не менее «Великий утешитель» — сотериологическое кинопроизведение. Отрекаясь от интенсивной акциональности и прочего характерного наполнения своих прежних фильмов (с их трюковыми съемками, типажным подбором исполнителей, акробатическими элементами в актерской игре и т. п.), Кулешов формирует новый киноязык — идеографический по природе. Минималистски-скудные декорации и монотония костюмов (тюремных курток на заключенных или стандартно-американизированных нарядов у тех, кто на воле) не приковывают к себе внимание зрителей, перенаправляя интерес на абстрактную смысловую конструкцию, которая для этого фильма много важнее, чем подробная фотопередача материального изобилия социофизической среды. Кулешов перформирует, переводит в наглядные образы отвлеченные понятия, составляющие трехшаговую схему (напоминающую гегелевские тезис/антитезис/синтез): от действительного к эстетическому, а от эстетического к его воздействию на реципиента. Эти понятия ad oculos развертываются в некий интеллектуальный «сюжет», у которого есть input и output. Непосредственно запечатлеваемые в фильме действия служат лишь средствами манифестации глубинной схемы. Поэтика «Великого утешителя» позволяет говорить о нем как о концептуальном искусстве avant la lettre, как об опережении исторического хода художественной культуры[35].

[35] Антиципирование эстетической эволюции обнаруживается и в ряде других авторефлексивных кинопроизведений. Например, Винсенте Миннел-

2.2.1.Киноавторефлексивность получает прагматическое измерение постольку, поскольку фильм, заглядывая в себя, натыкается также на Другое, чем он. Она имеет, стало быть, как минимум два значения — собственное и несобственное. Второе из них наделяет авторефлексивный фильм прибавочной стоимостью, которая — в своей выигрышности — выступает как его цель, то есть функционализует его. Когда, скажем, Вертов сопоставляет съемочную камеру с пулеметом, кино о кино перестает быть «вещью-для-себя» — фильму предназначается стать техникой, насильственно превосходящей человека с его биологически ограниченным зрением. Опредмечивающий себя фильм потому и способен выполнять антикризисное задание, что само изображение, к которому присовокуплен комплементарный смысл, вырастает здесь в цене. Разумеется, целеположение, о котором идет речь, осуществимо только при том условии, что собственное и несобственное значения киноавторефлексивности расподоблены. По ходу киноистории их дифференцированность может, однако, стираться, сходя на нет. Погружение кино в самоосознание делается тогда дисфункциональным.

Такого рода дисфункциональность, намечающаяся уже в кинопрактике конца 1930-х годов, особенно очевидна в послевоенной комедии Александрова «Весна» (1947). Актриса Шатрова, которая должна сыграть в кино роль Никитиной, возглавляющей научно-исследовательский институт, обменивается с той позициями так, что никто не замечает quid pro quo. Замещая Шатрову, Никитина попадает на съемки фильма о ней самой и, оказавшись сразу оригиналом и копией, помогает режиссеру исправить слишком головной сценарий. В свою очередь, Шатрова, принятая за внешне похожую на нее Никитину, затевает в Институте Солнца бодрое хоровое пение со скучающими профессорами. В обоих случаях торжествует синтез науки и эстетики. И та и другая героини одинаково находят в финале любовное счастье в медиальном мире: Никитина с режиссером, Шатрова с газетчиком. Осветительные приборы в киностудии и установка по конденсированию солнечной энергии в научно-исследовательском институте уравнивают между собой эти места действия (к тому же институт сценичен: проводимый в нем эксперимент демонстрируется собравшейся там публике). Перед нами не средневековые образ и праобраз и не постмодернистские симулякр и оригинал, но энтропийное взаимоподобие, не позволяющее разграничивать «я» и «не-я», фикцию и действительность, вторичность и первичность. Киноавторефлексия делается избыточной, так как она теряет отличие от показа среды, существующей за пределом фильма. Авангардистское самоутверждение киноискусства менее всего занимает нивелирующее воображение Александрова, упраздняющего оппозицию «фильм/театр»: Шатрова успевает удачно выступать и в оперетте, и на съемочной площадке. Как и в «Новой Москве», где перепланировка города повторяется в киномодели, авторефлексия в «Весне»[36] заходит в тупик, предвещая тот упадок сталинистского киноискусства, который наступит в начале 1950-х годов.

ли (Minnelli), повествуя в фильме «The Bad and the Beautiful» (1952) о кризисе, в который впал голливудский продюсер, и о помощи, оказанной ему друзьями-синеастами, почти вовсе отказывается от монтажа в пользу съемки сложно выстроенных длительных мизансцен и предвосхищает тем самым то кино 1960—1980-х гг., которое найдет себе разностороннее теоретико-философское освещение в «Cinéma» (1983, 1985) Жиля Делеза.

2.2.2.Трансцендентальное кинопроизводство стремится исчерпать себя и во второй серии эйзенштейновского «Ивана Грозного» (1946), но прямо противоположным образом, чем в «Весне». Глубоко автобиографичный фильм Эйзенштейна[37] представляет собой в то же самое время попытку подвести итоговую черту под киноавторефлексивностью, раскрыть ее сущностное содержание, то есть восходит на метаавторефлексивную ступень, на которой теория кино и режиссерская практика сливаются воедино (гносеологическая установка «Ивана Грозного» эмблематизирована сгибающимися под низкими сводами фигурами многих персонажей и, прежде всего, самого царя, как бы превращенных в вопросительные знаки, в апеллирующие к зрительскому интеллекту, а не только к видению, загадки). В короткой статье нет никакой возможности сколько-нибудь полно проанализировать теоретический аспект второй серии «Ивана Грозного». С непростительной беглостью и упростительским игнорированием политической подоплеки фильма я затрону только предпринятое Эйзенштейном соотнесение киноавторефлексивности с идеей жертвоприношения.

К числу отраженных в фильме зрелищ принадлежит, наряду с Пещным действом, сцена, в которой Иван передает Владимиру Старицкому свой статусный наряд и монаршьи регалии, что сопровождается «обнаженной» сменой декораций: опричники вносят в

[36] Сравнение этих фильмов см. подробно в: *Drubek-Meyer Natascha*. Primat der Doubles. Zwei sowjetische Filmkomödien: A. Medvedkins *Novaja Moskva* (1938) und G. Aleksandrovs *Vesna* (1947) // Mystifikation — Autorschaft — Original / Hrsg. von Susi Frank e. a. Tübingen, 2001. S. 239—261.

[37] Ср. разные подходы к автобиографизму «Ивана Грозного»: *Жолковский А. К.* Поэтика Эйзенштейна: Диалогическая или тоталитарная? // Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 296—311; *Подорога В.* Материалы к психобиографии С. М. Эйзенштейна // Авто-био-графия: К вопросу о методе: Тетради по аналитической антропологии, № 1 / Под ред. В. А. Подороги. М., 2001. С. 11—140; *Смирнов И. П.* Режиссер собственной персоной. Сталинизм и звуковое кино // Звезда. 2005. № 12. С. 190—195.

палаты, где происходят пиршество и пляски, царский трон. Этот эпизод восходит, согласно интерпретации Вяч. Вс. Иванова, к изученному Дж. Фрейзером архаическому обряду, по ходу которого раб временно замещал царя, чтобы затем быть убитым (Старицкого по ошибке вместо Ивана закалывает ножом в храме некто Петр Волынец)[38]. Возвращение к ритуальным истокам социокультуры сопрягается Эйзенштейном с осмыслением кинотруда: Иван, узнавший о готовящемся против него заговоре, режиссирует травестию Старицкого и распоряжается опричниками как актерами, указывая им траекторию движения (из пиршественного зала в церковь). Фоном для всего этого отрезка фильма служат фрески, с которых за случающимся следят глаза инобытийных созерцателей (Христа-Вседержителя, ветхозаветного Бога-Отца, райской птицы). Иван как наблюдатель (пляски опричников и покушения, совершенного Петром Волынцем) спарен с фоном, на котором сакральность, искусство и видение составляют неразрывную целостность. Эйзенштейн придает киноискусству, олицетворенному царем-режиссером, сакрально-ритуальный смысл, включающий в себя жертвоприношение. Выявляя свои предпосылки, кино связывает присущую ему тягу к авторефлексивности с тем самоотрицанием, которым руководствовался архаический коллектив, обрекавший — ради бесперебойного социостаза — на заклание часть собственной плоти. Кино о кино неизбежно жертвенно — такова ключевая во второй серии «Ивана Грозного» мысль Эйзенштейна. Зрелище-в-зрелище не может вести к спасению: Пещное действо, посвященное чудесному избавлению трех христианских отроков от огненной смерти, обрывается, не будучи доведено до оптимистического завершения, потому что его гневный зритель, Иван, не хочет отказаться от истребления боярских родов, чего требует от него митрополит Филипп. Вершащий казни Малюта Скуратов вписан Эйзенштейном в тему киновидения, движущей силой которой является царь. Эйзенштейн дважды дает лицо Малюты крупным планом с одним прищуренным и другим вылезающим из орбиты глазом. Государево око, Малюта, — это и жрец-экзекутор, и монокулярный кинообъектив. Напротив того, становящийся жертвой Старицкий показан в одной из сцен опускающим веки, когда кладет голову на лоно матери, Евфросиньи, вдохновительницы заговора против царя.

Киноискусство позднесталинской поры было эсхатологичным, как и весь тоталитарный «символический порядок», развившийся

[38] См.: *Иванов Вяч. Вс.* Из заметок о строении и функциях карнавального образа // Проблемы поэтики и истории литературы: Сб. статей / Под ред. С. С. Конкина. Саранск, 1973. С. 37—53.

в сторону «окончательного решения» разных проблем, которые до того стояли перед человеком историческим. В том, что касается киноавторефлексивности, социокультурный финализм мог вести и к дисфункционализации таковой, засвидетельствованной александровской «Весной», и к проникновенному пониманию того обстоятельства, что фильм не способен озеркалить себя без потери, которую Эйзенштейн со свойственным ему радикализмом возвел к началу символической деятельности человека — к ритуальному жертвоприношению[39].

[39] При всей негативности, с которой в фильме представлен князь Курбский, Эйзенштейн, возможно, учитывал его инвективу из Первого послания Ивану, согласно которой опричные палачи в своих злодеяниях превосходят даже «Кроновых жерцов» (Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским / Текст подгот. Я. С. Лурье, Ю. Д. Рыков. Л., 1979. С. 10).

Моника Спивак, Михаил Одесский (Москва)

«СИМФОНИИ» АНДРЕЯ БЕЛОГО

К вопросу о генезисе заглавия

«Весною 1902 года вышло в свет произведение неизвестного автора под необычным заглавием “Драматическая симфония”. Впрочем, загадочным прозвучало и самое имя автора *Андрей Белый*, а издание книги в “декадентском” “Скорпионе” довершило в глазах читающей публики характеристику этого странного явления на литературном небосклоне. <...>. “Симфония драматическая”, как первый в литературе и притом сразу удавшийся опыт нового формального творчества, надолго сохранит свою свежесть, и год издания этой первой книги Андрея Белого должен быть отмечен не только как год появления на свет его музы, но и как момент рождения своеобразной поэтической формы», — вспоминал спустя десять лет заклятый друг, а впоследствии заклятый враг Белого Эмилий Метнер[1].

Как известно, первой по времени создания была не «Драматическая», а «Северная симфония». Андрей Белый приступил к работе в декабре 1899 года и закончил ее в 1900-м, воплотив в этом еще вполне юношеском творении основные тенденции «симфонического» жанра. Но в печати автор действительно дебютировал «Симфонией (2-й, драматической)», которая сразу принесла ему скандальную известность, упроченную выпуском еще трех «Симфоний» (ранее написанной первой и последующими третьей и четвертой)[2]. За Белым закрепился «патент» на создание нового жанра — «того промежуточного между стихами и прозой вида творчества», который «представляют его *симфонии*»[3].

[1] *Метнер Э.* Маленький юбилей одной «странной» книги (1902—1912)// Андрей Белый: Pro et contra: Личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников / Сост., вступ. ст., коммент. А. В. Лаврова. СПб., 2004. С. 340—341

[2] *Белый Андрей*. 1) Симфония (2-я, драматическая). М., 1902; 2) Северная симфония (1-я, героическая). М., 1904; 3) Возврат. III симфония. М., 1905; 4) Кубок метелей. Четвертая симфония. М., 1908. См. научное издание: *Белый Андрей*. Симфонии / Вступ. ст., сост. и примеч. А. В. Лаврова. Л., 1991.

[3] *Аскольдов С.* Творчество Андрея Белого // Андрей Белый: Pro et contra. С. 489.

«Симфонии» Белого поражали содержанием и формой, а квинтэссенцией новаторства стало само их жанровое обозначение, заявленное в заглавии.

Л. Гервер, изучая «музыкальную мифологию в творчестве русских поэтов», пришла к выводу, что «симфония» — «это не столько название нового жанра (устойчивые признаки которого так и не сложились), сколько “знак качества”: сказать “симфония” — значит уравнять литературное сочинение с наивысшей ступенью высшего из искусств»[4].

Кроме того, заглавие «симфоний» аккумулировало важнейшие тенденции экспериментального искусства (европейского и отечественного) последних десятилетий XIX века. По словам А. В. Лаврова, «“Северная симфония” несет на себе зримые следы различных художественных влияний — романтической музыки Грига, живописи Беклина и прерафаэлитов, сказок Андерсена, немецких романтических баллад, драм Ибсена, символистской образности Метерлинка, новейшей русской поэзии (в частности, Бальмонта)»[5]. Этот перечень «влияний» необходимо, на наш взгляд, дополнить именем Уистлера: американский художник-новатор — как впоследствии и Белый — практиковал экстравагантный перенос музыкальной терминологии на заглавия произведений, относящихся к другому виду искусства.

* * *

Джеймс Эббот Мак-Нейл Уистлер (1834—1903) родился в США, в десятилетнем возрасте был привезен родителями в Россию, откуда спустя пять лет, после смерти отца, вернулся на родину. В 1855 году Уистлер, уже осознавший свое призвание быть художником, приезжает в Париж. Но и там не задерживается: после отказа комиссии принять картину на Салон 1859 года он отправляется в Лондон, где встречается с Данте Габриэлем Россетти, придумавшим, кстати, знаменитую монограмму-подпись Уистлера — бабочку[6]. В 1863 году Уистлер, вернувшись во Францию, выставляется в Салоне отверженных, где его живопись — наряду с «Завтраком на траве» Э. Мане — вызвала «неистовую ругань и насмешки»[7]. В последующие годы жизнь художника — жизнь богемная,

[4] *Гервер Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (Первая половина XX века). М., 2001. С. 195—196.

[5] *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность. М., 1995. С. 60.

[6] См.: *Некрасова Е. А.* Джемс Мак Нейль Уистлер // Уистлер Дж. М. Н. Изящное искусство создавать себе врагов. М., 1970. С. 19.

[7] Там же. С. 8.

полная взлетов, падений и скандалов, — протекала между Парижем и Лондоном[8].

Уистлер был подлинным новатором, что не мешало ему питать пристрастие к эпатированию «обывателей». Установка на эстетическое новаторство и на эпатаж, в частности, выражалась в том, что художник планомерно обозначал свои живописные циклы посредством музыкальных терминов. В популярной переводной брошюре об Уистлере сообщалось: «Он в большей мере установил единство искусств. Не будучи музыкантом, посредством живописи, угадал миссию музыки и почти перешел из области одного искусства в другое»[9].

В творческом наследии Уистлера имеются серии ноктюрнов, композиций, гармоний, этюдов, капризов и, что в нашем случае особенно важно, «симфоний». «Симфоническая» трилогия включает полотна: «Симфония в белом № 1: девушка в белом» (1862), «Симфония в белом № 2: девушка в белом» (1864) и «Симфония в белом № 3» (1865—1867). На всех трех картинах изображены героини, которые одеты в белое платье, и во всех трех случаях художник рисовал одну модель — рыжеволосую ирландку Джоанну Хиффернан. К трем «Симфониям в белом» примыкают другие «симфонии»: «Симфония в сером и зеленом. Океан» (1866—1867), «Симфония в сером» (1871), — однако эти картины — пейзажи, в их названиях отсутствуют порядковые номера и указания на белый цвет.

Впервые Уистлер апробировал музыкальную терминологию именно в «симфонической» серии — с подсказки критика Поля Манца, который в рецензии на Салон отверженных удачно прозвал картину «Девушка в белом» — «Симфонией в белом»[10]. Манца явно вдохновили «музыкальные» заглавия, модные в тогдашней французской литературе, прежде всего — стихотворение Теофиля Готье «Симфония в белом мажоре» («Symphonie en blanc majeur») из сборника «Эмали и камеи» (1852)[11]. Для Готье, «заблудившегося в литературе живописца»[12], такое заглавие было закономерно: в стихотворениях, составивших сборник, он постоянно играл на нарушении границ разных искусств[13].

[8] См, например: *МакДоналд М. Ф.* Джеймс МакНилл Уистлер // Уистлер и Россия. М., 2006.

[9] *Вуд М.* Уистлер. М.; СПб.; Киев; Одесса, 1910. С. 16 (Сер. «Художественная библиотека»).

[10] *Некрасова Е. А.* Джемс Мак Нейль Уистлер. С. 8.

[11] В 1914 г. сборник Готье вышел в замечательном переводе Н. С. Гумилева. Любопытно, что, переводя «Symphonie en blanc majeur» («Симфония ярко-белого»), поэт — используя словосочетание «цветок метелей», — вопреки своей обыкновенной точности, не столько передает французский оригинал («neige moulée en globe»), сколько отсылает к заглавию четвертой «симфонии» Андрея Белого «Кубок метелей».

[12] *Лансон Г.* История французской литературы: Современная эпоха. М., 1909. С. 110.

«Уистлеру это понравилось, и он принял это название»[14], распространив прием на другие музыкальные жанры. Однако эксперимент понравился далеко не всем: «М-р Уистлер продолжает свои эксперименты в красках, известные сейчас под названиями “Симфоний”. Встает вопрос, можно ли эти произведения высоко оценить — иначе, чем фокусы...»[15].

В трактате «Изящное искусство создавать себе врагов» (1890) Уистлер формулирует продуманную теорию, которая мотивирует применение музыкальной номенклатуры в живописи: «Почему мне нельзя называть мои работы “симфониями”, “композициями”, “гармониями” или “ноктюрнами”? Я знаю, что многие хорошие люди считают мою номенклатуру забавной, а меня самого “эксцентричным”. <...> Огромное большинство англичан не могут и не хотят воспринимать картину как картину — независимо от того, что она, как предполагается, может рассказать. <...> Как музыка является поэзией слуха, так живопись — поэзия зрения, и сюжет никак не связан с гармонией звуков или красок. <...> Искусство должно быть независимым от всех трескучих эффектов, должно держаться самостоятельно и воздействовать на художественное чувство слуха или зрения, не смешивая это с совершенно чуждыми ей эмоциями, такими как благочестие, жалость, любовь, патриотизм и т. п. Все это не имеет никакого отношения к нему, и вот почему я настаиваю на том, чтобы называть свои работы “композициями” и “гармониями”»[16]. Другими словами, «симфонии» и другие музыкальные термины должны, по убеждению Уистлера, служить освобождению живописи от традиционного «содержания» во имя «эстетского» наслаждения формой.

Типологическое сходство Уистлера с Андреем Белым — автором четырех литературных «симфоний» — очевидно. Русский писатель выбрал для своих опытов заглавие по тому же принципу, что и ранее Уистлер: живописное/ литературное произведение было отнесено к музыкальному «симфоническому» жанру.

* * *

Соблазнительно, однако, предположить, что сходство «симфоний» Уистлера с «симфониями» Андрея Белого объясняется не только типологически, но и генетически.

[13] См.: *Косиков Г. К.* Теофиль Готье, автор «Эмалей и камей» // Готье Т. Эмали и камеи: Сб. М., 1989. С. 14—17.

[14] *Некрасова Е. А.* Джемс Мак Нейль Уистлер. С. 8.

[15] *Уистлер Дж. М. Н.* Изящное искусство создавать себе врагов. С. 243.

[16] Там же. С. 179—181.

Имя Уистлера в текстах Белого нам не встретилось, но вряд ли возможно допустить, будто писатель его не знал. В России художник получил известность во второй половине 1890-х годов[17], то есть именно в период интенсивного эстетического самообразования Белого и работы над первыми «симфониями».

Юный Борис Бугаев мог узнать об этой знаковой фигуре от Ольги Михайловны Соловьевой, дружба с которой началась в середине 1890-х годов и продолжалась вплоть до ее кончины в 1903 году. Художница, переводчица, «эстетка», она «бесконечно много читала, выискивая новинки <...> вглядывалась во все новое: Уайльд, Ницше, Рэскин, Гурмон, Верлэн, Маллармэ, — стояли перед ней, выстроенные во фронт <...>. Чтение, переводы, живопись, незабывание театра, концертов, пристальное прослеживание новых иллюстрированных журналов “Югенд”, “Студио”, поздней “Мира Искусства”...»[18].

К своим эстетическим увлечениям О.М. Соловьева приобщила и будущего автора «симфоний». «...Из ее именно рук, — вспоминал Белый, — я стал получать оформляющую мое сознание художественную пищу. <...> ...передо мною возникли в первый же год посещения Соловьевых: прерафаэлиты, Боттичелли, импрессионисты, Левитан, Куинджи, Нестеров (потом — Врубель, Якунчикова и будущие деятели “Мира Искусства”); вспыхнул сознательный интерес к выставкам, Третьяковской галерее; ряд альбомов, журналов с изображениями итальянцев и новейших художников в сведении с моими тайными упражнениями в “глазе” и “наукой увидеть” столь же бурно развил культуру изобразительных искусств, сколь оформил мои симпатии к символистам; она заинтересовала меня вскоре Бодлэром, Верлэном, Метерлинком, Уайльдом, Ницше, Рэскиным, Пеладаном, Гюисмансом...»[19].

Практически все названные представители новейшего искусства были связаны с Уистлером. Так, Бодлер стал одним из первых горячих поклонников творчества художника и, в частности, «Симфоний в белом». Они вместе позировали для знаменитой картины Анри Фантен-Латура «В честь Делакруа» (1864). Уистлер посещал «литературные вторники» Стефана Малларме. Со своей стороны, поэт внес серьезный вклад в популяризацию идей Уистлера во Франции, переведя с английского его эстетический манифест — пресловутую «Десятичасовую лекцию» («Ten o’clock»).

[17] См.: *Вязова Е.* «Вистлерианство» в России рубежа XIX—XX веков // Уистлер и Россия.

[18] *Белый Андрей*. На рубеже двух столетий: Воспоминания: В 3 кн. / Вступ. ст., подгот. текста и коммент. А. В. Лаврова. М., 1989. Кн. 1. С. 351—352.

[19] Там же. С. 353.

Оскар Уайльд долгие годы восхвалял живопись Уистлера, анализировал эстетические теории[20], даже подражал ему в увлечении Востоком, в манере причесываться и одеваться. Правда, в конце концов Уайльд, не выдержав насмешек, публичных обвинений в плагиате и агрессивного тщеславия художника, рассорился с ним. Но и ссора двух эстетов оставила в культуре памятный след, оказавшись достоянием прессы и заняв «подобающее место» в уистлеровском «Изящном искусстве создавать себе врагов». Не остался в долгу и Уайльд. По мнению исследователей, он вывел бывшего кумира в нескольких произведениях, в том числе в образе художника, сделавшего злополучный портрет Дориана Грея и убитого им[21].

Как представляется, в качестве реплики в диалоге с Уистлером можно интерпретировать стихотворение Уайльда «Симфония в желтом» («Symphony in Yellow», 1889):

Ползет, как желтый мотылек,
Высокий омнибус с моста,
Кругом прохожих суета —
Как мошки, вьются вдоль дорог.

Покинув сумрачный причал,
Баржа уносит желтый стог.
Как шелка желтого поток,
Туман дома запеленал.

И с желтых вязов листьев рой
У Темпла пасмурно шумит,
Мерцает Темза, как нефрит,
Зеленоватой желтизной.[22]

Принято указывать на «явную связь» этого текста со стихотворением Готье «Симфония в белом мажоре», которое Уайльд восторженно упоминал, рассуждая об импрессионистах в диалоге «Критик как художник» (1890)[23]: «Мне чрезвычайно нравятся многие

[20] Одно из эссе Уайльда («Отношение костюма к живописи», 1885) имеет подзаголовок, изящно апеллирующий к «музыкальным» приемам художника, — «Черно-белый этюд о лекции м-ра Уистлера» («A Note in Black and White on Mr. Whistler’s Lecture»).

[21] См., например: *Тетельман А. И.* Искусство и жизнь в произведениях Оскара Уайльда // Русская и сопоставительная филология: Исследования молодых ученых. Казань, 2004. С. 219—224.

[22] Цит. в современном переводе И. Копостинской: *Уайльд О.* Избр. произведения: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 39.

[23] См. примеч. В. П. Мурат: Там же. С. 478.

парижские и лондонские художники-импрессионисты. Этой школе пока все еще присущи тонкость и достоинство. Порой ее композиции и цветовые сочетания приводят на память недостижимую красоту бессмертного творения Готье, его “Мажорно-белой симфонии” — этого безукоризненного шедевра красочности и музыкальности, быть может навеявшего и стиль, и названия некоторых лучших импрессионистских полотен»[24].

Но Уайльд, говоря о «названиях некоторых лучших импрессионистских полотен», явно имел в виду прежде всего музыкально-живописные эксперименты друга-врага Уистлера. А выбор в пользу «желтого тона» его стихотворной «симфонии» мог диктоваться не только живым впечатлением от осенней Темзы, но и быть реакцией на стиль оформления выставки офортов Уистлера 1883 года: «...в основном желтый цвет: стены белые, с желтыми занавесками, пол, покрытый желтыми циновками, и бледно-желтая обивка мебели, желтые цветы в желтых горшках, бело-желтые ливреи на служителях, помощники и почитатели в желтых галстуках, и сам Уистлер — в желтых носках»[25]. Равным образом, «желтый мотылек» («a yellow butterfly») Уайльда перекликался с подписью-монограммой Уистлера, присутствующей на всех его картинах (на выставке 1883 года художник раздавал посетителям желтых бабочек[26]).

Неизвестно, было ли стихотворение Уайльда знакомо Андрею Белому, но и оно — вместе с «Симфонией в белом мажоре» Готье — может быть учтено в ряду произведений — предшественников его «симфоний».

Джон Рескин, в отличие от Уайльда, не только не попал под обаяние Уистлера, но и, напротив, оказался среди его гонителей. В обзоре 1877 года маститый искусствовед охарактеризовал работы Уистлера как мазки, непонятно разбросанные по полотну и производящие эффект горшка с краской, выплеснутой в лицо публике (речь шла о знаменитой впоследствии картине «Ноктюрн в черном и золотом. Падающая ракета» (1875)). Оскорбленный художник подал иск в суд — громкое дело завершилось победой Уистлера и «Ватерлоо для Рескина»[27]. Художник, правда, почти разорился из-за судебных издержек, но опять-таки взял реванш, изложив историю конфликта в «Изящном искусстве создавать себе врагов», где вывел Рескина в качестве основного «антигероя».

[24] *Уайльд О.* Критик как художник // Уайльд О. Избр. произведения. Т. 2. С. 213.

[25] *Некрасова Е. А.* Джемс Мак Нейль Уистлер. С. 20—21. Современный исследователь творчества Уистлера симптоматически назвал выставку 1883 г. «симфонией в желтом» (*Вязова Е.* «Вистлерианство» в России рубежа XIX—XX веков. С. 90).

[26] *Вязова Е.* «Вистлерианство» в России рубежа XIX—XX веков. С. 21.

[27] См., например: *Вуд М.* Уистлер. С. 38—50.

Важно и то, что западная (а вслед за ней российская) критика рассматривала Уистлера как художника, близкого как к прерафаэлитам, так и к импрессионистам. О. М. Соловьева увлекалась прерафаэлитами и современной живописью, занималась переводами Рескина, интересовалась Уайльдом, Бодлером, Малларме, а потому едва ли от ее внимания ускользнул феномен Уистлера.

Как известно, семья Соловьевых вообще сыграла решающую роль в превращении профессорского сына Бориса Бугаева в писателя-символиста Андрея Белого. Именно под влиянием Соловьевых развились его литературные и эстетические вкусы, именно у Соловьевых его первые «симфонические» опыты прошли апробацию, получили поддержку и, что называется, «путевку в жизнь». Именно у Соловьевых был придуман псевдоним «Андрей Белый», впервые возникший на обложке «Драматической симфонии». Не исключено, что там же, в квартире Соловьевых, Белый нашел и музыкальное заглавие для произведений того экспериментального жанра, который он ввел в историю отечественной литературы как «симфонии».

* * *

Что же касается «деятелей “Мира Искусства”»[28], столь пленявших Белого в период работы над «симфониями», то для них «Уистлер был фигурой знаковой как носитель эстетической системы, которую они проповедовали и которой следовали»[29], они «завезли» в Россию работы Уистлера и моду на него.

В 1897 году С. П. Дягилев организовал в музее Училища барона Штиглица выставку английских и немецких акварелистов, где впервые экспонировался Уистлер. Дягилев сразу же объявил его «великим английским художником» и принялся рекламировать: «...хотя вещей его немного и они полного представления о Уистлере не дают, все же его маленькая пастель и очаровательный акварельный портрет нам кажутся чуть ли не лучшими вещами на выставке. Техника и поразительная гармония тонов видна даже в этих маленьких вещах»[30]. Дягилеву вторил И. Э. Грабарь: «...природа наделила его таким божественным даром видеть краски, гармонизировать, понимать красоту формы, линии, общего, какого после Веласкеса не было ни у кого»[31].

[28] *Белый Андрей.* На рубеже двух столетий. С. 353.

[29] *Андреева Г.* «Колыбель незаурядного таланта» // Уистлер и Россия. С. 76.

[30] *С. Д. <Дягилев С.>* Выставка английских и немецких акварелистов // Новости и биржевая газета. 1897. № 60, 2 марта. См. републикацию: Сергей Дягилев и русское искусство: Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве: В 2 т. М., 1982. Т. 1. С. 63.

[31] *Грабарь И.* Упадок или возрождение? // Нива: Ежемесячное литературное приложение. 1897. № 2.

Естественно, оппоненты нового искусства с раздражением восприняли и выставку в целом, и новую звезду на российском небосклоне — Уистлера. Маститый В. В. Стасов негодовал: «Этого рода художества я не понимаю и ему не в состоянии сочувствовать. <...> англичанин Вистлер, считаемый некоторыми за гениальнейшего художника нашего поколения, вместо картин пишет только, как он сам называет, “красочные симфонии” в белом, голубом или ином тоне и ничего дальше знать не хочет. Это одно из печальных заблуждений, одно из жалких безобразий нашего века. Вистлер прямо так-таки говорит и пишет: “Сюжет не имеет ничего общего с гармонией звуков и красок”. Но ведь не всякий способен исповедовать такую ограниченность мысли, такую скудость понимания»[32].

В скорой стасовской отповеди русскому вистлерианству поражает осведомленность в творчестве и теоретических воззрениях художника. Так, он цитирует афоризмы из трактата «Изящное искусство создавать себе врагов». Однако в данном случае важнее другое: «красочные симфонии», на которые нападает Стасов, не были выставлены у Штиглица, значит, они уже функционировали в российском сознании как «визитная карточка» Уистлера.

В обобщающем сочинении «Искусство XIX века» (1901) критик-демократ снова выразил отрицательное отношение к художественным экспериментам Уистлера, прежде всего (что примечательно) — к «музыкальным» названиям картин: «Считая, что он начинает “новую” эру живописи, Уистлер затеял называть свои картины-портреты тоже “новыми” именами. Для нового вина нужны, мол, новые мехи. Еще первую картину свою в новом роде он назвал довольно смиренно: “Femme blanche” <...>. Но следующие свои картины он стал прямо называть в печатных каталогах выставок своих: “аранжировками” в том или другом тоне, “нотами”, “симфониями”, “ноктюрнами”, “вариациями”, опять-таки в том или другом тоне. <...> Другие подобные же аранжировки являлись “в тельном и сером цвете”, “в коричневом и золотом цвете”, вариации “в сером и зеленом цвете”, гармонии “в сером и персиковом цвете”, симфонии “в голубом и розовом”, ноты “оранжевые”, “серые”, “голубые с опалом” и т. д. Это было ново, но нелепо и бессмысленно. Названия были взяты из области музыки, но не имели уже ничего общего с их смыслом и назначением»[33].

Стараясь развенчать систему Уистлера и доказать непригодность «музыкальных» терминов для изобразительного искусства,

[32] *Стасов В. В.* Выставки // Новости и биржевая газета. 1897. № 93, 4 апреля. См. републикацию: *Стасов В. В.* Избр. соч.: В 3 т. М., 1952. Т. 3. С. 199.

[33] *Стасов В. В.* Искусство XIX века // Стасов В. В. Избр. соч. Т. 3. С. 612—613.

Стасов совершил пространный экскурс в музыковедение: «В музыке автор называет свое сочинение “симфонией H-moll” или “C-dur”, “сонатой B-moll” или “Fis-dur”, “вариациями Cis-moll”, “прелюдией E-moll” и т. д., но *тон* во всем этом никак не играет первой и главной роли. <...> когда требуется обозначить самую сущность, содержание, характер и натуру дела, автор называет свою симфонию или сонату — “героической”, “драматической”, “патетической”, “пасторальной” и проч., “симфонической поэмой”, “легендой”, “балладой” и т. д., и такие названия вполне правильны, резонны, законны и нужны. Как же возможно значение всего содержания вкладывать в один “тон”? Это не идет для музыки и столько же не идет и для живописи. Но ни Уистлер, ни его фанатические ревнители об этом и не думают и с восхищением повторяют за ним его нелепые, модные теперь прозвища»[34].

Однако «фанатические ревнители» Уистлера не вняли увещеваниям Стасова, а, напротив, превратили Уистлера в эмблематическую фигуру. В 1899 году, по горделивым воспоминаниям А. Н. Бенуа, «русскому искусству на радость и на страх врагам» Дягилевым была устроена новая «грандиозная международная выставка, на которой впервые наша публика рядом с произведениями русских мастеров могла видеть первоклассные картины» Ренуара, Дега, Уистлера и др.[35] И опять Дягилев, Грабарь и их единомышленники продолжали упорно прославлять Уистлера, а противники нового искусства разносили в пух и прах «подворье прокаженных»[36], их «декадентского старосту» Дягилева[37] и, конечно же, их кумира Уистлера. Даже И. Е. Репин, ранее Уистлеру симпатизировавший, написал открытое письмо, где бранил «мирискусников» за декадентство, западничество и подражательность: «Г. Грабарь кичится тем, что уразумел сумеречный тон Вистлера, — все долой, что не в сумеречном тоне! Молодой человек с образованием, с энергией, много видавший, и такая узкость, такая ограниченность!»[38]

[34] Там же. С. 613.

[35] *Бенуа А.* Возникновение «Мира искусства». Л., 1928. С. 49. На Первой международной выставке журнала «Мир искусства» русскому зрителю были представлены две картины Уистлера («Девочка в голубом», «Марина») и еще —портрет Уистлера работы Дж. Болдини (1895). См.: Каталог выставки картин журнала «Мир искусства». СПб., 1899. И портрет Уистлера, и представленные на выставке работы были вскоре воспроизведены в журнале «Мир искусства» (1899. № 16/17).

[36] Так называлась статья В. В. Стасова о «Первой международной выставке журнала “Мир искусства”» 1899 г. См.: *Стасов В. В.* «Подворье прокаженных» // Новости и биржевая газета. 1899. № 39, февраль. См. републикацию в: *Стасов В. В.* Избр. соч. Т. 3. С. 257.

[37] Там же. С. 258.

[38] *Репин И. Е.* По адресу «Мира искусства» // Мир искусства. 1899. № 10. С. 3.

Разумеется, пропаганда столь важного для художественной программы «Мира искусства» мастера велась прежде всего на страницах дягилевского журнала[39]. В статье-манифесте «Сложные вопросы», открывающей первый номер, жестко формулировалась концепция «самоцельности» и «свободы» нового искусства, закономерности же его становления иллюстрировались фактами биографии Уистлера, в очередной раз названного «одним из величайших художников наших дней». Особое внимание в этой статье было уделено рассказу о Рескине, объявившем «войну» Уистлеру и постаравшемся «заклеймить его своим авторитетом». Излагая перипетии судебного процесса, во время которого «в лице обвиняемого публика увидела апостольскую фигуру Рескина», а «в лице обвинителя нервную, подергивающуюся, раздражительную фигурку Уистлера», Дягилев полностью принял сторону художника. Более того, судебный процесс «Уистлер против Рескина», объявленный «одним из интереснейших судебных процессов нашего века», использовался как модель, выявляющая механизмы и диалектику извечной борьбы новейших и консервативных тенденций в искусстве: «Какая путаница, какое смешение понятий, направлений, мыслей, в одну эпоху, в один и тот же день. <...> А как любопытны также для характеристики всей этой путаницы некоторые эпизоды из художественной жизни Англии за последние полвека. В 50-ом году, почти при первом появлении картин английских прерафаэлитов, произошло то, что происходит с каждым выдающимся событием, что было с появлением Глинки, Вагнера и Берлиоза, — словом, вышел скандал. Все были возмущены дерзостью молодых художников, осмелившихся иметь свои эстетические взгляды и желавших проповедовать их, а знаменитый Диккенс разразился вдруг молниеносной статьей <...>. Это громовое послание вызвало резкий протест одного из самых крупных эстетов нашего века — Джона Рескина <...>. Но шалостям судьбы нет конца, и этот передовой борец, уже успевший неосторожно занять почетное место в ряду признанных знаменитостей, уступил свою прежнюю рискованную роль тому, который осмелился потревожить его упрочившееся учение. Здесь подтвердился опять тот страшный закон, что период непризнания, период борьбы есть период истинного творчества; с момента триумфа — остается почтенное место в истории. Итак, роли переменились, и в <18>78 году Рескин, невольно заняв место Диккенса, объявил войну Уистлеру, одному из величайших художников наших дней»[40].

Кампания по защите и пропаганде Уистлера как представителя модернистских тенденций в европейском искусстве продолжалась и в последующих номерах журнала. «Стыдно бросать грязь туда, куда ее достаточно набросали господа, ненавидящие Дега и Ропса, Пювиса, и Беклина, и Уистлера», — заявлял в 1899 году И. Грабарь[41]. В № 10 Дягилев перепечатал открытое письмо И. Е. Репина с критикой Уистлера, чтобы ниже язвительно парировать выпады мэтра. Имя Уистлера регулярно упоминалось в обзорах европейской художественной жизни, занимавших заметное место в журнале[42]. Причем показательно, что фиксировалось не только присутствие работ Уистлера на тех или иных выставках, но и их отсутствие (тоже значимое), а также написанные «под Уистлера» «настроения» и «симфонии»[43].

Ударным в плане знакомства российской публики с Уистлером стал № 16/17 за 1899 год. В нем был помещен портрет Уистлера работы Дж. Болдини (1895) и десять репродукций его картин, в том числе репродукция «Симфонии в белом № 3»[44]. Эти материалы служили иллюстрациями к обстоятельной, переведенной с французского статьи о творчестве Уистлера[45]. Автором статьи был скандально известный французский прозаик (и художественный критик) Жорис Карл Гюисманс, фигура, безусловно, «культовая» для адептов новейшего искусства[46]. Андрей Белый включил французского декадента в число действующих лиц «Симфонии (2-й, драматической)». Он изображен как «французский монах в костюме нетопыря и с волшебной кадильницей в руках» и причислен —

[39] Ср.: *Вязова Е.* «Вистлерианство» в России рубежа XIX—XX веков. С. 88.

[40] *Дягилев С.* Сложные вопросы // Мир искусства. 1899. № 1/2. С. 5—7.

[41] *Грабарь И.* Ответ г. Жану Броше// Там же. № 9. С. 100.

[42] См. обзорную статью «Международная выставка в Лондоне» (подписанную «А. Н-к»), где сообщалось: «Как и следовало ожидать, самым сильным притягательным пунктом выставки являются замечательные работы Джемса Уистлера...» (1899. № 16/17. С. 38); рецензию А. Н. Бенуа на последние парижские выставки (Там же. С. 32) с упоминанием об «уистлеровых тонах», которые, по-видимому, российский читатель должен был опознавать.

[43] См., например: «Бесчисленны картины Champ de Mars, тянутся они лентами по залам, и точно их на аршины разрезать можно. Все маленькие Уистлеры <...>, серые, полные “настроения” пейзажи да портреты — все “симфонии в сером и зеленом”...» (Парижские выставки // Мир искусства. 1901. № 7. С. 129—135).

[44] Позже воспроизводились и другие работы Уистлера. См. серию из пяти офортов, открывающую № 9/10 за 1900 г., и подборку из 9 картин в № 7/9 за 1903 г.

[45] *Гюисманс Ж. К.* Уистлер // Мир искусства. 1899. № 16/17. С. 61—68; ценз. разр. 31 августа 1899 г.

[46] Согласно мемуарному свидетельству А. Н. Бенуа, роман Гюисманса «Наоборот» воспринимался как атрибуты «сверхутонченной развратности» (*Бенуа А.* Возникновение «Мира искусства». С. 12), а Белый, иронически представляя радикализм московских символистов образца 1904 г., вспоминал, что в Москве даже «цитировали... Гюисманса» (*Белый Андрей.* Начало века: Воспоминания. Кн. 2. С. 324).

вместе с Ибсеном, Толстым, Ницше, Метерлинком, Уайльдом, Рескиным и др. — к знаковым фигурам эпохи: к «титанам разрушения, обросшим мыслями, словно пушные звери шерстью»[47].

Гюисманс завлекательно начинает статью, цитируя критика Ф. Денойе, охарактеризовавшего картину «Девушка в белом» («Симфония в белом № 1») вполне в духе устремлений русского символизма: «Это портрет какого-то спиритического медиума. Лицо, поза, фигура, краски — все странно и в то же время и просто и фантастично». Далее Гюисманс излагает биографию художника, рассказывает о нашумевшем суде с Рескиным и дает хронологический обзор шедевров.

Гюисманс — в соответствии с собственными вкусами и пониманием живописи Уистлера — постоянно акцентирует мистический подтекст картин «мастера-сновидца». В портрете матери, отмечает он, «реалистическая живопись столь интимна, что переходит уже в область грез и фантазии». В завораживающем портрете юной мисс Сесиль Александер, «как и в других вещах Уистлера», Гюисманс находит «отпечаток сверхчувственного, приводящий зрителя в недоумение»: «Бесспорно, лицо, изображаемое им, похоже, реально; без сомнения, в портрете виден характер, но тут есть еще что-то и загадочное, исходящее от личности этого своеобразного художника, который оправдывает до некоторой степени название “духовидца”, данное ему Денойе. Действительно, нельзя читать странный рассказ доктора Крукса[48] о тени, воплотившейся в образе женщины, осязаемой, но призрачной, без того чтобы не вспомнить о женских портретах Уистлера, этих портретах-призраках, которые как будто удаляются от вас, чтобы углубиться в стены, со своими загадочными глазами и губами вампира».

«Фантастические пейзажи»-ноктюрны Уистлера воспринимаются Гюисмансом как «таинственные сны, вызываемые опиумом», а циклы «гармоний» и «композиций» напоминают «укутанные горизонты, как бы подмеченные в иных мирах; сумерки, тонущие в теплых дождях; речные туманы; целая панорама какой-то странной

[47] *Белый Андрей.* Симфонии. С. 150.

[48] Уильям Крукс (1832—1919) — ученый, снискавший известность работами в области физики и химии. Однако шумную славу ему принесли опубликованные в «Ежеквартальном научном журнале» описания опытов с медиумом мисс Флоренс Кук, позволившие, по словам естественника-спирита, добиться эффекта материализации женщины-призрака: «...занавес вдруг приоткрывался, и из-за него появлялась женщина, причем обычно ее внешность весьма отличалась от внешности медиума. Это создание было способно двигаться, говорить и производить другие действия независимо ни от кого. Она также сообщила свое имя: Кэти Кинг» (*Конан Дойль А.* История спиритизма. СПб., 1998. С. 173).

природы, каких-то плавучих городов, дремлющих заливов в туманном свете грезы».

В финале Гюисманс еще раз подчеркнул мистическую доминанту послания Уистлера, связав именно с мистическим посланием «музыкальность» жанровой номенклатуры художника: «Уистлер как тончайший художник, умеющий отделить сверхчувственное от реального, напоминает мне своими пейзажами некоторые нежноласковые, журчащие стихотворения Верлена. Как тот, так и другой вызывают минутами нежнейшие ощущения и убаюкивают нас чарами, тайная сила которых ускользает от нас. Верлен дошел до пределов поэзии, где она превращается в дуновение и где начинается область музыки. Уистлер в своих гармониях почти переходит границу живописи, он вступает в царство поэзии и шествует по меланхоличным берегам, где цветут бледные цветы Верлена. <...>. И славой Уистлера, как и немногих других, презревших требования толпы, будет то, что художник всегда проповедовал тонко аристократическое искусство, противное идеям масс, уходящее от толпы; искусство вечно одинокое и горделиво пребывающее в вечной тайне».

* * *

В 1901 году Стасов возмущался пандемической модой называть произведения на «уистлеровский манер», которая воцарилась в современном («декадентском») искусстве[49]: «Не только картины-портреты самого Уистлера, но и разных других новейших художников пишутся и прозываются на уистлеровский манер. Так, про Бёклина говорят, что он “симфонист в красках”, <...> про мюнхенца Штука, что его “Распятие” — “голгофская симфония с полными колористичными фугами”...»[50].

Думается, что под влиянием этих культурных тенденций, столь негативно очерченных Стасовым, находился и Андрей Белый, когда называл свои первые произведения — «на уистлеровский манер» — «симфониями»[51].

В то же время необходимо подчеркнуть, что русский символист изначально придерживался понимания «симфонизма», далекого от собственно уистлеровского, но напоминающего Уистлера в мистической интерпретации Гюисманса.

[49] Ср. аналогичные сетования в «Мире искусства» в 1901 г. (см. примеч. 42).

[50] *Стасов В. В.* Искусство XIX века. С. 611—614.

[51] Можно предположить, что уистлеровские названия оказали некоторое влияние и на название первого поэтического сборника Белого «Золото в лазури» (М.: Скорпион, 1904). Например, воспроизводившиеся на страницах «Мира искусства» «Ноктюрн. Голубое с золотом» или «Ноктюрн. Голубое с серебром».

Французский романист в финале статьи сопряг ориентацию Уистлера на переход «границы живописи» с именем Поля Верлена. Андрей Белый в статье «Формы искусства» (1902) также цитировал эпохальные строки Верлена: «Нам понятно, наконец, полусознательное восклицание Верлена:

De la musique avant toute chose,
De la musique avant et toujours»[52].

В этой статье, имевшей «значение философско-эстетического манифеста»[53], Андрей Белый декларировал: «Нам понятно противоположение между музыкой и всеми искусствами, подчеркиваемое Шопенгауэром и Ницше. Нам понятно и все большее перенесение центра искусств от поэзии к музыке. Это перенесение происходит с ростом нашей культуры»[54].

Подобные суждения, имеющие весьма мало общего с теорией Уистлера, восходят к той эстетической традиции, согласно которой музыка считалась высшим искусством, а ценность поэзии признавалась постольку, поскольку искусство слова манифестировало дух музыки. Потому и в цикле «симфоний» Андрея Белого, как указал А. В. Лавров, «“симфонизм” призван был способствовать конкретному обнаружению метафизических начал в фактуре “музыкально” ориентированного текста: апелляция к музыке — искусству эмоционально отчетливых и ярких, но иррациональных ассоциаций — предстала в художественной системе Белого коррелятом сферы потустороннего, сверхреального, переживаемой, однако, как главный, важнейший компонент видимой, чувствуемой и изображаемой реальности»[55].

[52] *Белый Андрей*. Формы искусства // Белый Андрей. Символизм как миропонимание / Сост. Л. А. Сугай. М., 1994. С. 102; о Верлене и музыкальности нового искусства в эстетической концепции раннего Белого см.: *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность. С. 43.

[53] Там же. С. 101.

[54] *Белый Андрей*. Формы искусства. С. 102; см. также о влиянии шопенгауэровской музыкальной эстетики на жанр и композицию «симфоний» Белого: *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность. С. 42; ср.: *Kursell J.* Schallkunst: Eine Literaturgeschichte der Musik in der fruchen russischen Avantgarde. München, 2003. S. 33—35.

[55] *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность. С. 65.

Лариса Степанова (Санкт-Петербург)

«НУЖНО БЫЛО ОБЯЗАТЕЛЬНО НЕ ЧИТАТЬ ДАНТА»

(неизвестный экземпляр «Божественной комедии» из библиотеки Блока)

У нас в России жертвой этого сластолюбивого невежества со стороны не читающих Данта восторженных его адептов явился не кто иной, как Блок:

Тень Данта с профилем орлиным
О Новой Жизни мне поет...

О. Мандельштам. Разговор о Данте.[1]

Ничего не увидел, кроме гоголевского носа!

Дантовское чучело из девятнадцатого века! Для того, чтобы сказать это самое про заостренный нос, нужно было обязательно не читать Данта.

О. Мандельштам. Разговор о Данте. Черновики.[2]

Непримиримое отношение Мандельштама к романтическому образу Данте распространилось и на Блока. Строк о «Тени Данте с профилем орлиным» он не мог простить поэту и через четверть века после его «Равенны» (1909).

Мне известен только один поэт, который *обязательно* не читал Данте, — это Петрарка. Он уверял Боккаччо, что намеренно не читает поэму Данте, ибо опасается подпасть под его влияние. Боккаччо в ответ на это собственноручно переписал все три кантики «Комедии» и подарил книгу своему другу (этот кодекс из библиотеки Петрарки — между прочим, с его пометами на полях, вопре-

[1] *Мандельштам О.* Собр. соч. New York, 1971. Т. 2. С. 378.

[2] *Мандельштам О.* Собр. соч. New York, 1969. Т. 3. С. 181.

ки его уверениям, — хранится в настоящее время в Ватиканской библиотеке)[3].

Из Описания библиотеки Блока известно, что у него была «Новая жизнь» Данте в переводе М. И. Ливеровской (Самара, 1918)[4], французский перевод полного текста «Комедии» (Paris, s. a.) — обе книги без помет — и одно русское издание — «Ад» в переводах русских писателей[5] с карандашными пометами, которые перечислены в указанном справочнике[6]. По большей части они относятся к «Объяснительным статьям», помещенным в конце (главным образом к главе «Жизнь и произведение Данте» из книги Томаса Карлейля «Герои и героическое в истории» в переводе В. И. Яковенко)[7], а в самом тексте «Ада» подчеркнуты только строчки из IV песни, которую Мандельштам назвал «цитатной оргией». Укажем отмеченные Блоком стихи (в Библиотеке указаны только страницы и строчки книги): Ад IV, 27—28; 61—63; 84 и 149—150.

Среди позднейших приобретений Пушкинского Дома есть еще одно русское издание «Ада» из библиотеки Блока: Данте Алигьери. Божественная комедия. Ад / Перевод В. В. Чуйко; Со вступительною статьею о жизни и произведениях автора; С 68 рисунками французских художников. С.-Петербург. Издание книгопродавца В. И. Губинского, 1894—XXIV, 207 с., шифр 9 $\frac{41^8}{155}$. На форзаце этого экземпляра — владельческая надпись и дата рукою Блока, черными чернилами. К сожалению, при реставрации книги правое поле листа было срезано, и дата теперь читается не полностью: 22 XII 190<?>, видна только нижняя часть последней цифры, фрагмент косой черты; таким росчерком могли быть написаны цифры 1, 3, 4, 5, 7 или 9. Таким образом, 1900, 1902, 1906, 1908 годы исключаются. В «Записных книжках» Блока (Книжка Первая. Сентябрь 1901 — июль 1902) приводится список книг, купленных им в 1901—1902 годах. Среди них упомянута и «Божественная комедия», но о каком издании идет речь, он точно не помнит и помечает в скобках со знаком вопроса: «издание Глазунова?»[9]. Так что и эта запись не помогает нам установить точную дату приобретения книги.

В книгу вклеена Программа цикла публичных лекций «О Данте» профессора Петербургского университета Ф. А. Брауна[10], которые он читал 27 ноября и 4, 11, 18 декабря в Тенишевской аудитории (см. Приложение), год не указан[11]. Как соотносится эта программа с датой приобретения книги, поставленной на форзаце, тоже не ясно.

В этом экземпляре помет значительно больше; они состоят из горизонтальных подчеркиваний в тексте и вертикальных отчеркиваний на полях простым карандашом (и, соответственно, отмечаются далее: подч. и отч.). Пометы относятся к первым четырем песням «Ада» в прозаическом переводе В. В. Чуйко. Привожу их перечень так же, как это сделано в *Библиотеке*, то есть по номеру страницы и номерам строк на странице, но в конце каждой песни указываю, каким стихам данной песни они соответствуют, например: **Ад I**, 121—123, **Ад II**, 35 и т. д. Цитаты приводятся в новой орфографии, но с сохранением пунктуации оригинала.

[3] Сигнатура Vat. Lat. 3199, см.: *Giannetto N.* Bernardo Bembo: Umanista e politico veneziano. Firenze: L. Olschki, 1985 (Civiltà veneziana. Saggi, 34). P. 324—325, 345.

[4] Об этом изд. см.: *Степанова Л. Г., Левинтон Г. А.* Из истории дантоведения в России: (Неизвестная статья Д. С. Усова о переводе «Новой жизни») // Язык, литература, эпос (К 100-летию со дня рождения академика В. М. Жирмунского). СПб., 2001. С. 332—363.

[5] Русская классная библиотека / Под ред. А. Н. Чудинова. СПб.: Изд. И. Глазунова, 1897. Сер. 2, вып. 7.

[6] Библиотека А. А. Блока: Описание / Сост. О. В. Миллер, Н. А. Колобова, С. Я. Вовина; Под ред. К. П. Лукирской. Л., 1984—1986. Т. 1—3 (далее: *Библиотека*). Указанные издания Данте описаны соответственно под № 371, 1148 и 370.

[7] Маргиналии Блока к этой статье подробно проанализированы в кн.: *Асоян А. А.* «Почтите высочайшего поэта...»: Судьба «Божественной комедии» Данте в России. М., 1990. С. 182—191. Автор датирует блоковские пометы 1908 г.

[8] За указание на это издание я благодарна директору библиотеки ИРЛИ РАН Галине Викторовне Бахаревой.

[9] *Блок А. А.* Записные книжки. М., 1965. С. 26.

[10] Упоминаний об этих лекциях петербургского филолога-германиста Ф. А. Брауна (1862—1942) мне не встречалось в мемуарной литературе. У Блока его имя упоминается только в связи с работой в редакции «Всемирной литературы». Однако посещение учебных заведений по вечерам было, судя по всему, обычным времяпровождением Блока и его молодой жены, о чем он пишет в письме С. М. Соловьеву 8 октября 1903 г.: «Мы постоянно вместе ходим в учебные заведения, а, кроме этого, почти никуда. Театров мало, а со знакомыми раззнакомливаемся» (Переписка Блока с С. М. Соловьевым (1896—1915) / Вступит. ст., публ. и коммент. Н. В. Котрелева и А. В. Лаврова // Лит. наследство. М., 1980. Т. 92, кн. 1: Александр Блок: Новые материалы и исследования. С. 345.

[11] При нынешнем состоянии наших библиотек просмотреть подряд все подшивки газет, где могло бы появиться объявление об этих лекциях, оказалось невозможным. Выборочный просмотр доступных подшивок «Речи» и «Нового времени» результатов не дал. Известно только, что Тенишевское училище начало сдавать свои помещения после смерти его основателя (1903), когда вдова отказалась оплачивать расходы на аренду здания.

Песнь первая

с. 5: строки 23—25 подч.

с. 7: в примеч. 10, строка 3 — исправлена карандашом опечатка в латинской цитате из Апокалипсиса, в слове «mari» зачеркнута буква «а» и исправлена на «о»: Desiderabunt m**o**ri, et mors fugiet ab eos (Откр. 9: 6: «пожелают умереть, но смерть убежит от них»).

Ад I, 121—123

Песнь вторая

с. 10: строка 27 подч. слово «безумием»;

с. 11: строка 4 подч. слова «твоя душа заражена страхом»; строки 11—15 отч.; строки 18—28 подч.;

с. 12: строки 6—8 отч.; 12—13 подч.; 14—15 подч. и отч. двумя чертами; строка 19 — в слове «Люции» «ц» исправлено на «ч» (надписано сверху карандашом); в строках 23—25 подч. со слов «почему бы не» и до конца терцины; 26—28 отч. Приведу отмеченные Блоком строки полностью, так как это же место (ст. 103—108) подчеркнуто простым карандашом в итальянском экземпляре «Комедии» — на с. 53 (см. ниже): «почему бы не / поспешить тебе на помощь тому, который так горячо тебя любит, / что покинул ради тебя пошлое стадо? / Неужели не слышишь ты его жалобных стонов? Неужели не / видишь ты, как он борется против смерти около реки, в срав- / нении с которой морские бури — ничто?».

с. 13: в строках 7—8 подч. слова «и предостерег / тебя от дикого зверя, остановившего тебя»; 13—14 отч.

с. 14, отч. примеч. 7: «Речь идет о Рахили, дочери Лавана и жене патриарха Иакова. Она является символом созерцательного настроения; поэтому понятно, что Данте помещает ее рядом с Беатриче, эмблемой теологии»[12].

Ад II, 35; 44; 52—57; 61—72; 82—84; 88—89; 91—93; 97; 103—105; 106—108; 119—120;124—125.

Песнь третья

с. 15: в строках 4—5 подч. слова «и первой / любви».

с. 16: строки 5—7 отч.; 11— подч. слова «в пределы таинственной бездны»; 13 — подч. слова «Поэтому я заплакал»; 22—23 — подч. слова «без порицания, но и / без похвалы»; строки 24—29 отч.

[12] Замечательно, что этот сюжет отразился у Мандельштама в связи с А. Белым: «Рахиль гляделась в зеркало явлений, / А Лия пела и плела венок» (ср.: *Тарановский К. Ф.*. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 103—104, примеч. 17; *Мейлах М. Б., Топоров В. Н.* Ахматова и Данте // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1972. Vol. 15. С. 35, примеч. 12; *Степанова Л. Г., Левинтон Г. А.* Комментарий [к «Разговору о Данте»] // Мандельштам О. Собр. соч. Т. 2 (в печати)).

с. 17: строки 1—3 подч.; 16—17 — подч. слова «одинаково противны как Богу, так и его / врагам»; 18 — подч. слова «никогда не были живыми».

с. 18: в строках 4—5 подч. слова «в вечный мрак, в холод и / жар»; строки 27—30 отч. двумя чертами, в строке 27 подч. слова «Словно листья, осеннею порою падающие один за другим».

с. 19: в строках 15—16 подч. слова «и в темном / воздухе вспыхивали отблески красноватого света»; в примеч. 1 в строке 9 подч. слова «спасти Флоренцию от анархии».

Ад III, 6; 13—15; 21; 24; 35—36; 37—42; 46—48; 62—63; 64; 87; 112—117; 134—135.

Песнь четвертая

с. 21: в строках 6—7 подч. слова «на краю переполненной скорбью бездны, мрачной / долины»; 9—10 отч.

с. 22: в строке 15 подч. слова «тоской без страданий»; в строке 20 — подч. слова «между ними нет грешников».

с. 23: в строке 15 подч. слова «и увел их в страну блаженства».

с. 24: в строке 2 подч. слова «ни печальны, ни веселы»; строки 15—16 отч. и рядом вопросит. знак на полях; 22—31 отч.

с. 25: в строке 10 подч. слова: «Демокрита, отдавшего мир на произвол случая.»; 19—21 отч.

Ад IV, 7; 10—12; 28; 34; 61; 84; 103—105; 119—123; 135—136; 148—151.

Оба эти издания, разумеется, известны юбиляру лучше, чем кому-либо другому. Однако есть еще одно, неучтенное, издание «Божественной комедии», некогда принадлежавшее Блоку. Об этой книге я знаю давно, еще с тех достопамятных времен, когда племянница Агнии Васильевны Десницкой, Саня (ныне известная художница и литератор Александра Григорьевна Десницкая), захотела брать у меня уроки итальянского языка. После нескольких первых занятий и упражнений по учебнику Розенталя (вроде: «Что это, чернильница или книга? Нет, это не чернильница и не книга, это — линейка») Саня сказала, что начала читать «Божественную комедию» по-итальянски. На следующих занятиях (мой курс длился недолго: мои немногочисленные ученики либо осваивали потом язык самостоятельно, либо, поняв, что даже такой «легкий» и «понятный» язык требует от них каких-то усилий, быстро теряли к нему всякий интерес) у меня дома мы читали «Divina Commedia» с комментариями Скартаццини (Milano, 1914; книга перешла ко мне из библиотеки моего отца), а у себя дома Саня готовила уроки по книге, которая была в домашней библиотеке Десницких: «Между прочим, с пометами Блока!» — сообщила она. Книга была купле-

на В. А. Десницким (1878—1958), известным литературоведом и библиофилом, но дату этого приобретения уже никто в семье не помнил, — видимо, он купил ее еще в 1920-е годы из-за автографа Блока[13].

Не прошло и тридцати лет с того разговора, как повод заняться этим экземпляром наконец представился.

Снег выпал только в январе!

На форзаце итальянского издания «Божественной комедии», в правом верхнем углу, рукою Блока черными чернилами написано: Александр Блок (рис. 1). На обороте форзаца — портрет Данте (гравюра, автор не указан), подпись под портретом: Dante Alighieri / Ritratto dall'amico suo Giotto nella Cappella del Potesta in Firenze / Discoperto l'anno 1841 — 'Данте Алигьери. Портрет работы его друга Джотто в Капелле Подеста во Флоренции. Открыт в 1841 г.'[14] Титул: La Divina Commedia di Dante Alighieri / col comento di Pietro Fraticelli. Nuova edizione con giunte e correzioni arricchita del ritratto e dei cenni storici intorno al poeta, del rimario, d'un indice, e di tre tavole. Firenze: G. Barbèra, editore, 1864 <1-е изд.: 1860>.

В этом экземпляре подчеркивания сделаны простым и красным карандашом, и, кроме того, имеется запись на полях, сделанная тоже красным карандашом (о почерке этой записи см. ниже). Пометы касаются первых двух песен «Ада» (*Inf.*) и нескольких песен «Рая» (*Par.*). В данном случае я сочла более целесообразным указывать не страницу и номер строки (как в описании русской книги), а страницу и номер стиха (v./ vv.) соответствующих песен. Номер строки указывается, только когда помета сделана в тексте примечаний. Для удобства пользования этим материалом — благо объем настоящей заметки позволяет это сделать — подчеркнутые места приводятся полностью (без кавычек), прозаический перевод (авто-

[13] Библиотека, которую В. А. Десницкий начал собирать с 1917 г., «долгое время считалась второй по значению личной библиофильской библиотекой в СССР (первой после библиотеки Д. Бедного)» (*Берков П. Н.* Библиотека В. А. Десницкого // В мире книг. 1969. № 4. С. 44). Блоковский экземпляр «Божественной комедии» в краткой статье П. Н. Беркова не упомянут, но то, что Десницкий собирал рукописи и автографы, было широко известно. Автографы Достоевского, Блока, Горького упоминаются, в частности, в одном из выступлений на мемориальном заседании кафедры русской литературы в ЛГПИ (см.: В. А. Десницкий — ученый и педагог // Ученые записки ЛГПИ им. А. И. Герцена. Л., 1971. Т. 381. С. 107).

[14] Фреска была расчищена на основании свидетельства Вазари в биографии Джотто, где упоминается этот портрет молодого Данте (возможно, еще прижизненный). Гравюра с этой же фрески помещена и в издании Губинского, подписана: Г. Н. Морозов.

Рис. 1

ра настоящей заметки) дается в одиночных (так называемых марровских) кавычках.

Inferno

с. 43: в примеч. 1 (оно относится ко всей первой кантике) в строках 11—12 подч. красным карандашом слова: tutta l'azione dura dieci giorni — 'все действие длится десять дней';

в примеч. 5 к слову *selvaggia* (*Inf.* I, 5) в строках 3—5 подч. простым карандашом слова: *selva selvaggia*; quasi un superlativo dell'idea, come in Virgilio *cavae cavernae* — '*selva selvaggia* (дикий лес) почти что превосходная степень идеи леса, как у Вергилия *cavae cavernae* (полые полости)'. См.: Aen. II, 53.

Ср. сочетание *болотистый лес*, подчеркнутое двумя чертами в письме Блока Андрею Белому от 6 июня 1911 года: «...единственно, что мне необходимо ответить Тебе, как самому проникновенному *критику* моих писаний, — это то, что таков мой *путь*, что теперь, когда он пройден, я твердо уверен, что это должное и что все стихи вместе — "*трилогия вочеловечения*" (от мгновения слишком яркого света — через необходимый болотистый лес — к отчаянью, проклятиям, "возмездию" и... — к рождению человека "общественного", художника, мужественно глядящего в лицо миру...»[15]. В русской критике поэму Данте часто называли «трилогией» (в частности, Ф. Ф. Зелинский), а в итальянской — «теологическим романом» (Б. Кроче). Блок, как отмечает А. В. Лавров, пишет в авторском предисловии к «Собранию стихотворений» (1911), что «каждая книга есть *часть трилогии»,* а всю трилогию называет «романом в стихах»[16]. Ср. также: «И я чувствовал себя заблудившимся в лесу собственного прошлого, пока мне не пришло в голову воспользоваться приемом Данте, который он избрал, когда писал "Новую жизнь"»[17].

с. 47: в примеч. 101 (*Inf.* I, 101) подч. простым карандашом строки 1—4: Il *Veltro* molti credono significare Can Grande Scaligero, signor di Verona e vicario imperiale; altri Uguccione della Faggiola, valoroso capitano ghibellino — '*Veltro* — многие считают, что здесь подразумевается Кан Гранде делла Скала, правитель Вероны и наместник императора, другие полагают, что это Угуччоне делла Фаджола, доблестный капитан гибеллинов'.

[15] Андрей Белый и Александр Блок: Переписка. 1903—1919 / Публ., предисл. и коммент. А. В. Лаврова. М., 2001. С. 406.

[16] Там же. С. 407, примеч. 4.

[17] *Блок А.* Наброски предисловия к неосуществленному изданию сборника «Стихи о Прекрасной Даме» // Блок А. Собр. соч. М., 1960. Т. 1. С. 561.

с. 53: *Inf.* II, vv. 103—108 подч. простым карандашом со слова «Beatrice»:

...Beatrice, loda di Dio vera,
Chè non soccorri quei che t'amò tanto,
Ch'uscío per te della volgare schiera?
Non odi tu la pièta del suo pianto?
Non vedi tu la morte che 'l combatte
Su la fiumana, onde 'l mar non ha vanto?

'Беатриче, ты истинная хвала Богу, / Что ж ты не бросаешься на помощь тому, кто так тебя любил, / Что ради тебя оставил толпу простых людей? / Ужели ты не слышишь его горестный плач? / Не видишь, как он борется со смертью / В водах той реки, что пострашнее моря?'. Ср. выше подчеркнутые строки в прозаическом переводе Чуйко (с. 12).

Paradiso

с. 480: *Par.* I, v. 6 подч. красным карандашом слова: qual di lassù discende —'тот, кто спускается сюда оттуда'. Рядом с подчеркнутыми словами, на правом поле, тем же красным карандашом написано: cf. Hamlet: / from whose bourn / no travel(l)er returns— 'ср. Гамлет: из чьих пределов ни один путник не возвращался' (см. рис. 2).

Цит. из знаменитого монолога Гамлета (*Hamlet* Act III, sc. 1).

В связи с этой маргиналией обращают на себя внимание подчеркнутые Блоком слова в его экземпляре «Ада» 1897 года (*Библиотека*, № 370), в извлечении из книги Т. Карлейля «Герои и героическое в истории»: «Жители Вероны, встречая Данте на улице, обыкновенно говорили: "Eccovi l'uom ch'e stato all'Inferno, т.е. глядите, вот человек, побывавший в аду" О, да! он был в аду, в настоящем аду; он в течение долгого времени выносил жестокую скорбь и боролся; и всякий человек, подобный ему, бывал, конечно, там, в аду». На полях тем же простым карандашом (против слова «настоящем») написано: "воистину" (в так называемых немецких кавычках). Ср. также в «Записных книжках» (XXIV, 15 дек. 1908): «Почему все не любят Мережковского? Оттого ли, что он знает что-то, или оттого, что он не сходил в ад?»[18]

Однако в отмеченной итальянской цитате Данте говорит о невозможности удержать в памяти и рассказать об увиденном в раю, а не в аду.

[18] *Блок А. А.* Записные книжки. С. 123.

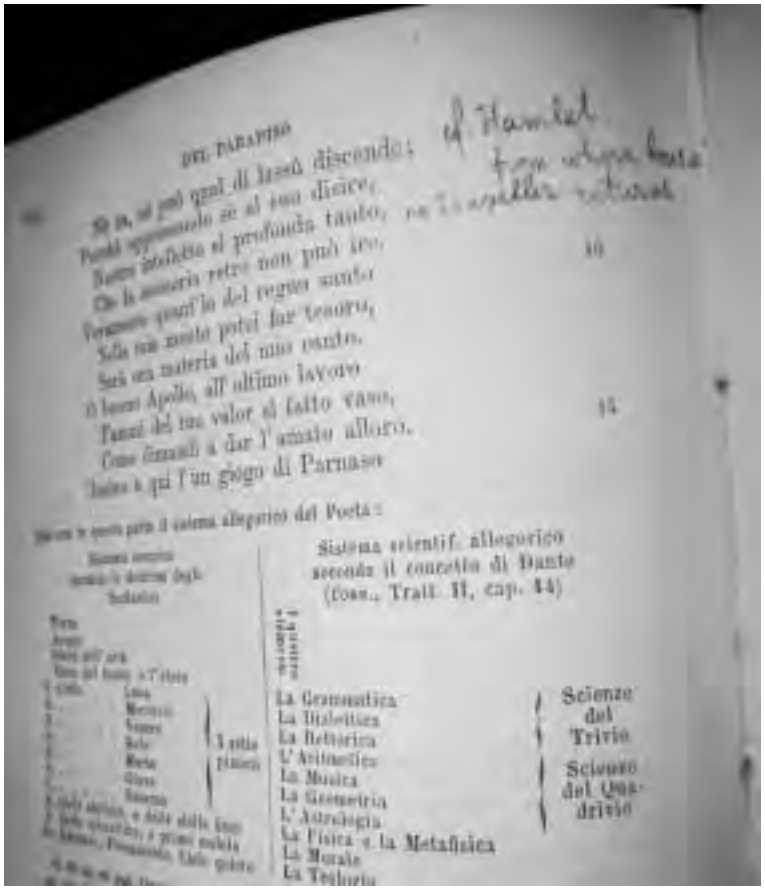


Рис. 2

с. 480: в примеч. 16—18 (к *Par*. I, 16—18) подч. красным карандашом строки 1—3 и продолжение этой фразы на **с. 481**: nell'un giogo di Parnaso <...> *stavano le Muse con Bacco* (dice Probo al III delle Georgiche, v. 43; / nell'altro Elicone o Cirra) Apollo.—'на одной из вершин Парнаса <....>*обитали Музы и Вакх* (говорит Проб в коммент. к «Георгикам» III, ст. 43), / а на другой — Геликоне или Кирре — находился Аполлон' (привожу только подчеркнутые слова, остальные заменяю отточиями).

с. 481: *Par*. I, v. 21 подч. красным карандашом: Della vagina delle membra sue — «И выбросил из оболочки тела» (Перевод М. Лозинского);

там же vv. 31—32 подч. красным карандашом слова: la lieta / Delfica Deità—'[на] радость / Богу Дельф'.

с. 482: *Par*. I, v. 41 подч. красн. карандашом слова: la mondana cera—'мирской воск'.

Ср.: «Где впервые в мои восковые черты / Отдаленною жизнью повеяла Ты» («У забытых могил пробивалась трава», 1903) и в письме к С. М. Соловьеву от 20 декабря 1903 года: «Трудно будет с "моими восковыми чертами", но тем не менее попробую...» (Переписка Блока с С. М. Соловьевым. С. 356).

с. 483: *Par*. I, vv. 70—71 подч. красным карандашом слова: Trasumanar significar per verba / Non si poría—'Сверхчеловеченье выразить *per verba* (словами) / Невозможно...'. В примеч. 70—72 подч. красным карандашом строки 1—2, в которых дается толкование дантовского гапакса (составленного из лат. приставки «tra(n)s» и глагола «umanare» в субстантивированной форме 'человечение'): Il *trasumanare*, cioè il trascendere la condizione dell'umana natura — '*trasumanare*, т.е. превзойти свою человеческую природу'.

Ср. глагол «trascendere» в подчеркнутой строчке толкования и однокоренной глагола «discendere» 'нисходить, спускаться' в подчеркнутой цит. в *Par*. I, 6: «qual di lassù discende» (см. выше) — они различаются «разнонаправленными» приставками: tra(n)s- и dis-.

с. 484: *Par*. I, vv. 82—84 подч. красным карандашом: La novità del suono, e 'l grande lume, / Di lor cagion m'accesero un disio / Mai non sentito di cotanto acume — «Звук был так нов, и свет был так широк, / Что я горел постигнуть их начало; / Столь острый пыл вовек меня не жег» (Перевод М. Лозинского).

с. 485: *Par*. I, vv. 109—114 подч. красным карандашом со слов: sono accline / Tutte nature per diverse sorti / Più al principio loro, e men

vicine: / Onde si muovono a diversi porti / Per lo gran mar dell'essere; e ciascuna / Con istinto a lei dato che la porti — '... предрасположены / Все естества, что волею судьбы оказались / Вблизи или вдали от их причины: / И оттого направляются они к разным гаваням / Великим морем бытия; и каждое — / ведомо тем инстинктом, коим оно наделено'.

с. 489: *Par.* II, vv. 35—36 подч. красным карандашом слова: com'acqua recepe / Raggio di luce, permanendo unita — 'как вода воспринимает / Луч света, оставаясь при этом цельной'.

с. 671: *Par.* XXVII, vv. 4—6 подч. красным карандашом: Ciò ch'io vedeva mi sembrava un riso / Dell'universo per che mia ebbrezza / Entrava per l'udire e per lo viso. — 'То, что я видел, казалось мне улыбкой / Мирозданья, которая, пьяня, / Наполняла мой слух и зренье'.

Итак, в библиотеке Блока было четыре разных издания «Комедии» с автографом владельца — два русских перевода «Ада» и два полных текста поэмы, один на французском языке, другой — на итальянском[19]. Когда речь идет о подчеркиваниях в тех книгах, которые оставались в семейной библиотеке до конца жизни Блока, подразумевается, что они сделаны самим поэтом (за исключением тех случаев, когда по косвенным данным составители *Библиотеки* могли установить, что тем или иным экземпляром мог пользоваться кто-то из родственников). Однако в нашем случае, когда речь идет об итальянском издании, увидевшем свет задолго до рождения Блока, это допущение представляется не столь самоочевидным[20]. Поэт мог купить эту книгу в России или привезти ее

[19] Возможно, что именно итальянского Данте получил Блок в качестве новогоднего подарка в декабре 1905 г. от своей тетки М. А. Бекетовой, а не французский перевод «Комедии», как полагает Н. А. Богомолов (см.: *Бекетова М. А.* Воспоминания об Александре Блоке. М., 1990. С. 668, примеч. 31). В более ранней публикации отрывков из этого дневника приводится запись от 30 декабря (опущенная в изд. 1990 г.): «По дороге придумала подарить детям еще маленького Данте и Боккаччо» (Из «Дневника» М. А. Бекетовой / Предисл. Г. П. Блока; Публ. Г. П. Блока и Н. Г. Розенблюма // Лит. наследство. М., 1982. Т. 92, кн. 3: Александр Блок: Новые материалы и исследования. С. 632, примеч. 100. Характеристика «маленький Данте» одинаково подходит к обоим изданиям, французскому и итальянскому — они одного формата (18 × 11,5 см), но кажется более естественным, что Бекетова подарила племяннику и Данте и Боккаччо на языке оригинала (ср.: *Библиотека*, № 1099: *Boccaccio G.* Novelle scelte ed altre prose. Parigi, 1825).

[20] Хотя, например, в библиотеке Г. В. Степанова (а он начал собирать ее уже после войны, когда вернулся студентом четвертого курса на филфак Ленинградского университета), кроме уже упомянутого солидного издания, был еще томик «Комедии» по-итальянски 1878 г. издания. Обе книги были куплены у букинистов, но на них нет штампов книжного магазина и никаких помет предыдущих владельцев (миланское изд. 1914 г. даже не было разрезано).

из поездки в Италию — с пометами предыдущего владельца. Единственным бесспорным доводом в пользу атрибуции помет Блоку могло бы быть отождествление почерка английской цитаты из «Гамлета» на странице 480 с рукою Блока. Я советовалась с несколькими блоковедами, хорошо знающими его почерк, в частности в латинице (известно, что почерк человека, пишущего на иностранном языке, несколько меняется). Никто не решился безусловно признать эту надпись почерком Блока. Против отождествления высказалась О. В. Миллер. Все же вопрос едва ли можно считать окончательно решенным. На мой взгляд, сравнение начертаний в цитате из «Гамлета» с немецкими маргиналиями Блока[21] обнаруживает значительное сходство, которое едва ли можно полностью игнорировать. Кроме того, как видно на рис. 2, надпись сделана в неудобном месте, на узком правом поле, что также может объяснять отклонения почерка. Можно надеяться, что свое мнение выскажет и адресат настоящего сборника.

Если тем не менее блоковеды решительно отвергнут предположение о принадлежности надписи Блоку, сомнительной станет и атрибуция всех остальных подчеркиваний, во всяком случае тех, что сделаны красным карандашом. Поэтому вопрос этот остается открытым. Что же касается подчеркиваний простым карандашом, то здесь совпадение подчеркнутых стихов в русском и итальянском экземплярах Данте (Ад, II, 103—108), напротив, говорит как раз в пользу их атрибуции Блоку. Однако даже если это чьи-то чужие пометы, то они, скорее всего, были сделаны до того, как книга попала в руки Блока и он мог обратить на них внимание и оценить цитату из «Гамлета» как исполнитель главной роли в этой пьесе.

[21] Ср., например, семитомное немецкое издание Гейне с многочисленными маргиналиями Блока, в том числе по-немецки (*Библиотека*, № 1226, с. 73—96), здесь есть и подчеркивания красным карандашом.

ПРИЛОЖЕНИЕ

л. 1

С.-Петербургское Общество Народных Университетов.
Тенишевская аудитория.
Отдел историко-литературный.
Цикл профессора Ф. А. Брауна:
«О Данте»
27-го Ноября, 4-го, 11-го, и 18-го Декабря[22].

л. 1*об.*

I Лекция
ПРОГРАММА:

Данте в смене веков. Значение его личности и творчества.

Средневековая культура. Важнейшие факторы, ее создавшие.

Основные элементы средневекового государственного и общественного строя и их оценка со стороны Данте. Гвельфы и гибеллины.

Наука и поэзия средних веков, в частности в Италии. Отношение Данте к современным ему религиозным, философским и литературным течениям.

Флоренция XII—XIII веков ее политический и общественный строй, быт и нравы.

II Лекция
ПРОГРАММА:

Жизнь Данте. Семья, воспитание, друзья. Лирика Данте. Вопрос о Беатриче.

Разбор «Обновленной жизни». Вопрос о «сострадательной донне». Женитьба. Семья.

Участие Данте в политической жизни Флоренции до изгнания. Катастрофа 1301 года. Жизнь в изгнании. Политические планы и мечты. «Пир», трактаты «О монархической власти», «О народном языке». Крушение всех надежд. Жизнь в Равенне и смерть.

[22] На л. 1 запись карандашом (три строчки) — нрзб.; ниже (тоже карандашом):

Convito 1308 <дата написания трактата Данте «Пир»>. В современном дантоведении принято название «Convivio», датируется между 1304 и 1307 гг.

л. 2

III Лекция
ПРОГРАММА:

Божественная комедия. Первый замысел до изгнания. Внешняя история Комедии.

Предшественники Данте в этой области. Общий план. Внутренняя история Комедии. Составные элементы, художественный замысел и основная идея.

Строение поэмы. Ад, пересказ и характеристика. Система распределения грехов и наказаний.

IV Лекция
ПРОГРАММА:

Чистилище и Рай.

Личность Данте в Комедии. Вопрос о его беспристрастии. Аллегория. Богословие и философские вопросы. Лирические эпизоды. Фигуры Виргилия и Беатриче.

Данте-художник. Стиль его.

Данте, как выразитель средневековой культуры. Заключение.

Начало лекций в 8 часов вечера

Елена Тахо-Годи (Москва)

ЛЮДИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА И ИХ ИНСКРИПТЫ

(о некоторых книгах из коллекции А. Ф. Лосева)

Книжная коллекция Алексея Федоровича Лосева (1893—1988) на сегодняшний день включает около 30 000 наименований. После создания в Москве Государственной библиотеки истории русской философии и культуры «Дом А. Ф. Лосева» более 8000 книг перешли в качестве дара в собственность «Дома А. Ф. Лосева» и еще около 3000 — в безвозмездное пользование; остальные по-прежнему хранятся в стенах лосевской квартиры. Создание единого каталога коллекции — дело будущего. Пока же я хочу обратить внимание лишь на малую часть этого собрания, хотя и весьма существенную для самого владельца, — на книги рубежа XIX — начала XX столетия. Лосев вырос в атмосфере русского Серебряного века, был лично знаком со многими выдающимися представителями этой эпохи — с о. П. Флоренским, о. С. Булгаковым, Н. А. Бердяевым, Е. Н. Трубецким, И. А. Ильиным, С. Л. Франком, Вяч. Ивановым, Андреем Белым, Г. Чулковым и др. Отсюда его интерес к литературе этого периода, отсюда в его домашней библиотеке не только труды русских философов этого периода, но и собрания сочинений К. Бальмонта, В. Брюсова, Д. Мережковского, Ф. Сологуба, поэтические сборники близких лосевскому сердцу символистов — И. Анненского, Андрея Белого, Вяч. Иванова, акмеистов (А. Ахматовой, Н. Гумилева, М. Кузмина) и даже имажинистов («Конница бурь» (1920), «Плавильня слов» (М., 1920) и др.).

К сожалению, Лосев никогда не делал помет на полях книг, и поэтому теперь нельзя перелистать их по тем страницам, которые особенно привлекали его внимание как читателя. Только косвенные свидетельства могут помочь как-то проникнуть в этот процесс. Например, составленный в 1911—1912 годах студентом Лосевым список книг из библиотеки общежития Московского университета, куда, помимо классиков, вошли новейшие авторы — Л. Андреев, А. Блок, И. Бунин, С. Городецкий, А. Куприн, Д. Мережковский, Вл. Соловьев, А. Чехов, причем некоторые имена и названия

(К. Бальмонт; В. Брюсов «Stephanos», «Зеленая ось», «Urbi et orbi»; Ф. Сологуб «Собрание стихов» и «Тяжелые сны») подчеркнуты карандашом. В ту же записную книжку вложен еще один перечень: С. Бобров «О понятии искусства» (помечен крестом), З. Венгерова «Литературные характеристики», Вяч. Иванов «Эллинская религия страдающего бога», Ю. Айхенвальд «Силуэты русских писателей», Андрей Белый «Символизм», «Арабески»[1]. Кроме подобных библиографических заметок, иногда выручают сделанные Лосевым выписки, как, например, внесенные в тетрадь 1942—1944 годов строки из 34 стихотворений из сборников «Кормчие звезды» и «Cor Ardens» Вяч. Иванова[2]. О читательских пристрастиях Лосева свидетельствуют и ссылки на поэтов Серебряного века в его философских трудах, например цитирование стихотворения «Все кругом» З. Гиппиус в «Диалектике мифа» (1930), привлекшего Лосева, по словам А. В. Лаврова, своей «предельной “феноменальной” конкретностью»[3].

Сейчас, увы, невозможно представить себе изначальный объем и состав лосевской коллекции. Собрание пережило многочисленные утраты: сначала из-за ареста философа в 1930 году, затем из-за бомбежки 1941 года, когда вся библиотека была погребена под развалинами дома на Воздвиженке (№ 13) и погибло более 5000 книг. Вот почему в лосевской коллекции сохранилось мало книг, подаренных ему или приобретенных им самим в 1910—1920-е годы и хранящих его владельческий автограф (после ареста Лосев навсегда отказался от этой «вредной» привычки). То, что мы теперь можем обозреть, — это, главным образом, книги, купленные философом после 1941 года у букинистов или попавшие в его библиотеку от других владельцев. Ряд книг хранит те или иные инскрипты. В зависимости от них книги могут быть разделены как минимум на девять типов:

1) без дарственных надписей и вообще без каких-либо надписей;

2) машинописные копии книг или отдельных поэтических циклов без автографов, но попавшие в библиотеку Лосева от людей, теснейшим образом связанных с культурой Серебряного века, как,

---

[1] См.: *Тахо-Годи А. А., Тахо-Годи Е. А., Троицкий В. П.* А. Ф. Лосев — философ и писатель. М., 2003. С. 30.

[2] О лосевских выписках из стихов Вяч. Иванова см.: *Тахо-Годи Е. А.* А. Ф. Лосев: От писем к прозе: От Пушкина до Пастернака. М., 1999. С. 179—202.

[3] *Лавров А. В.* З. Н. Гиппиус и ее поэтический дневник // Лавров А. В. Русские символисты: Этюды и разыскания. М., 2007. С. 25. Об этом также см.: *Тахо-Годи Е. А.* Художественный мир прозы А. Ф. Лосева. М., 2007. С. 293—296.

например, копия «Европейской ночи» (1922—1938) В. Ф. Ходасевича, переданная бывшей женой поэта Анной Ивановной Ходасевич, сестрой Г. И. Чулкова (другая сестра Чулкова, Любовь Ивановна, была женой ближайшего лосевского друга искусствоведа Н. М. Тарабукина), или копии стихов Вяч. Иванова из «Света вечернего» и парижского издания его поэмы «Человек» (1939), сделанные Н. Г. Чулковой;

3) с уничтоженными автографами, как книга о. С. Булгагова «Тихие думы» (М., 1918), где от автографа о. Сергия или другого лица на титульном листе остались лишь несколько чернильных штрихов, а сам автограф вырезан кем-то, вероятно перед продажей книги в букинистический магазин, из которого она, судя по пометкам, и попала к Лосеву;

4) с владельческими автографами самого Лосева, как «Покрывало Изиды» (М., 1909) Г. Чулкова, «Революционер ли я» (М., 1918) К. Бальмонта, «Прометей» (Пб., 1919) Вяч. Иванова, «Данные к жизнеописанию архимандрита Серапиона (Машкина)» (Сергиев Посад, 1917) о. П. Флоренского или первый из выпусков «Апокалипсиса нашего времени» В. В. Розанова;

5) с владельческими автографами других лиц, как брошюра Г. Чулкова «Судьба России. Беседа о современных событиях» (Пг., 1916), где в левом верхнем углу титула значится: «Из книг В. Богородского. Август <19> 32 <Подпись автора пометки — нрзб.>»;

6) с дарственными надписями Лосеву от авторов;

7) с дарственными надписями Лосеву не авторов, а других лиц, как «Первое свидание» (Пб., 1921) Андрея Белого, хранящее надпись лосевской ученицы по женской гимназии Марии Лорие, в дальнейшем известной переводчицы с английского: «Милому Алексею Федоровичу М. Лорие. 22/IV.<19>22»;

8) с авторскими дарственными надписями другим лицам, приобретенные Лосевым у частных владельцев или через букинистические магазины, как собрание писем Суворина к Розанову, изданное в Петербурге в 1913 году, но с дарственной надписью Василия Васильевича, помеченной уже Москвой и 1918 годом. Имя адресата, старательно подчищенное бритвой, даже до дыр (в таком виде книга и пришла от букинистов), с большой долей сомнения читается так: «Георгию Николаевичу Полякову <Пименову —?>. В. Розанов. Письма прекрасного и благородного друга своего. Москва. 1918 — 12 мая»;

9) не имеющие прямого отношения к эпохе Серебряного века, однако связанные с ней живыми нитями благодаря биографии их авторов.

За этим сухим перечнем, за каждой книгой, особенно за теми, которые хранят на себе авторские автографы, таится отдельная история, самостоятельный сюжет, иногда требующий специального исследования. Так, «Антология китайской лирики» (М.; Пб.: ГИ «Всемирная литература», 1923), судя по инскрипту на авантитуле («Глубокоуважаемому Алексею Федоровичу Лосеву — переводчик. 9/ I <1>928»), была подарена Лосеву известным питерским синологом Юлианом Константиновичем Щуцким (1897—1938), знавшим М. Волошина и А. Блока, поддерживавшим тесные отношения с блоковской «Кармен» — Л. А. Дельмас-Андреевой и Е. И. Васильевой (Черубиной де Габриак). Последняя, по воспоминаниям Щуцкого, «собственно сделала меня человеком»[4]. Неизвестно, какими судьбами пересеклись пути страстного антропософа Щуцкого и Лосева. Возможно, что этому способствовал интерес Щуцкого к учению о небесной иерархии Дионисия Ареопагита[5], изучению которого Лосев отдал немало сил.

Другая лаконичная надпись на изданном в 1917 году в серии «Религиозно-философская библиотека» отдельной книжечкой рассказе С. Н. Дурылина «Жалостник»: «Алексею Федоровичу Лосеву на добрую память от автора. 1918 г.» — интересна тем, что возвращает нас к истории возникшего у Вяч. Иванова и С. Булгакова замысла серии «Духовная Русь», которая как раз в 1918 году должна была печататься в издательстве Сабашниковых под общей редакцией Лосева. Идею осуществить не удалось, но по сохранившемуся плану серии известно, что в нее, помимо «Разодранной ризы» Вяч. Иванова, «Духов русской революции» Н. А. Бердяева, «России в ее иконе» Е. Н. Трубецкого, «Национальных воззрений Пушкина» Г. И. Чулкова, очерка о духовной Руси С. Н. Булгакова, «Юродивых Христа ради» С. А. Сидорова, двух лосевских работ о религиозно-национальном музыкальном творчестве, предназначались также и два выпуска, принадлежащие перу Дурылина, — «Религиозное творчество Лескова» и «Апокалипсис и Россия»[6]. Возможно, что именно в период работы над серией и была подарена Лосеву Дурылиным это тоненькая брошюрка.

К сотрудничеству в «Духовной Руси» Лосев хотел привлечь и о. П. Флоренского. С о. Павлом его связывала общность философских интересов, а потом и важная веха в личной судьбе — о. Павел венчал Лосева в Сергиевом Посаде, недалеко от Троице-Сергиевой

[4] «Жизнеописание» Ю. К. Щуцкого см.: *Щуцкий Ю. К.* Китайская классическая «Книга перемен». 2-е изд., испр. и доп. / Под ред. А. И. Кобзева. М., 1993. О стихах Е. И. Васильевой, посвященных Ю. К. Щуцкому, см.: *Грякалова Н. Ю.* [Вступ. ст. к подборке стихотворений Е. И. Васильевой, посвященных Ю. К. Щуцкому] // Русская литература. 1988. № 4. С. 201—204.

[5] Об этом интересе Ю. К. Щуцкий пишет в своем «Жизнеописании».

[6] Об истории замысла серии «Духовная Русь» см.: *Тахо-Годи Е. А.* Великие и безвестные: Очерки по русской литературе и культуре XIX—XX вв. СПб., 2008. С. 425—442.

лавры, в 1922 году в День Святого Духа с В. М. Соколовой. За несколько месяцев до этого события Лосев подарил невесте брошюру Флоренского «Радость на веки. Молитва Симеона Нового Богослова к Духу Святому» (Сергиев Посад, 1907) с такой дарственной надписью: «“Радость на веки”, родная! В. М. Соколовой в день ее Ангела, 10/23 февр<аля> 1922 г. А. Л<осев>»[7]. Та же дата — «10/23 февр<аля> 1922 г.» — написана самой Валентиной Михайловной карандашом и подчеркнута в верхнем левом углу обложки другой работы Флоренского — «Начальник жизни» (Сергиев Посад, 1907). Годы спустя о переживаниях тех дней Лосев напомнит супруге со страниц «Диалектики мифа» опять же словами Флоренского о вечной радости: «Помнишь: там, в монастыре, эта узренная радость навеки и здесь, в миру, это наше томление»[8]. Известно, что в начале 1920-х годов чета Лосевых снимала дом вблизи Троице-Сергиевой лавры, в деревне Митино, и Лосев ходил пешком к о. Павлу, но при этом неизвестно, каким образом оказалась в лосевском собрании подаренная Флоренским Л. М. Лопатину брошюра «Вступительное слово перед защитою на степень магистра книги “О Духовной Истине”, Москва, 1912 г., сказанное 19-го мая 1914 года» (Сергиев Посад, 1914). На титульном листе автор сделал надпись, использовав вместо подписи печатный текст, внеся в него необходимую падежную правку (в квадратных скобках указано положение печатного текста, в угловых — замененные буквы):

+

Глубокоуважаемому Льву Михайловичу Лопатину
от бывшего когда-то его слушателя
[Священник<ъ>а Пав<ел>ла Флоренск<ий>ого]
Сергиев Посад
1914. IX. 22.

Надо сказать, что в лосевской коллекции это не единственная книга из принадлежавших прежде Л. М. Лопатину. Например, подаренные отцу Лопатина А. Кошелевым оттиски из «Русского архива» за 1879 год, сброшюрованные в одну книжку «Воспоминания об А. С. Хомякове и его письма»: «Михаилу Николаевичу Лопатину на память от А. Кошелева. 12 февраля 1880». Или работа доктора философии Боннского университета В. Н. Половцовой «К методологии изучения философии Спинозы» (М., 1913): «Льву Михайловичу Лопатину с глубоким уважением и искренним приветом от автора. Bonn/Rh<ein>» (ныне в фонде Библиотеки «Дом А. Ф. Лосева»). Или брошюра Г. В. Флоровского «Новые книги о Владимире Соловьеве» (Одесса, 1912) с дарственной надписью в правом верхнем углу титульного листа: «Высокочтимому профессору Льву Михайловичу Лопатину от автора».

[7] Этот лист с дарственной надписью воспроизведен теперь на титуле книги: *Лосев А. Ф., Лосева В. М.* «Радость на веки»: Переписка лагерных времен. М., 2005.

[8] *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа: Дополнение к «Диалектике мифа». М., 2001. (Сер. «Философское наследие». Т. 130). С. 169.

Если путь этих книг проследить невозможно, то по поводу оттиска статьи Флоренского «Пределы гносеологии (Основная антиномия теории знания)» из «Богословского вестника» (1913. Т. 1, № 1. С. 147—174) можно выдвинуть хоть какую-то гипотезу. На оттиске Флоренский сделал следующую шутливую надпись[9] вверху страницы с примечанием к ней внизу, ниже печатного текста (квадратными скобками обозначен фрагмент надписи, вписанный позже и отличающийся оттенком чернил):

+

Дорогому Михаилу Александровичу с любовию,
но конечно не для чтения, эти грехи молодости[x)]
вручает [, в надежде на снисхождение,]
недостойный иерей Павел Флоренский
1913. II. 27. Москва.

[x)] по характеристике, данной этой статье о. Серапионом, «половина ея — ученый бред, а другая — психопатическая ахинея».

«Грехами молодости» П. Флоренский называет свою статью, вероятно, потому, что текст, положенный в ее основу, писался в 1908—1909 годах. Процитированный строгий критик — иеромонах Серапион (Воинов)[10]. Михаил Александрович — М. А. Новоселов, человек Флоренскому духовно близкий. В лосевской библиотеке этот оттиск мог уцелеть с той поры, когда Новоселов, скрывавшийся от ареста, передал чете Лосевых свой архив, впоследствии изъятый ОГПУ[11].

[9] Надпись была опубликована частично (без примечания) и с рядом искажений («утехи молодости» вместо «грехи молодости», «снисходительность» вместо «снисхождения» и т. д.) в примечаниях к «Сочинениям» П. А. Флоренского, см.: *Флоренский П. А.* Соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 736.

[10] Его отзыв о работе в письме к Флоренскому от 22 февраля 1913 г. таков: «Читаю Вашу статью о гносеологии. Есть ученый бред, а есть ученая психопатия. Sapienti sat!» (см.: Там же).

[11] Подробнее об отношениях Лосева с о. П. Флоренским и М. А. Новоселовым см.: *Тахо-Годи А. А.* Лосев. 2-е изд., исправл. и доп. М., 2007 (по указ.) (Сер. «Жизнь замечательных людей»). В лосевском собрании хранится несколько экземпляров книги Флоренского «Мнимости в геометрии» (М., 1922). На одном из них вписано в правом нижнем углу титульного листа черными чернилами: «Павел. V. <19>2[2 —?] г.», однако есть сомнение, что это автограф самого Флоренского.

Стоит обратить внимание на такой мало известный факт, как общение Лосева с дочерью другого известного философа Серебряного века — с Татьяной Васильевной Розановой. Познакомились они в начале 1960-х годов благодаря Людмиле Николаевне Мундт (потомок декабриста Поджио, приятельница М. А. Бобринской, урожденной Челищевой, ее мужа Н. Н. Бобринского и их невестки, С. В. Комаровской (Самариной), она подрабатывала на жизнь машинописью, печатала она и для Т. В. Розановой, и для Лосева). В архиве Лосева есть два письма Т. В. Розановой, 1962 и 1963 годов[12]. Судя по ним, знакомство началось с желания Татьяны Васильевны иметь книгу Лосева «Гомер» (М., 1960), с передачи Розановой через Л. Н. Мундт этой книги, а вместе с ней и существенной для Татьяны Васильевны денежной суммы (Лосев помогал денежно в те годы и А. И. Ходасевич, ее сестре Л. И. Рыбаковой (Тарабукиной), Н. Г. Чулковой и еще целому ряду лиц). Татьяна Васильевна приезжала к Лосеву в Москву из Загорска, рассказывала об этюдах на библейские сюжеты своей сестры, Надежды Васильевны Верещагиной, передала машинописный экземпляр своих воспоминаний об отце (в ходе капитального ремонта лосевского дома 1996—1998 годов этот экземпляр со вложенными в него копиями писем Розанова 1919 года был утрачен). Кроме воспоминаний, Татьяна Васильевна преподнесла Лосеву в дар ряд работ отца, в том числе сшитые обычной суровой нитью вручную в одну целую книжку три розановские брошюры 1914 года: «Европа и евреи», «“Ангел Иеговы” у евреев (истоки Израиля)» и «В соседстве Содома (истоки Израиля)». На первой и третьей брошюре две одинаковые дарственные надписи Розанова: «Своей дочери Верочке». На каждой из брошюр красными чернилами роспись дочери Розанова Н. В. Верещагиной. Таким же образом оказались у Лосева три оттиска статей Розанова, подаренных матери Татьяны Васильевны, Варваре Дмитриевне Бутягиной. На оттиске статьи «Заметки о важнейших течениях русской философской мысли в связи с нашей переводной литературой по философии» (оттиск с карандашными пометами Варвары Дмитриевны) Розанов пишет: «Дорогому другу моему Варваре Дмитриевне Бутягиной В. Розанов. Ел<ец> <18>90 — май 17». На оттиске статьи «По поводу одной тревоги гр. Л. Н. Толстого» — «Дорогому и верному другу Варе. В. Розанов». Помет Бутягиной тут нет. На оттиске «О борьбе с западом, в связи с литературной деятельностью одного из славянофилов» (о Н. Н. Страхове) надпись: «Дорогому другу моему Варваре Дмитриевне Бутягиной на память. В. Розанов». В оттиске много помет Бутягиной. Эти пометки и отчеркивания любящей женщины заставляют вспомнить о том женском подходе к чтению, который так мастерски запечатлел в «Жизни Арсеньева» Бунин (кн. 5, гл. XXIV). Но если пометки бунинской героини говорили об ее одиночестве и разочарованности, то карандашные отчеркивания Бутягиной — о твердости и надежде выйти победителями из сложной жизненной драмы. Недаром на с. 57 Варвара Дмитриевна, жирно выделив фразу: «Перенесенное страдание, как и испытанное счастие, всегда является источником заветного и непреклонного в наших убеждениях» — особо, тройным подчеркиванием отметила слова «заветного» и «непреклонного»[13].

[12] Опубликованы в кн.: Алексей Федорович Лосев: Из творческого наследия: Современники о мыслителе. М., 2007. С. 655—656 (см. примеч. к ним — с. 749—750).

Вероятно, вместе с этими же подаренными Т. В. Розановой материалами попали в лосевскую библиотеку переплетенные под одной обложкой крошечные книжечки юноши-философа Федора Шперка (1872—1897), пронумерованные В. В. Розановым черными чернилами, но не цифрами, а буквами алфавита — от «а» до «е». Открывается эта подшивка книжечкой «а» — «Система Спинозы» (СПб., 1893). На бумажной обложке дарственная надпись: «Многоуважаемому Василию Васильевичу Розанову на добрую память Федор Шперк». На следующей — «Метафизика мировых процессов. Основы» (СПб., 1893) — «Дорогому Василию Васильевичу Розанову в знак глубочайшего уважения Федор Шперк». На «Философии индивидуальности. Varia» (СПб., 1895) — «Василию Васильевичу Розанову — вдумчивому, проникновенному, вдохновенному философу истории — автор». В этой книжке есть пометы: черными чернилами отчеркнуты два фрагмента в Предисловии к «Философии индивидуальности» (с. 6) и также, только уже полностью, отчеркнуто Послесловие к ней. Кому принадлежат эти отчеркивания — самому Шперку или Розанову, — неясно. На книжечке «Мысль и рефлексия. Афоризмы» (СПб., 1895), помеченной буквой «г», надпись: «Душевно мне близкому Василию Васильевичу Розанову Федор Шперк». Чуть ниже заглавия «Афоризмы» вписано: «Изреку сокровенное». На обложке брошюрки «Книга о духе моем. Поэма. Часть первая» (СПб., 1896) помета Розанова: «Страницы 1—10 потеряны. В. Р.», а на титуле дарственная надпись: «Несмотря на все — дорогому и близкому мне Василию Васильевичу Розанову Федор Шперк [— для примирения со мною и уразумения истинных источников моего духа]» (отмеченный квадрат-

[13] Подробнее о знакомстве Лосева с Т. В. Розановой, ее письмах и о пометах Бутягиной на этих оттисках я пишу в статье «О розановских материалах в архиве А. Ф. Лосева» (Сб. материалов Международной конференции «Наследие В. В. Розанова и современность», Москва, 29—30 мая 2006 г. (в печати)).

ными скобками фрагмент приписан позже основной надписи). На книжке «е» — «Диалектика бытия. Аргументы и выводы моей философии» (СПб., 1897) — лаконичная дарственная: «Дорогому Василию Васильевичу Розанову от автора 19 ноября <18>96 г.». Выстроенные хронологически, эти надписи отражают динамику отношений Шперка и Розанова, отозвавшегося на кончину своего младшего друга текстом, вошедшим в «Литературные очерки» (1899), — книга эта в лосевском собрании тоже от Т. В. Розановой.

Из коллекции художника Ростислава Николаевича Барто (1902—1974), учившегося во ВХУТЕМАСе у А. Шевченко и входившего в 1920-е годы в группу «Бытие», в лосевское собрание пришла книга стихов Анны Ахматовой «Белая стая» (Пг.: Гиперборей, 1917) со следующей дарственной надписью на авантитуле (в квадратных скобках указано положение печатного текста):

Ильминскому — Ахматова.
[Белая стая.]
Выйду ли встретить не встречу,
Дома ли жду не дождусь...
22 сентября 1917.
Петербург.

О том, что книга принадлежала Барто, свидетельствует его владельческий автограф на обложке сборника. По воспоминаниям профессора Азы Алибековны Тахо-Годи, Барто, друживший с ее отцом в 1930-е годы, с Лосевым познакомился лишь в начале 1960-х годов через своего тестя — профессора-юриста Петра Николаевича Галанзу, лосевского приятеля в университетские годы. Однако вопрос, как сам сборник попал к Барто: был ли он приобретен художником в букинистическом магазине (на четвертой обложке книги помета букиниста «60 <руб.>, с автографом») или, наоборот, продан им, а затем куплен через магазин Лосевым, — остается открытым. Адресат послания Ахматовой и связанный с этим сюжет — еще одна отдельная тема.

Также остается загадкой, каким образом оказалась в московском букинистическом магазине принадлежавшая погибшему в концентрационном лагере И. И. Фондаминскому книга Д. С. Мережковского «Павел — Августин» (серия «Лица святых от Иисуса к нам»), напечатанная в 1936 году в Берлине в издательстве «Петрополис». На авантитуле по диагонали дарственная: «Милому Илюше на память от любящего Д. Мережковского». Зато известно, как эта книга попала в лосевскую коллекцию: по свидетельству А. А. Тахо-Годи, этот дар сделал в ее присутствии Н. П. Анциферов, друживший с Лосевым со времен совместного заключения на Беломорско-Балтийском канале. Если судить по наклеенному на

заднем форзаце букинистическому квитку, книга была оценена букинистами в 125 рублей 21 октября 1945 года.

В лосевской коллекции немало подобных книг, пришедших из рук друзей и знакомых. Среди них — книги лосевского друга по Московскому университету, поэта и переводчика, сотрудничавшего с «Весами» и «Мусагетом», героя ранней лирики М. И. Цветаевой, Владимира Оттоновича Нилендера (1883—1965). Именно Нилендер привел Лосева-студента к переехавшему в Москву Вяч. Иванову, чтобы тот прочел его дипломное сочинение, посвященное мироощущению Эсхила. Замечания Вяч. Иванова, которого Лосев высоко чтил не только как поэта-символиста, но и как филолога-классика, были учтены, и работа защищена в 1915 году[14], В трудные 1940-е годы Лосев помог Владимиру Оттоновичу занять преподавательское место на кафедре классической филологии МГПИ им. В. И. Ленина, а после смерти Нилендера благодаря лосевскому отзыву[15] его архив был приобретен Рукописным отделом Ленинки (РГБ). Так что неудивительно, что в лосевском собрании хранится и издание перевода «Троянок» Еврипида (Казань, 1876) с владельческим автографом Нилендера (ныне в лосевском фонде Библиотеки «Дом А. Ф. Лосева»), и оттиск статьи Вяч. Иванова «О Дионисе Орфическом» с дарственной надписью автора: «Дорогому Вл. О. Нилендеру всегда любящий Вяч. Ив<анов>». Есть тут и книга Иванова «Эллинская религия страдающего бога» (М., 1914), подаренная Нилендером супруге, Надежде Алексеевне. Обложки и титульного листа у книги нет — вместо него из обычной тетрадной страницы в линеечку сделан титул, где от руки красными чернилами каллиграфически выписано печатными буквами имя автора, а черными — название книги и ее выходные данные. Синими чернилами в левом углу этой странички дарственная надпись: «Моей Наде — дорогой и любимой. В<ладимир>. IV 1953». На титуле книги Вяч. Иванова «Дионис и прадионисийство» (Баку, 1923), испещренной многочисленными карандашными пометками внимательного читателя, две дарственные надписи. Одна — в верхнем левом углу третьей страницы, где Нилендером сделана надпись, которую расшифровать полностью невозможно: «М<оей> д<орогой> Н<аде> з. н. в. с. 1/V <19>53». Другая, на титуле, сохранилась лишь частично (квадратными скобками отмечен обрыв страницы): «Дорогому другу В. [<Нилендеру>] на добрую па[<мять>] от

[14] Это дипломное сочинение Лосева «О мироощущении Эсхила» ныне опубликовано в томе: *Лосев А. Ф.* Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 781—880. В статье о В. О. Нилендере в биографическом словаре «Русские писатели: 1800—1917» (Т. 4. М., 1999) ошибочно указана дата 1916 г. Об этой встрече см.: *Тахо-Годи А. А.* Лосев. С. 52.

[15] РО РГБ. Ф. 583. Карт. 11. Ед. хр. 19.

Берд[никова —?]. 1/VIII—<19>24». С тем же росчерком в лосевской библиотеке хранится несколько книг, например «Новые идеи в философии. Периодическое издание, выходящее под редакцией профессора Н. О. Лосского и Э. Л. Радлова. Сборник № 1. Философия и ее проблемы. СПб.: Изд-во “Образование”, 1912» (приобретен, судя по пометам букинистического магазина на четвертой обложке, в сентябре 1942 г.), «Кроль Дж. Философская основа эволюции / Пер. с англ.; Под ред. П. П. Соколова. Харьков, 1898», «Оствальд В. Натур-философия. Лекции читанные в Лейпцигском университете / Пер. Г. А. Котляра. М., [б. г.]» (две последние ныне в фонде Библиотеки «Дом А. Ф. Лосева»).

От Нилендера попала в лосевское собрание и книга Бориса Пастернака «Второе рождение» (М., 1932). На развороте форзаца дарственная надпись: «Владимиру Оттоновичу Нилендеру на добрую память от всего сердца Б. Пастернак. 19. IX.<19>32» (опечатки в книге исправлены карандашом, вероятно, Нилендером). А о дружеских отношениях студенческой поры самого Лосева и Б. Л. Пастернака косвенно свидетельствует вроде бы очень далекая от поэзии Серебряного века книга — 5-е издание учебника А. Г. Вульфиуса по новой истории для средней школы для 5-го и 6-го классов (Пг., 1916; ныне в фонде Библиотеки «Дом А.Ф. Лосева»). На титуле дважды чернилами выведено: «В. Филипп», а сбоку карандашом — «Лосеву». Эти две фамилии соседствуют не случайно: именно в 1916 году Лосев, оставленный при Московском университете для написания магистерской диссертации, по рекомендации Пастернака занял преподавательское место при Вальтере Филиппе. Возможно, что, перебравшись к Филиппам, он поселился в той же комнате, о которой прежний преподаватель — Пастернак — впоследствии вспоминал в автобиографической повести «Люди и положения»[16].

Среди изданий Пастернака в лосевской библиотеке есть и купленный в букинистическом магазине 12 января 1945 года томик «Две книги. Стихи» (М.; Л., 1927). Инскрипт на ней не имеет исторической ценности. Вместо дарственной надписи не оставивший нам о себе никаких сведений аноним аккуратно вывел карандашом внизу разворота форзаца цитату: «Ценность всего условна: зубочистка в бисерном чехле, подаренная тебе в сувенир, несравненно дороже двух рублей с полтиной. К. Прутков. 4/X.<19>28». Но эта игривая надпись несет в себе и глубокий смысл, напоминая об измерениях иного, духовного, масштаба и о способности надписей и имен воскрешать прошлое — вечное и непреходящее.

[16] *Пастернак Б. Л.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1990. Т. 4. С. 328. Подробнее об отношениях Лосева и Пастернака см.: *Тахо-Годи Е. А.* А. Ф. Лосев: От писем к прозе: От Пушкина до Пастернака. С. 233—238.

Галина Тиме (Санкт-Петербург)

«ДРУГОЙ» В «ТАНЦУЮЩЕМ» БЕРЛИНЕ 1920-Х ГОДОВ

Одним из наиболее острых ощущений, испытываемых русскими обитателями Берлина 1920-х годов, было ощущение нарастающего безумия. Федор Степун, именно в Берлине пытавшийся постичь безумие как «норму разума», в частности, писал:

> ...вся здешняя «европейская» жизнь, при всей своей потрясенности, все еще держится нормою разуму. Душа же, за последние пять лет русской жизни, окончательно срастила в себе ощущение бытия и безумия в одно неразрывное целое, окончательно превратила измерение безумия в измерение глубины; определила разум как двумерность, разумную жизнь как жизнь на плоскости, как плоскость и пошлость — безумие же как трехмерность — как качественность, сущность и субстанцию как разума, так и бытия.[1]

По мнению Ильи Эренбурга, знаменитый немецкий порядок, поддерживавшийся «наперекор кризису, нищете, отчаянью, порядок до самого конца и наперекор концу, порядок во что бы то ни стало, жестокий порядок <...> мыслим разве что на небе или в убежище умалишенных»[2].

Андрей Белый, в свою очередь, связывал «обреченность» Берлина именно с немецкой боязнью «потрясенья сознания, быта, форм жизни», в то время как бесстрашный «обыватель Москвы плюхнул сразу на дно»[3].

Поэт даже чувствовал себя обманутым «кошмаром» берлинского порядка:

[1] *Степун Ф. А.* Мысли о России // Степун Ф. А. Соч. / Изд. В. К. Кантора. М., 2000. С. 201—202.

[2] *Эренбург И.* Берлин (январь 1931) // Эренбург И. Соч.: В 5 т. М., 1954. Т. 5. С. 212. С этим еще в 1919 г. не соглашалась М. Цветаева: «Другому кому-нибудь о здравомыслии и скуке немцев! Это страна сумасшедших, с ума сшедших на высшем разуме — духе» (*Цветаева М.* О Германии (Выдержки из дневника 1919 года) // Цветаева М. Избранная проза: В 2 т. Нью-Йорк, 1979. Т. 1. С. 129).

[3] *Белый Андрей.* «Одна из обителей царства теней». Л., 1924. С. 68.

> ...Берлин — организованный, систематически в жизнь проводимый кошмар, принимаемый под невинной формою обыденного, здравого (буржуазного) смысла: тот смысл есть бессмыслица <...>. Таково уж свойство Берлина; в него попадаешь из «явнобезумной» Советской России, сперва отдыхаешь в покое и вполне безобидной ясности... Но потом все оказывается обманом.[4]

«Безумие» и «кошмар» берлинской жизни выходили наружу. И в первую очередь это выражалось в небывалом размахе ночной жизни города, часто принимавшей уродливые формы[5].О нервическом веселье, царившем в немецкой столице, упоминал практически каждый посетивший ее беженец или гость из Советской России, независимо от его положения и убеждений. Особенно это касалось бесконечно, истерически *танцующего* города: «В Берлине столько же танцулек, сколько в Париже кафе и в Брюсселе банков. Танцуют все и везде, танцуют длительно и похотливо», — замечал Эренбург, который связывал берлинский вертеп с неудавшейся попыткой немецких буржуа «обыграть историю», с их стремлением забыться в безумном и бездумном веселье[6].

В изданной несколько позднее повести «Морской сквозняк» (1932) Владимир Лидин (Гомберг), также неоднократно командировавшийся в Германию из Советской России, образ серого Берлина освещался желтым, похожим на масло или сало, светом роскошных витрин; даже городской асфальт словно «впитывал желтое сало огней».[7] А за этими витринами, в многочисленных кафе и ресторанах происходила фантасмагория «шикарной» жизни, плыли в нескончаемом танце пары:

> Подрагивая плечами, они плыли и плыли, и рука с пальчиками — сосисками амура — все крепче вникала в бархатный зад, и тяжело ходила бархатная пудовая грудь возле розово-выбритой щеки... <...>. Только кончился танец, и была дама уже не измятой, а бархатно-облицованной, округло-лито-бархатной, и золотом, прочным золотом блистал ее рот, ибо не для поцелуев рот, а для мерного перемалывания пищи...[8]

Лидин считал бесконечный берлинский танец способом отвлечения людей от трагических катаклизмов и революционных потрясений эпохи:

[4] *Белый Андрей*. «Одна из обителей царства теней». С. 36, 31.

[5] Подробно см.: *Dolinin A*. The Stepmother of Russian Cities»: Berlin of the 1920s through the Eyes of Russian Writers // Cold Fusion: Aspects of the German Cultural Presence in Russia. New York; Oxford, 2000. P. 225—241.

[6] *Эренбург И*. Письмо из кафе // Эренбург И. Соч. Т. 5. С. 192.

[7] *Лидин В*. Морской сквозняк. М.; Пг., 1932. С. 5.

[8] Там же. С. 85.

> Дикая гроза грохотала на Востоке, и потоками ливня смывались сюда, к прочным западным берегам, толпы смытых людей, растрепавших имена, богатство и славу. <...> Люди принимались за привычный прерванный труд... словно не было крушения, крови и смерти, — а уже везли в Европу... новые танцы, чтобы люди за конторками и в вагонах трамваев не слишком начинали скучать и задумываться, — везли новую музыку негритянского воя, свистков, барабана и грохота, под которую медленно, приникая друг к другу, поплыли эти толпы мужчин, женщин, подростков, спариваясь в зыбкости танца...[9]

Эти настроения по-своему отразились в творческой судьбе Андрея Белого. Его решение вернуться в Москву зрело именно в Берлине, где он чувствовал себя непонятым, чужим и ненужным; «настроение публики» казалось ему «каким-то *курфюрстендаммным*»: «От хлеба я сыт и от пива я пьян, но... голоден, голоден: дайте мне хлеба духовного!»[10]

В своей книге о Берлине «Одна из обителей царства теней» (1924), изданной уже в России, Белый писал, что до переезда в Германию считал себя западником, однако именно здесь убеждения его изменились. Воспитанный немецкой культурой, Белый в Берлине не видел ее вокруг себя, поражаясь лишь достижениям техники. Здесь он пришел к парадоксальному выводу, что немецкая культура переместилась в Россию, где ее действительно *переживают* люди[11]. В мироощущении Белого сложно и трагически персонифицировалась противоречивая антизападническая тенденция, от которой предостерегал Василий Зеньковский: возникновение в русских умах духовного протеста против европейской культуры оказывалось направленным, в конечном итоге, «на русскую же душу»[12].

Описывая ночной Берлин, Андрей Белый замечал:

> ...все пляшут в Берлине: от заводчиков до рабочих, от семидесятилетних стариков и старух до младенцев, от миллиардеров до нищих

[9] Там же. С. 61.

[10] *Белый А*. О «России» в России и о «России» в Берлине // Беседа (Берлин). 1923. № 1. С. 233. На «шикарном» променаде Западного Берлина Курфюрстендамм находилось особенно много дорогих магазинов и модных развлекательных заведений.

[11] «Переживание» мысли и образа — характерное свойство русского философствования, в полной мере проявившееся еще во времена первого восприятия Гегеля. См. об этом: *Тиме Г. А*. Пессимизм духа и оптимизм Абсолюта («Переживание» мысли Шопенгауэра и Гегеля в России XIX века) // Вопросы философии. 2000. № 7. С. 91—104.

[12] *Зеньковский В. В*. Русские мыслители и Европа: Критика европейской культуры у русских мыслителей. 2-е изд. Париж, 1955. С. 277—278.

> бродяг, от принцесс до проституток, вернее, не пляшут: священнейше ходят, *через душу свою пропуская* дичайшие негритянские ритмы.[13]

Сам Белый усвоил эту, по его собственным словам, «неврастеничную» модель поведения, предаваясь в берлинских кафе «дичайшим» танцам, которые, по мнению Владислава Ходасевича, представляли собой чудовищную и непристойную «мимодраму»: «символическое попрание лучшего в самом себе, кощунство над собой, дьявольскую гримасу самому себе»[14].

Как известно, в Берлине Андрей Белый переживал глубокий личный кризис, о котором подробно писал Иванову-Разумнику в начале 1922 года: «Сердце сжимается болью: у меня трагедия: Ася ушла от меня; Штейнер разочаровывает; движение пустилось в "*пляс*"...»[15] Для этого существовали и вполне конкретные житейские объяснения: «пляс», как своего рода психотерапевтическую гимнастику, якобы прописал Белому врач, а стремление изъясняться мистическим «голосом тела» могло быть связано с штейнеровской антропософией, которой продолжала увлекаться жена, покинувшая поэта. Но нельзя не заметить и общих причин: обострившегося противостояния творческой личности и «железной» немецкой цивилизации, томительного ожидания всеобщего краха:

> ...под пристойным покровом не потрясенного взрывом Берлина мне месяцами ощущалась перманентная еле заметная дрожь, заставляющая месяцами берлинца мучительно вздрагивать в ожиданьи решительного удара; томление грозовое без разряжения — ужасно в Берлине; то лейтмотив города...[16]

Георг Зиммель, писавший о философии культуры большого города начала XX века, не только отмечал нарастание всеобщей нервозности в жизни мегаполиса, но и характеризовал его культуру как возникавшую в нем словно *вне* и *поверх* всего личного[17]. В таком мегаполисе человек все более чувствовал свою чуждость окружающему и собственное одиночество.

Феномен «танцующего» Берлина явно включается в феноменологию Эдмунда Гуссерля и Макса Шелера первой половины

[13] *Белый Андрей*. «Одна из обителей царства теней». С. 59. Курсив мой.

[14] *Ходасевич В*. Собр. соч.: В 4 т. М., 1997. Т. 4. С. 60.

[15] Цит. по: *Спивак М*. Андрей Белый — мистик и советский писатель. М., 2006. С. 254.

[16] *Белый Андрей*. «Одна из обителей царства теней». С.68.

[17] *Simmel G.* Die Grossstädte und das Geistesleben // Simmel G. Das Individuum und Freiheit: Essais. Berlin, 1984. S. 192, 203.

XX века, где важное место принадлежало понятию *другого*. Однако в отличие от Гуссерля и Шелера, у которых это понятие имело более отвлеченный, метафизический смысл, российские мыслители, например Михаил Бахтин или Семен Франк, соотнося его с феноменом со-бытия (Mitsein), подчеркивали не столько противостояние, сколько связь *другого* с окружающим миром. Это оставалось общим у Бахтина и Франка, несмотря на то что первый исходил прежде всего из суждения отдельного человека, а второй, во избежание раздвоения человеческой личности, оставался сторонником философии Всеединства[18]. В целом же, как пишет современный исследователь, «типологическим признаком общности русских концепций "я/другой"» является их «эстетическая насыщенность», а «смысловое задание диалогического взаимораскрытия одного "я" мыслится как дольний вариант богообщения»[19].

Общей позиции российских мыслителей наиболее близка точка зрения Мартина Бубера, изложенная в его книге «Я и Ты» («Ich und Du»), изданной в Берлине в 1922 году. Здесь отношения между «я» и «ты», полагаемые автором не в последнюю очередь как отношения к божественному началу, не только рассматривались как диалогические: партнер в диалоге представал в качестве *другого*, в котором «я» испытывало непреодолимую потребность, более того, признавало этого *другого* «своим иным». Важно отметить, что и во второй половине XX века постижение национальной ментальности, являясь составной частью изучения истории любого народа, закономерно связывается с поиском *другого в другом*[20], оказывается в центре мировоззренческих исканий эпохи.

В своей работе 1920-х годов «К философии поступка» Михаил Бахтин рассматривал противопоставление *я* и *другой* как «высший архитектонический принцип действенного мира поступка», как «два разных, но соотнесенных между собой ценностных центра», вокруг которых «распределяются и размещаются все конкретные моменты бытия»[21]. Это противостояние Бахтин мыслил как в мире реальном, так и в художественном, в частности в литературном. По Бахтину, *другой* видит то, что не дано увидеть субъекту:

[18] Подробно об этом см.: *Haardt A.* Die Frage nach den Anderen bei Michail Bachtin und Semijon Frank. Zur russischen Rezeption der Phänomenologie Max Schelers in Rußland // Stürmische Aufbrüche und enttäuschte Hoffnungen. Russen und Deutsche in der Zwischenkriegszeit / Hrsg. von K. Eimermacher und A.Volpert. (West-östliche Spiegelungen. Neue Folge. Bd. 2). München, 2006. S. 601—604f.

[19] *Исупов К.* Другой // Идеи в России: Российско-польско-английский лексикон / Под ред. А. Лазари. Лодзь, 2007. Т. 6. С. 82.

[20] См.: Mentalitäten-Geschichte / Hrsg. von U. Raulff. Berlin, 1989. S. 21.

[21] *Бахтин М.* К философии поступка // Бахтин М. Работы 1920-х годов. Киев, 1994. С. 66.

взгляд *другого* изначально и в прямом смысле *исходит из иной точки зрения*, иной данности и обладает иной, более широкой перспективой. Чтобы стать автором литературного произведения, даже автобиографии, человеку необходимо обрести некий взгляд со стороны, то есть взгляд *другого*, ибо без него невозможно обобщить («закруглить») собственную жизнь. Таким образом, *я* и *другой* необходимо вступали в диалог, становились диалектически подвижными, что, по всей очевидности, оказывалось чрезвычайно важным именно для литературы изгнания. С одной стороны, многие изгнанники чувствовали себя в Европе чужими (*другими)*, вместе с тем их самооценка и поступки в значительной степени корректировались отношением к ним европейцев (*других*).

Обозначенное Бахтиным философское противопоставление стало особенно актуальным и даже получило известный *практический* смысл в 1920-е годы, когда вследствие исторических катаклизмов, связанных с мировой войной и революцией в России, пришли в движение огромные человеческие потоки: с востока на запад двигались изгнанники, беженцы, посредники, миссионеры. Великий исход из России сформировал особый тип личности, долгое время воспринимавшей изгнание как путешествие и сохранявшей — относительно западного мира и его представителей — взгляд и оценку *другого*. В «Философии поступка» Бахтин, в частности, писал: «*Я* и *другой* суть основные *ценностные категории*, впервые делающие возможной какую бы то ни было *действительную оценку*»[22].

Следует особо отметить, что Бахтин видел выражение «пассивной активности», попытку «приобщиться к *другости*» именно в танце:

> В пляске сливается моя внешность, только другим видимая и для других существующая, с моей внутренней, самоощущающейся органической активностью; в пляске я наиболее оплотневаю в бытии, приобщаюсь к бытию других...[23]

Исходя из такого постулата, можно предположить, что Андрей Белый «пропускал через душу свою» чужие (*другие*) ритмы не только в надежде преодолеть личный кризис, собственное одиночество, но и приобщиться к «бытию других».

В этом феномене сглаживались даже идеологические аспекты восприятия берлинской жизни, почти не отличаясь от общей критической оценки немецкого быта, вызывавшего отторжение не

[22] *Бахтин М.* К философии поступка // Бахтин М. Работы 1920-х годов. С. 238.

[23] Там же. С. 197.

только у гостей из Советской России, но и у эмигрантов из нее. Неприятие «животной роскоши», с которой богатые берлинцы обставляли в то время свою жизнь, появлялось даже у протагониста романа Владимира Набокова «Дар», хотя, по его собственному признанию, Берлин уже утратил в его глазах «дух заграничности»[24].

Именно в книге о Берлине Андрей Белый заново открыл для себя Москву. Сравнивая ее с Берлином, он отмечал, что старая русская столица не производит на него тягостного впечатления: это *живой* город, перенесший тяжелое испытание: разрушено все, но душа сильна и светится в глазах людей. Это казалось Белому залогом будущего: он словно почувствовал себя на твердой почве. Берлин же внешне не изменился — только чуть поблек и отстал от моды и поэтому казался умирающим, будто и не было здесь никакой революции, хотя внутренний слом жизни очевиден. Белый считал Берлин, как, впрочем, и Петербург, принадлежащим египетскому «царству теней», царству тления и смерти; бегство из старой Европы оборачивалось бегством от смерти.

Символично, что Андрей Белый, один из основных создателей «петербургского текста» русской литературы, вернулся в Москву и в творческом смысле. Его замысел романа «Германия» не был осуществлен, зато в 1930-е годы как своего рода «антимодель» романа «Петербург» явился роман «Москва». И хотя Петербург казался городом иностранным и западным, его «эфемерность», по мнению Николая Бердяева, была чисто русского свойства. Уже в 1916 году Бердяев почувствовал в романе Белого «Петербург» «уничтожающую любовь к России», в которой «монгольский» Восток раскрывается в самом русском Западе. Бердяев предсказал, что Белый непременно вернется в Россию и «в глубине России будет искать света»[25].

Так и случилось. Танцы Белого в берлинских кафе как будто зримо обозначили его «друговость» по отношению к берлинской жизни, к Германии в целом, и, говоря словами Бахтина, его внутреннюю потребность «оплотнеть» в ином бытии России.

[24] *Набоков В.* Дар // Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 2002. Т. 4. С. 266, 204.

[25] *Бердяев Н. А.* Астральный роман: (Размышления по поводу романа Андрея Белого «Петербург») // Бердяев Н. А. Собр. соч.: В 4 т. Париж, 1989. Т. 3. С. 437—439.

Роман Тименчик (Иерусалим)

ТРИЛИСТНИК ЮБИЛЕЙНЫЙ С СУББОТНИМ ПРИЛОЖЕНИЕМ

КОРНЕТ С ПИСТОНАМИ

Александр Блок списывал поэта Петра Потемкина в обоз символизма, в «нестроевую роту»[1]. Переживший Блока на пять лет Потемкин («Во всяком случае, искренний — не знаю как человек, но искатель искренний»[2]) к войсковой иерархии относился, похоже, равнодушно и, как и некоторые другие поэты его поколения, подчеркивал поэтово равенство в анонимности, замечая о цветаевских «Стихах к Блоку»: «Она действительно сохранила от тления частицу А. Блока, пусть маленькую, пусть только по-женски, но разве вечно-женственного не искал покойный? <...> И важнее всего <...>

Последнею славой
Встаешь — безымянный»[3].

Но при этом «певец веселья и ночных петербургских фей»[4], в ту пору, когда, по словам В. Пяста, «из серафической и мистической лирики Блока Потемкин брал ее “человеческие, слишком человеческие” стороны и излагал, и еще “уплотнял” их»[5], более всего обязан своим образом мира, пожалуй, одному стихотворению Блока, которое он, вероятно вследствие своего рода страха влияния, «не вполне прилично» и «бранчливо» высмеивал («И “Незнакомка” — детский писк»)[6]. Это блоковское стихотворение он помянул и в своем экспромте в ноябре 1909 года:

Я много выпил влаги винной,
Но не увидел в этом проку.
И вот теперь иду с повинной
К любимцу муз и вакха — Блоку.
О Блок! Скажи, какие марки
Тебе приятней в марках вин?
Глоток ли джина, рюмка ль старки,
Шартрез, Икэм, Бенедиктин?
И напиваясь ночью летней
Иль зимней ночью допьяна,
Пьянел всего ты незаметней
Не от бордосского ль вина?
Верь, мой вопрос не казуистен,
Хочу одно — добиться проку.
В вине ли истина из истин?
Поверят ли поэту Блоку?[7]

Особо-личное отношение к всероссийски популярному блоковскому шедевру объясняется тем, что Потемкин был одним из первых слушателей дачной баллады Блока (правда, некоторые обстоятельства он запомнил неточно[8]), о чем он написал восемнад-

[1] Андрей Белый и Александр Блок: Переписка 1903—1919 / Публ., предисл. и коммент. А. В. Лаврова. М., 2001. С. 406. См. нашу справку о взаимоотношениях Блока и Потемкина: Лит. наследство. М., 1982. Т. 92, кн. 3. С. 115—116; из эпистолярной учтивости к адресату, кажется, Блок отсылает к метафоре «обозной сволочи» в нашумевшей статье Андрея Белого «Вольноотпущенники» (см.: *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы. Жизнь и литературная деятельность. М., 1995. С. 227—228), где полемист востребовал хлесткий оборот Петра Великого; беглый очерк жизни и творчества Потемкина см. в нашей статье: Русские писатели. 1800—1917: Биографический словарь. М., 2007. Т. 5. С. 120—122. Ср. также статью о нем Л. Спиридоновой: Русское Зарубежье: Золотая книга эмиграции: Энциклопедический биографический словарь. М., 1997. С. 510—512.

[2] *Анненский И. Ф.* Книги отражений. М., 1979. С. 379 (Лит. памятники).

[3] *П. П. П.* Отраженная поэзия // Воля России. 1922. № 19. С. 24.

[4] *Каппа* <*Кондратьев А. А.*>. <Рец. на: Воля России. 1922. № 4> // Волынское слово (Ровно). 1922. 29 ноября.

[5] *Пяст В.* Богема // Красная газета. 1926. 18 ноября. Веч. вып.

[6] *Пяст В.* Встречи. М., 1997. С. 99—100.

[7] РГАЛИ. Ф. 55. Оп. 1. Ед. хр. 510. Л. 2. Перечислены: Gin, Starka, Chartreuse, Chateau d'Ikem, Bénédictine, vins de Bordeaux. Другим задевшим Потемкина стихотворением была только что оглашенная «Равенна»:

Я буду очень откровенным:
Когда б ко всем земным Равеннам
Писали так, как сделал Блок,
То все поэты были б ценны
Одною ценностью «Равенны»,
Хоть и не выдержан их слог.
(Там же. Л. 1).

[8] Встреча у Городецкого состоялась не в августе, его стихотворение «Юхано» написано в сентябре 1906 г., а Владимир Пяст находился в Мюнхене в описываемый день, 30 апреля 1906 г., и о нем читаем в воспоминаниях В. А. Зоргенфрея: «Поздней весною 1906 года, к вечеру светлого воскресно-

цать лет спустя заметку для пражской русской газеты, не вводившуюся пока в оборот современного блоковедения:

> Бывая юношей в семье проф. Н. Г. Егорова[9], жившего в доме Пробирной Палаты, я встречал иногда на лестнице грузную фигуру Менделеева; я знал по рассказам старика, Егорова, что Менделеев выдал дочь за какого-то «сумасшедшего декадента поэтишку» Блока, я слышал, как старик Егоров читал вслух какими-то путями попавшие в их квартиру из квартиры Менделеевых книги со стихами Блока и доказывал их бездарность. Я взял эти книги домой, и мне впервые захотелось самому писать стихи.
>
> Кончив гимназию, я начал бывать в Шахматном Собрании и встретил там затянутого в столь же новый студенческий сюртук (это было в конце 1904 г.) некоего Владимира Пестовского, который оказался замечателен тем, что тоже любил шахматы, жил в библиотеке своей бабушки, в доме Мурузи, где жили Мережковские, писал стихи под псевдонимом Владимир Пяст и известен был в кружке «Нового пути», как «библиотечное дитя». Сначала мы играли в шахматы, а потом заговорили о стихах и вместо шахматных турниров устроили кружок начинающих поэтов, который описан В. Пястом в его недавно вышедшей книге о Блоке и в котором состоялась встреча моя с Блоком, о жене которого и о нем самом я так много слышал в частной жизни.
>
> Так из фактов несвязных, Десятой гимназии, Пробирной Палаты и шахмат родилось мое творчество и знакомство с Блоком.
>
> * * *
>
> В 1906 году, если память мне не изменяет, может быть в 1907<-м>, Сергей Городецкий, только что нашумевший своими «Удрасом и Барыбой», считался А. Ремизовым «лесным человечком» и потому жил в Лесном.
>
> Осенью того года я часто бывал в той стороне у Пяста, и иногда заходили мы к Городецкому, «лесному человечку». Сергей Городецкий тоже был членом нашего кружка, которому тогда покровительствовал Блок. Покровительство Блока выражалось в том, что он аккуратно приходил на все собрания и внимательно всех нас и произведения наши выслушивал. Слушал он много, но говорил мало, почти односложно: «Да. Хорошо. Нет. Плохо».
>
> Но одного требовал академически-неотступно: точности эпитета.
>
> И несмотря на малословие его, и несмотря на то, что практических указаний он почти не делал (тогда еще не было увлечения поэтикой как ремеслом), мы все стали много лучше писать. Блок действовал примером — он читал нам свои стихи.
>
> В один из августовских вечеров, по дороге к Городецкому мы нагнали Блока. Он шел туда же.
>
> На веранде старой дачи, выходившей в парк, на скамейках, усыпанных уже опадающими листьями, сели мы и по требованию Блока прочли ему свои новые стихи.
>
> Городецкий прочел «Юхано».
>
> Пяст — отрывок из «Поэмы в нонах».
>
> Я — не помню что.
>
> И каждому промолвил Блок свое «хорошо», а от меня потребовал «точности эпитета».
>
> А потом сказал: «Я только что написал стихи, думается, самые плохие в моей жизни». И вынув записную книжку, начал по черновику читать:
>
> «По вечерам над ресторанами...» и т. д.
>
> Строчка о шляпе «с траурными перьями» читалась еще «с страусовыми перьями».
>
> Прочел, замолчал. Мы тоже молчали. Несколько немых минут, и снова заговорил Блок:
>
> «Кажется, правда плохие стихи. А конкретно, плоха шляпа “с страусовыми перьями”. Вот, Петр Петрович, я требую от вас точности эпитета — это не всегда правда. То есть правда, что шляпа с страусовыми перьями, но не поэтическая это правда. Я должен сказать “с траурными”, это неточный эпитет, но это правильный эпитет». Так состоялось первое чтение и первая автокритика блоковской «Незнакомки».
>
> * * *
>
> Прошло несколько месяцев, много месяцев, пожалуй, больше года.
>
> Блок написал «Балаганчик», Блок написал «Незнакомку», Блок увлекся театром, Блок увлекся актрисой, прозвучала метельная «Снежная Маска».
>
> После долгого перерыва я зашел к Блоку.

го дня, приехал я в Лесной, на дачу к С. Городецкому (Новосильцовская ул., 5). Из собравшихся помню, кроме хозяев, А. М. Ремизова, К. А. Эрберга, П. П. Потемкина. Едва уселись за стол на балконе, как появился запоздавший несколько А. А. <...> Помню, “Незнакомка”, недавно написанная и прослушанная нами весенним вечером, в обстановке “загородных дач”, после долгой прогулки по пыльным улицам Лесного, произвела на всех мучительно-тревожное и радостное впечатление, и Блок, по просьбе нашей, читал эти стихи вновь и вновь. Вслед за тем читали другие; но из прослушанного ничего не запомнилось, да и слушать не хотелось. Настроение, приподнятое вначале, улеглось; разговоры повелись шепотом» (Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1980. Т. 2. С. 9, 12—13).

[9] Егоров Николай Григорьевич (1849—1919) — физик, заслуженный академик, специалист в области электрических и оптических измерений.

В прежние мои приходы, всегда видел я, с момента увлечения Блока театром, на его столе, старинном столе красного дерева со шкапчиками и баллюстрадками, женское лицо в гладкой рамке, но не красного дерева — это была та, о ком написана «Снежная Маска», та, которая предугадывалась его первой Незнакомкой.

В этот приход мой не увидел я фотографии на столе. Не помню бессодержательного разговора, завязавшегося между нами. Блок говорил мало и говорил о вещах обыденных — не для мемуаров. Важно только то, что, какими-то путями, у нас зашел спор о том, найду ли я в столе Блока секретный ящик и сумею ли открыть его. Я настаивал на том, что сумею, и предложил держать пари. Условия выработали следующие: если я открою, имею право посмотреть, что там находится, если не открою, то обязан встать на колени и смиренно просить прощения.

Я выиграл пари, — открыл ящик, нажав на одну из колонок баллюстрадки, увенчивавшей стол, и посмотрел, что в нем.

На верхнем листке из числа многих листков находившейся там бумаги карандашом были написаны первые строчки стихотворения:

Твое лицо в его простой оправе
Своей рукой убрал я со стола...

Стихотворение еще не было окончено, но я понял, что уже кончено то, что заставляло карточку стоять на столе поэта.[10]

Первая незнакомка, может быть, коллега потемкинских дам в «боа с роликом», оказалась предсказанием позднейших блоковских прекрасных и непрекрасных дам. И возможно, что потрясение, которое испытали слушатели в апреле 1906 года, зиждилось на ощущении открытости образа заглавной героини для будущих метаморфоз, — того, что литературоведение конца прошлого века назвало «поэтическими “потенциальными символами” с неизвестным поэту значением, которое, однако, возможно, и присутствует в них»[11]. Возможность зловещей метаморфозы подсказывалась читателю начала прошлого века беспокоившими самого автора перьями — «траурными <...>, т. е. черными, плакучими, словно качается плакучая ива или проходит катафалк. <...> Эти страусовые перья, которые когда-то качались на похоронных колесницах, теперь качаются на “шлеме” девы»[12]. И обмолвка Блока о весеннем воздухе реализуется в русской поэзии три года спустя, когда другой поэт, который в заученной наизусть «Незнакомке» услышал «точно притушенные звуки cornet-à-piston. По вече*РА*м над ресто*РА*нами... Слова точно уплыли куда-то. Их не надо, пусть звуки говорят, что им вздумается», — этот поэт дождется того молочно-парного дня, «когда Прекрасная Дама рассеет и отвеет от вас, наконец, весь этот теперь уже точно тлетворный дух»[13], и тогда обнаружится, кто была эта Дама.

[10] *Потемкин П.* Кое-что о Блоке // Огни (Прага). 1924. 24 марта.

[11] *Минц З.* Поэтика Александра Блока. СПб., 1999. С. 347.

[12] *Берберова Н.* Великий век // Новый журнал. 1961. № 64. С. 127.

ДАТЫ. ДАЧИ. ДАМЫ

В 1926 году П. Н. Лукницкий записал об Ахматовой: «...сейчас ей совершенно ясно, что если стихи Анненского не будут датированы, ни один серьезный исследователь не возьмется за изучение творчества Анненского, и оно станет объектом спекуляции всяких литературных захватчиков и шарлатанов»[14]. Речь шла о проекции загадочных стихотворений Анненского на анналы его биографии, об отражении житейских и «книжных» впечатлений в его лирике и драматургии.

Одно из самых загадочных и мучительных (с его «каторжным инстинктом самосохранения»[15]) стихотворений Анненского дошло до нас с датой написания — 31 мая 1909 года:

День был ранний и молочно-парный,
Скоро в путь, поклажу прикрутили...
На шоссе перед запряжкой парной
Фонари, мигая, закоптили.

[13] *Анненский И. Ф.* Книги отражений. С. 362. Этот образ И. Анненского надолго запомнился читателям: «И вновь теперь уже реквиемом зазвучат заученные наизусть и все-таки всегда неожиданные стихи. В вечерних весенних сумерках заиграет меланхолически корнет-а-пистон, начиная мелодию “Незнакомки” — “По вечерам над ресторанами”... Зашепчутся тревожно шелка, вздохнут духи, и прощальным видением возниукнет в туманном окне со страусовым пером на шляпе и с кольцами на узкой руке загадочный образ “прекрасной дамы”. Неясно всхлипнут флейты, и запоют исступленно смычки, переходя в медную музыку траурного марша “Равенны” (“Все, что минутно, все, что бренно, похоронила ты в веках, ты как младенец спишь, Равенна, у сонной вечности в руках...”)» (*Зенкевич М.* Александр Блок // Саррабис. 1921. № 2. С. 4; перепеч. в: Волга — XXI век. 2008. № 3—4). О преображении Незнакомки Блока в Даму Иннокентия Анненского см. подробнее: *Аникин А. Е.* 1) Чудо смерти и чудо музыки: (О возможных истоках и параллелях некоторых мотивов поэзии Ахматовой) // Russian Literature. 1991. № 30. С. 285—302; 2) «Незнакомка» А. Блока и «Баллада» И. Анненского // Русская речь. 1991. № 5.

[14] *Лукницкий П. Н.* Acumiana: Встречи с Анной Ахматовой. Париж; М., 1997. Т. 2: 1926—1927. С. 169.

[15] *Шенгели Г.* Памяти Иннокентия Анненского // Одесские новости. 1919. 9 декабря.

Позади лишь вымершая дача...
Желтая и скользкая... С балкона
Холст повис, ненужный там... но спешно,
Оборвав, сломали георгины.

«Во блаженном...» И качнулись клячи:
Маскарад печалей их измаял...
Желтый пес у разоренной дачи
Бил хвостом по ельнику и лаял...

Но сейчас же, вытянувши лапы,
На песке разлегся, как в постели...
Только мы как сняли в страхе шляпы —
Так надеть их больше и не смели.

...Будь ты проклята, левкоем и фенолом
Равнодушно дышащая Дама!
Захочу — так сам тобой я буду...
«Захоти, попробуй!» — шепчет Дама.

ПОСЫЛКА

Вам я шлю стихи мои, когда-то
Их вдали игравшие солдаты!
Только ваши, без четверостиший,
Пели трубы горестней и тише...

Наличие даты позволяет разыскивать непосредственые литературные толчки к созданию этого стихотворения[16]. Видимо, одним из них явилась картина выезда на дачу в стихотворении Поликсены Соловьевой (Allegro) «Майское утро», помещенном «тематически» в майском номере журнала за 1909 год:

Утро. Солнце встало ярко.
Будет пыльно, будет жарко.
Будет день и ночь светло.
Баба моет, подоткнулась,
И на солнце улыбнулось

[16] Посылая жене 8 июня 1909 г. это стихотворение (назвав его здесь «Ballade», а в иные разы — «Дачная баллада», «Анапесты», «Комедия»), вместе со стихотворением «Будильник», Анненский писал: «Прилагаю в дополнение к этому листку стишонки последние. Как я уж и сварганил... во сне в вагоне... на экзамене сидя» (РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 277. Л. 27 об.).

Вновь промытое стекло.
Из подвала вышла крошка,
Выше тумбочки немножко,
В бабьем ситцевом платке.
Мать послала спозаранку:
Керосинную жестянку
Держит в маленькой руке.
Кто-то громко хлопнул дверью
В подворотне подмастерье
Замечтал, разинув рот:
Ноет хриплая шарманка
И гнусаво иностранка
Песню родины поет.
В кителях городовые.
Там и тут цветы живые.
Треск пролеток, окрик, звон.
Граммофон хрипит в трактире,
И квартирам харакири
Переездом учинен:
Все, что в глуби их таилось,
Вдруг бесстыдно обнажилось
И наружу поползло:
Тюфяки, кровати, ванны,
Вот предмет какой-то странный,
Тряпки, мутное стекло.
Мужики, согнувши спины,
Носят ящики, корзины.
Приказанья отдают:
Дама в шарфе и кухарка.
Все устали. Пыльно, жарко.
Мимохожие снуют.
Пахнет дегтем, потом, сеном.
— Подоткните хоть поленом.
— Эй, поддай еще, Митюх! —
Дремлет лошадь ломовая.
Мордой старою кивая,
Отгоняет скучных мух.
— Стойте: узел позабыли! —
Притащили, прикрутили,
Все вспотевшие, в пыли.
— Ну, готово. Трогай с Богом! —
И по улицам, дорогам
Скарб на дачу повезли,
Опустело возле дома.

Дворник с горничной знакомой
Поболтали у ворот.
Вдруг рванулся вихрь весенний
И вскрутил с листком сирени
Позабытый старый счет.[17]

Почти «сатириконская» стихотворная фотография будничного городского происшествия, версифицированная уличная проза («Подоткните хоть поленом. — Эй, поддай еще, Митюх! — Стойте: узел позабыли! — Ну, готово. Трогай с Богом!»), возможно, послужила толчком и к двум другим экспериментальным по тем временам стихотворениям Анненского: «пластинке для граммофона» — «стихотворному “трюку”»[18] «Нервы» и сочиненной на следующий день после «Баллады» надписи на книге Петру Потемкину, ответному акростиху, монологу пьяного гуляки («“Парнас. Шато”? Зайдем! Пст... кельнер! Отбивных мясистей, и флакон!.. Вальдшлесхен[19]? В честь собрата!»). К поэзии Поликсены Соловьевой в это время Анненский был предельно внимателен, он писал о ней в статье «О современном лиризме» и приводил ее стихи в своих лекциях для молодых поэтов в Обществе ревнителей художественного

[17] Современный мир. 1909. № 5. С. 27—28; Поэты 1880—1890-х годов / Вступ. ст. и общ. ред. Г. А. Бялого; Сост., подгот. текста, биогр. справки и примеч. Л. К. Долгополова и Л. А. Николаевой. Л., 1972. С. 372—373 (Б-ка поэта. Большая серия.

[18] *Гофман В.* <Рец. на кн.: Анненский И. Кипарисовый ларец> // Новый журнал для всех. 1910. № 21. Стб. 122. Ср. экспликацию стихотворения в письме к Анненскому от О. П. Хмара-Барщевской 20 августа 1909 г.: «Вы знаете, оно прямо великолепно <...> родители, испуганы, выбиты из колеи! Еще мать мужественна, она может вязать никому, м<ожет> быть, не нужную полосу, она принуждает себя соображать, нужен ли к обеду шпинат, она деятельно уничтожает все компрометирующие сына записки... А старичок отец — тот совсем потерялся, он робеет дворника, пришедшего за паспортом, готов закупить его прибавкой жалованья; во всяком неизвестном прохожем ему чудится сыщик, тайная полиция... недаром жена в отчаянии посылает его прогуляться — верно, один его растерянный вид еще усугубляет ее тоску... А уличная проза назойливо поет свою крикливую песню... ей нет дела до внутренней драмы этой семьи... она выкрикивает свое

“Морошка — ягода морошка!”
“Яйца, свежие яйца...”

И, конечно, у этой маленькой чухонки, предлагающей ягоды, или у точильщика, изо дня в день таскающего свою точильную машину, оттягивающую ему плечи, и у этого мальчишки, назойливо сующего в нос проходящей даме свои полузавявшие пучочки “свежих ландышов”... у всякого из них властный тиран — жизнь — сосет кровь — выматывает нервы, не хуже машинки в руках ловкого дантиста» (РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 377. Л. 1—2 об.).

[19] Waldschlösschen Bier — знаменитейший сорт немецкого пива.

слова как образец стыдливости, противостоящей повсеместному литературному цинизму, — стыдливости как нового ресурса поэзии, недоконченности, чаемой недоумелости[20]. Анненский обернул май августом, выезд на дачу — отъездом с нее, когда снова прикручивают узел, но эта ежеосенняя процедура является маскарадной личиной иного, страшного переезда, и тут, возможно, он воспользовался другим литературным импульсом — стихотворением о «маскараде печалей» Валериана Бородаевского (только что появившийся сборник которого Анненский штудировал для того же обзора современного лиризма, отметив «настоящую крепость» стиха и «завидную простоту» речи[21]):

Маскарад любите погребальный!
Да живит, как легкое вино,
Этот блеск цилиндров триумфальный,
Строй коней под черным домино, —
Фонари, повязанные крепом
Длинный гроб, где кто-то, притаясь,
В этом фарсе, милом и нелепом,
Мертвеца играет, не смеясь!
Хороши под балдахином дроги
И цветы из ласковых теплиц,
И зеленый ельник по дороге,
И слеза на выгибе ресниц.
И люблю, когда, со мной равняясь,
Подмигнет он радости моей.
Я молчу... Я тайно улыбаюсь
Черным маскам ряженых коней[22].

[20] РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 168. Л. 4—5. Далее цитируется стихотворение:

Я проснулся. Там за стеклами окна
Вся в движении немая белизна.
Все, что ночью было тускло и черно,
Белизною торжествующей полно.
Шум шаговлюдских и санок быстрый бег
Только шорох... О, прекрасный юный снег,
Я иду к тебе, с тобою... дай же мне
Утонуть в твоей бездонной белизне!

В недавней публикации говорится, что «вероятно, эти поэтические строки принадлежат самому И. Ф. Анненскому» (Неизвестный Анненский: (По материалам архива И. Ф. Анненского в РГАЛИ) / Публ. подгот. Г. В. Петрова — www. auditorium. ru). См. это стихотворение: *Соловьева П.* (*Allegro*). Иней. Рисунки и стихи. СПб., 1905. С. 102.

[21] *Анненский И. Ф.* Книги отражений. С. 380—381.

[22] *Бородаевский В.* Стихотворения. СПб., 1909. С. 15.

Когда впоследствии Сергей Маковский писал, что в «Балладе» Анненского «с циническим реализмом описываются будни похорон, “маскарад печалей”»[23], он, может быть, находился под воздействием смутного воспоминания о предсмертных разговорах поэта о новом цинизме, приносящем все в жертву чувствительности, стремящемся напугать, потрясти, поразить. Хотя, курьезным образом, эпитет Маковского этимологически ведет к самой, наверное, поражающей детали в балладе Анненского (заставляющей вспомнить о поговорке «сравнил пса с панихидой»), которая в черновом наброске выглядела еще эффектней, вводя предельно будничное, а значит «самое *страшное* и *властное* слово, т. е. самое *загадочное*»[24]:

Доняла ль <нрзб> погода ль
Иль в груди и точно лед подтаял,
Желтый водолаз стоял поодаль
И отрывисто недоуменно лаял[25].

Но, вероятно, для 1909 года этот кинологический техницизм выглядел еще неуместным в стихоряде.

Появление незнакомки в конце баллады сопровождается неожиданной и до известной степени эпатажной тавтологической рифмой, ибо смерть не рифмуется больше ни с чем. Недоумелость, к которой призывал Анненский, изображается холостыми стихами во второй строфе[26]. По рассказу, бытовавшему среди учеников Гумилева, автор «Баллады» долго искал рифму, а потом наконец решил, что без нее будет правильнее[27]. Источником этого рассказа мог быть

[23] *Маковский С.* Портреты современников. Нью-Йорк, 1955. С. 240.

[24] Письмо И. Анненского от 6 марта 1909 г. (*Анненский И. Ф.* Письма к М. А. Волошину / Публ. А. В. Лаврова и В. П. Купченко // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л., 1978. С. 247). Возможно, пес был взят из домашних запасов. Ср. письмо Д. С. Усова Е. Я. Архиппову 1920-х годов: «...показывая мне расположение дачи и сада, В. И. <Анненский-Кривич> все-таки особенно выделил один домик на дворе: “Вот тут жила моя «Нигра»...” А когда я спросил: кто это? — он даже несколько обиженно ответил, что ее “все Царское знало” — это была роскошная ньюфаундлендская собака-водолаз...» (РГАЛИ. Ф. 1458. Оп. 1. Ед. хр. 78).

[25] *Анненский И.* Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А. В. Федорова. Л., 1990. С. 548 (Б-ка поэта. Большая серия).

[26] См. разбор «Баллады»: *Setchkarev Vsevolod*. Studies in the Life and Work of Innokentij Annenskij. The Hague, 1963. P. 74.

[27] Ср.: «...нарушение рифмы <...> уместно, как в знаменитом похоронном стихотворении Анненского, о котором столько говорилось» (*Оцуп Н.* Довид Кнут // Русская мысль. 1955. 4 марта). См. в конспекте лекций Гумилева о теории поэзии: «Уничтожение рифмы (И. Анненский). Одно из рифмующихся слов остается неприкосновенным, другое же заменяется словом, параллельным

только Гумилев, и, вероятно, потому Валентин Анненский принял решение поставить в «Кипарисовом ларце» над этим стихотворением посвящение Гумилеву. Стихотворение своей «недоконченностью» хочет выйти из рамок литературы, а посылка (envoi) как будто отводит мысль от каких-нибудь словесных импульсов, указуя читателю исключительно медный язык похоронной истомы.

ФЛЕЙТА И НЕМНОЖКО НЕРВНО

Инвокация музыки вслед за фонограммой шумов содержится в экспрессивном начале[28] подношения Иосифа Бродского в день рождения Ахматовой 1962 года:

Закричат и захлопочут петухи,
загрохочут по проспекту сапоги,
засверкает лошадиный изумруд,
в одночасье современники умрут.

Запоет над переулком флажолет,
захохочет над каналом пистолет,
загремит на подоконнике стекло,
станет в комнате особенно светло.

И помчатся, задевая за кусты,
невредимые солдаты духоты
вдоль подстриженных по-новому аллей,
словно тени яйцевидных кораблей.

Так начнется двадцать первый, золотой,
на тропинке, красным солнцем залитой,
на вопросы и проклятия в ответ
обволакивая паром этот свет.

Но на Марсовое поле до темна
Вы придете одинешенька-одна,

по образу в граммат<ическом> отношении, но не совпад<ающее> в звуковом» (Николай Гумилев — учитель поэзии / Публ. Ю. В. Зобнина // Н. Гумилев, А. Ахматова: По материалам историко-литературной коллекции П. Лукницкого. СПб., 2005. С. 80). Не идет ли речь о том, что «георгины» заменяют уничтоженные «пионы»?

[28] Ср. позднейшие слова автора об этом стихотворении: «Начало у стихотворения беспомощное — не то чтобы беспомощное, но слишком там много экспрессионизма ненужного. А конец хороший. Более или менее подлинная метафизика» (*Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М., 2004. С. 477—478).

в синем платье, как бывало уж не раз,
но навечно без поклонников, без нас.

Только трубочка бумажная в руке,
лишь такси за Вами едет вдалеке,
рядом плещется блестящая вода,
до асфальта провисают провода.

Вы поднимете прекрасное лицо —
громкий смех, как поминальное словцо,
звук неясный на нагревшемся мосту —
на мгновенье взбудоражит пустоту.

Я не видел, не увижу Ваших слез,
не услышу я шуршания колес,
уносящих Вас к заливу, к деревам,
по отечеству без памятника Вам.

В теплой комнате, как помнится, без книг,
без поклонников, но также не для них,
опирая на ладонь свою висок,
Вы напишете о нас наискосок.

Вы промолвите тогда: «О, мой Господь!
Этот воздух загустевший — только плоть
душ, оставивших призвание свое,
а не новое творение Твое!»

В 1971 году я спросил у Бродского о мотивах этого стихотворения. Он сказал, что его волновало, как уберечь персонально Ахматову от будущей ядерной войны (может быть, переместив во времени позднейший эпизод строительства убежища под Будкой в Комарове [29]), и отсюда — в стихотворении то, что биограф назовет «традиционными научно-фантастическими и дистопическими мотивами»[30]. Я спросил, откуда лошадиный изумруд. Я думал, что это отсылка к перекличке двух поэтов — Пастернака:

Как конский глаз, с подушек, жаркий, искоса
гляжу, страшась бессонницы огромной —

и Ахматовой:

[29] См.: *Найман А.* Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1999. С. 286.

[30] *Лосев Л.* Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. М., 2006. С. 321.

Он, сам себя сравнивший с конским глазом,
Косится, смотрит, видит, узнает —

и что его стихотворение подхватывает пастернаковско-ахматовский диптих, описывая шествия Ахматовой по летнему Петербургу, как Ахматова описывает прогулки Пастернака по зимней Москве.

Но Бродский сказал, что просто это он перед тем писал стихотворение, навеянное Заболоцким, и у него остались отходы, которые он поместил в мадригал, в спешке написанный.

Этот ответ, кажется, проливает свет на механизм композиции у Бродского. И думается, что другое место этого стихотворения среди своих интертекстуальных объяснений числит текст еще одного поэта. Это — «запоет над переулком флажолет».

Бродский сказал Томасу Венцлова: «У Маяковского я научился колоссальному количеству вещей»[31]. Учение или не учение, но для этого поколения полное собрание сочинений Маяковского было самым доступным источником, вводившим в литературную культуру начала XX века. Это у последующего полупоколения уже не было чувства благодарности горлану-главарю за невольное посредничество, и для них он был «самый прозаседавшийся в отечественных классиках»[32]. Означенный Маяковский как-то придрался к стихам Анатолия Кудрейко:

«В ночи скрипит сухая ель,
И вот (уж сколько лет!)
Как вторит мне виолончель,
Тромбон и флажолет.

<...> флажолет — это в нашем употреблении не музыкальный инструмент, — это способ игры на скрипке, и смешивать его с разного рода музыкальными инструментами нельзя. Есть в словаре и другое определение этого слова: “Особый вид флейты”. Объяснить это нечем, кроме того, что эта поэзия идет не по линии создания новой пролетарской поэзии, а по линии декаданса, старой упадочнической поэзии»[33]. Видимо, из этого контекста флажолет как ме-

[31] *Бродский И. А.* Большая книга интервью / Сост. В. Полухиной. М., 2000. С. 349; см. также: *Лосев Л.* Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. С. 320—321. Ср.: *Ранчин А.* На пиру Мнемозины. Интертексты Иосифа Бродского. М., 2001. С. 383—404.

[32] См.: *Мережковский Д. С.* Письма к С. Я. Надсону / Предисл., публ. и примеч. А. В. Лаврова // Новое литературное обозрение. 1994. № 8. С. 174.

[33] *Маяковский В.* Выступление на конференции ЛАПП 8 января 1930 года // Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1959. Т. 12. С. 409—410.

тонимия «декаданса» и «упадочнической поэзии» устремился к пеану, потому для Ахматовой, в пику ее репутации, созданной ждановским докладом.

Ахматова, считавшая нужным зафиксировать в блокноте: «24 <июня 1962> <...>. Стихи Иосифа — не альбомные»[34], не оставлявшая посылок без ответа (взявшая эпиграф из этого стихотворения) и все время в эти годы помнившая о том, чьей метонимией бывала флейта в ее стихах, как представляется, откликнулась на «флажолет» по смежности, в стихотворении, обращенном не к Бродскому, но куда-то рядом с ним: «И просит целый день божественная флейта / Ей подарить слова, чтоб льнули к звукам тем», — а сам Бродский двенадцать лет спустя, обратившись к вдали игравшим солдатам, попросил флейту спеть теперь на манер державинского снигиря.

ПРИЛОЖЕНИЕ: СПУТНИК КИНОЗРИТЕЛЯ

Те, кому перепало подолгу разговаривать с А. В., должны помнить замечательные моменты, когда от предметов историко-литературных переходишь в область десятой музы, живой фотографии, — как по-новому оживает и веселеет лицо А. В. Подобный момент хотелось бы нижеследующими строками воспроизвести, уклонившись от сферы облигаторного в сторону факультативного, от академического — к козри, от будничного — к субботнему.

Фильм Алексея Германа «Хрусталев, машину!» (я полагаю, самое значительное произведение искусства, созданное в конце прошлого века в России) начинается Блоком.

Все, все по-старому, бывалому,
И будет как всегда:
Лошадке и мальчишке малому
Не сладки холода.

Закадровый голос бывшего школьника 1953 года говорит, что ему всегда думалось, будто эти стихи сочинила его бабушка, их декламировавшая. С этого момента начинается в фильме смысловая игра на стихотворных цитатах, расслаивая аудиторию на две части — не распознающую источник и распознающую, то есть, в данном случае, на считающую автором бабушку Алексея Германа и на считающую автором того, кто это сочинил. А лошадь и мальчишка малый станут эмблемами противоборствующих начал — государства и маленького человека, но бронзовый конь из пушкинской диады заменится на птицу-тройку из другой поэмы, помянутую широкой души водителем ассенизационного обоза, которому, посторонясь, уступают дорогу. Про то как «косясь, постораниваются», читали в козинцевском «Берлинском» (один из сценаристов которого был Юрий Герман), едучи в рессорном экипаже, Некрасов с заглавным персонажем, а тому рукопись поэмы сдал накануне в портфельчике Вицин. «Русь-тройка» и была одним из первых названий будущей картины, тоже уступившим трехстопному хорею из воспоминаний дочери тирана, столь памятному по дикторскому голосовому пережиму зарубежной радиостанции: «А когда все было кончено, он первым выскочил в коридор, и в тишине зала, где стояли все молча вокруг одра, был слышен его громкий голос, не скрывающий торжества: “Хрусталев! Машину!”»[35]

Покончив с блоковской строфой (финал этого стихотворения сгодился бы на эпиграф к финалу фильма — «Все, все по-старому, бывалому, да только — без меня!»), закадровый рассказчик начинает размышлять об исчезновении некогда повсеместной персидской сирени (Syringa persica) и о том, что ныне никто не помнит, как она выглядела. Так в повествование входит вторая, на сей раз скрытая (может быть, даже для авторов фильма? — эта оговорка в дальнейшем в настоящей заметке опускается), цитата, повертывая рассказ к основному вектору жанрового модуса «Speak, Memory», или «Amarcord» — амнезии и селективной памяти:

Из памяти твоей я выну этот день,
Чтоб спрашивал твой взор беспомощно-туманный:
Где видел я персидскую сирень,
И ласточек, и домик деревянный?

Появляется второй неназванный поэт — Ахматова, которую Алексей Герман-старший, как он привык вспоминать, увидел в приотворенную дверь санузла в отцовской квартире. Отец сказал, что это великий поэт, а сын бурчал про ненакинутый крючок.

Русский стих управляет германовским миром. Пройдя, например, через чужие песни, в обрывках звучащие в этом мире. «Вери лонг вэй ту хоум», — говорит освободившийся из лагеря москвич, вторя английской песне «It’s a long way to Tipperary», которая побывала в поэме Маяковского «Хорошо», где обросла антиантантовской риторикой:

[34] Записные книжки Анны Ахматовой (1958—1966). М.; Torino, 1996. С. 234.

[35] *Аллилуева С.* Двадцать писем к другу. Нью-Йорк, 1968. С. 7.

Но...
«итс э лонг уэй
ту Типерери,
итс э лонг уэй
ту го!» <...>
Будьте вы прокляты,
прогнившие
королевства и демократии,
со своими
подмоченными
«фратэрнитэ» и «эгалитэ»!

Последняя строка объясняет, почему «Tipperary» соседствует в монологе печника Феди Арамышева (aka Гондон) с «либерти, бля». Исполняемая после смерти Сталина в ожидании прекращения дела врачей «Tum-balalaika» прошла через «Балладу о вечном огне» Александра Галича, посвященную Льву Копелеву, с пояснением автора: «Мне рассказывали, что любимой мелодией лагерного начальства в Освенциме, мелодией, под которую отправляли на смерть очередную партию заключенных, была песенка “Тум-балалайка”, которую исполнял оркестр заключенных».

Стих управляет этим миром[36]. «Покажи мне шлем, Иван», — звучит по трансляции в дни дела врачей, и жид-отравитель сейчас там, в радио, произнесет пророческую фразу: «Как знать? Дни наши сочтены не нами». Стих управляет и кадром, который иногда просто иллюстрирует подобранный из домашних запасов и прозвучавший с невидных высот ямб: «А на столе, как поезд, мчался чайник». (Это — «А вечером, как поезд, мчался чайник, на всех парах кипел среди зимы». Ольга Берггольц. 1933. Стихотворение «Семья».) Стихом началась в фильме сквозная тема поезда, этот фильм и завершающая. Стиховое слово раньше или позже визуализируется, удивляя простотой кинометафоры. В этом фильме вообще на редкость прямые метафоры, как, скажем, идея «temps perdu» воплощается в том, что один человек потерял старинные часы фирмы «Павел Буре», а другой их нашел.

[36] Ср. рассказ А. Германа: «Работая над фильмами, я постоянно обращаюсь к стихам, они вообще во всем, что я делаю, имеют колоссальное значение, из них проистекает все. В “Лапшине” эпиграфом, камертоном был Пастернак: “И оттого двоится Вся эта ночь в снегу, И провести границы Меж нас я не могу. Но кто мы и откуда, Когда от всех тех лет Остались пересуды, А нас на свете нет”. Под эти стихи снят пролог: голова мальчика и за окном валит, валит снег... Мне говорили: “Чего тебе этот снег дался?” Но без него не было бы того поэтического ощущения, какое есть у Пастернака,— не двоилась бы “вся эта ночь в снегу”» (*Липков А.* Герман, сын Германа. М., 1988. С. 198).

Стихами одержимы многие персонажи фильма, не только старорежимная бабушка, путающая отчество Анны Петровны Керн, не только врачи, декламирующие апухтинского «Сумасшедшего» и «Медный всадник», и не только учительница литературы, призывающая делить наконец ее пламень поневоле, но и комендантша, услышавшая бормотание занятых вязкой Феди Арамышева эмгебешников «лиловый-негр-вам-подает-манто» и озабоченная поэтологической загадкой колористического оксюморона. Потом строка Вертинского перекликнется с ответом генерала настойчивой девственнице: «Пушкин был негр».

Это стихолюбие персонажи Германа-старшего наследуют от героев Германа-самого-старшего, у которого, например, кто-то, «очень долго, страшно завывая и тараща глаза, читал:

Я счастье разбил с торжеством святотатца,
И нет ни тоски, ни укора...»[37]

Как и вообще словесная текстура этого фильма соткана из обрывков отцовского текста, которых всех здесь и не перечислишь, от любимой попевки чекиста из «Наших знакомых» — «Ехал чижик в лодочке в адмиральском (resp. в генеральском) чине не выпить ли нам водочки по эдакой причине?»[38] — до диалога из повести «Аттестат» (1944) —

«Вот отец придет, что ты тогда ему скажешь?
— Какой отец?
— Да ясно, какой, Сталин»[39] —

откликнувшегося в реплике Лаврентия Павловича:

«Это ваш отец? — спросил Глинский.
Человек удивился чему-то, склонил голову к плечу и кивнул.
— Отец, — сказал человек. — Ты хорошо сказал»[40].

Угроза отправить собеседника вороной в Африку, которую так любили персонажи «Наших знакомых», единожды прозвучав в «Хрусталеве», срифмуется с кадром названной птицы, слетающей с ветки за окном. «Накаркал», — хохотнув, скаламбурит автор реплики, метаязычно описав принцип фильма «сказано — показано».

[37] *Герман Ю.* Наши знакомые. Л., 1936. С. 480—481. Цитата из неназванного Гумилева. См. подробнее: *Тименчик Р.* К истории русского читателя: Читатель Гумилева. Natalesgrate numeras? Сб. статей к 60-летию Г.А. Левинтона. Спб., 2008.

[38] *Герман Ю.* Собр. соч.: В 6 т. Л., 1975. Т. 1. С. 562.

[39] *Герман Ю.* Студеное море. Л., 1946. С. 215.

[40] *Герман А., Кармалита С.* Что сказал табачник с Табачной улицы. СПб., 2006. С. 595.

Отец — это и материал, и стиль в фильме А. Ю. Германа: и отцовское разочарование в деле, которому служишь[41], и присущее Ю. Герману вглядывание в ситуацию падения значительного лица с верхушки социальной лестницы, составившую само зерно фабулы[42], и овеществленные в кадре цитаты из любимых поэтов отца, — например, ряд скворечников рядом с дверью дачи Сталина в первые дни марта, напоминающие просьбу поэта, недавно освободившегося из заключения: «Уступи мне, скворец, уголок, посели меня в старом скворешнике... Сквозь литавры и бубны истории... Поднимай же скворешню, душа...»[43].

Блок вспомнится потом, когда с астраханского поезда донесется «Ах-мама-мама-мама-люблю-цыгана-Яна», и поезд пронесется, как цыганская песня.

Стих нашел, и всеприсутствие русской поэзии удостоверяется лицом Дмитрия Александровича Пригова (1940—2007) на анестезиологе, лице еврейской национальности. А и как ей не присутствовать, если сработавшим пусковым крючком к фильму стала, видимо, переводимая с листа тогдашним заказчиком фильма, финским продюсером, англоязычная проза Иосифа Бродского о своем детстве. В генезисе фильма — противостояние двух зеркал, из которых разглядывают друг друга Александр Иванович и Юрий Павлович, двух квартир — 1½ комнат на Пестеля и писательской на Марсовом, по которой ездят на велосипеде. Дальние отголоски прозы Бродского в кадрах фильма Германа — хорошая тема для курсовой.

Когда легкое иго чужого слова начинает беспокоить, призываются из дали времен оркестры. Эти духовики, фальшивящие сведенными на российском морозе губами, сменяют друг друга в «Хрусталеве», оставляя в дальнем послевкусии мелодию флейты из горячего вечернего ресторана-павильона.

---

[41] «Юрий Павлович Герман. У него было все — талант, феноменальная работоспособность, любовь читателей (“любовь” критики тоже — за все лучшее его ругают, за худшее — хвалят и награждают). Через двадцать пять лет, незадолго до смерти, он мне скажет: “Все было не так. Все неправильно”» (*Давыдова Н.* Встречи с Михаилом Зощенко // Русская мысль. 1991. 12 июля).

[42] Когда Вс. Кочетова с треском провалили на перевыборном собрании, «Герман тогда сказал: “Представляешь, он сейчас выйдет, а его ждет ЗИЛ с белыми занавесками. И шофер уже — знает...”» (*Катерли Н.* «Сквозь сумрак бытия» // Звезда. 2002. № 12. С. 59).

[43] Ср. слова А. Ю. Германа: «О поэзии мы с отцом не разговаривали <...>. Но отец очень любил Заболоцкого» (Юрий Герман. Портрет // Литературная Россия. 1987. 9 октября).

Дмитрий Токарев (Санкт-Петербург)

ОБ ОДНОМ СПОСОБЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ВИЗУАЛЬНОГО У БОРИСА ПОПЛАВСКОГО

(стихотворение «Рембрандт»)

В 1965 году Николай Татищев, друг и душеприказчик Бориса Поплавского, выпустил, под названием «Дирижабль неизвестного направления»[1], посмертный сборник произведений поэта; в него Татищев включил, в частности, стихотворение «Рембрандт» (конец 1920-х — начало 1930-х годов). Приведу его целиком:

Голоса цветов кричали на лужайке,
Тихо мельницу вертело время.
Воин книгу за столом читал.
А на дне реки прозрачной стайкой
Уплывали на восток все время
Облака.
Было жарко, рыбы не резвились,
Фабрики внизу остановились,
Золотые летние часы
С тихим звоном шли над мертвым морем:
Это воин все читает в книге.
Буквы в книге плачут и поют.
А часы вселенной отстают.
Воин, расскажи полдневным душам,
Что ты там читаешь о грядущем.
Воин обернулся и смеется.
Голоса цветов смолкают в поле.
И со дна вселенной тихо льется
Звон первоначальной вечной боли.[2]

---

[1] Сборник с таким названием Поплавский планировал опубликовать в середине 1920-х гг. при содействии редактора журнала «Удар» Сергея Ромова, однако книга так и не вышла в свет.

[2] *Поплавский Б.* Соч. / Сост. С. А. Ивановой. СПб., 1999. С. 219.

Исходя из названия, логично предположить, что стихотворение представляет собой экфрастическое описание картины Рембрандта[3]; однако, несмотря на то что среди работ художника немало таких, на которых изображен читающий человек, ни один из этих персонажей не похож на воина. К тому же изображены они, как правило, на темном однородном фоне (к примеру, «Портрет ученого», Эрмитаж) или же в интерьере («Размышляющий философ», Лувр), в то время как у Поплавского огромную роль играет пейзаж, который, если бы речь шла о визуальной репрезентации всей сцены, скорее всего был бы виден из окна[4]. О том, что пейзаж этот не заимствован у Рембрандта, говорит не только тот факт, что у Рембрандта сравнительно немного пейзажей, но и то, что он оказывается визуальной проекцией того пейзажа, который описан в книге воина: «Это воин все читает в книге». Книга, которая присутствует на многих полотнах Рембрандта, становится у Поплавского «источником» пейзажа, который на картине либо отсутствует, либо подразумевается. К примеру, на офорте Рембрандта, изображающем торговца картинами Абрахама Франсена, мы видим читающего за столом человека, который сидит спиной к окну[5]. В четвертом варианте офорта художник добавил деревья за окном и на бумагу, которую держит в руках Франсен, нанес некий рисунок[6].

В целом можно согласиться с Даниэлем Бергезом, который указал на то, что у Рембрандта пейзаж является реализацией некой внутренней установки, проецируемой на холст: «“Пейзаж с ветряной мельницей”, “Пейзаж с конькобежцами”, “Пейзаж с каменным мостом” не напоминают ни фоновый пейзаж картин на мифологические и религиозные темы, ни описательный и бытовой реализм североевропейской живописи. Скорее перед нами видимая эманация духовной энергии того “Философа”, которого художник поместил под волюту винтовой лестницы. Эти насыщенные образами картины, в которых происходит смешение разных планов, а изображение стремится к монохромному, очень близки к рисункам

[3] Поплавский пишет о Рембрандте: «И не только красивее, но в тысячу раз глубже и серьезнее взор художника, и не очаровательность, а трагизм мира, гибельность и призрачность его, смерть и жалость открываются нам глазами Рембрандта» (*Поплавский Б.* Около живописи // Поплавский Б. Неизданное: Дневники. Статьи. Стихи. Письма. М., 1996. С. 333).

[4] Как, скажем, на рисунке Рембрандта «Интерьер с рисующим человеком и видом на реку», на котором пейзаж с рекой и расположенной на берегу деревней виден из окна; см.: *Bevers H., Schatborn P., Welzel B.* Rembrandt: The Master and his Workshop. Drawings and Etchings. New Haven; London, 1992. P. 100.

[5] Поплавскому мог быть известен хранящийся в Лувре рисунок, изображающий Яна Сикса, который читает стоя спиной к окну; см.: Ibid. P. 231—233.

[6] См.: The Complete Paintings of Rembrandt. New York, 1969. P. 136, 138.

Рембрандта, выполненным тушью и изображающим морские или речные берега: реальность сведена в них к нескольким почти абстрактным штрихам, где перспектива скорее намечает пути уклонения, нежели служит распределению объектов в иллюзионном пространстве»[7].

Однако если Бергез говорит о вполне конкретных пейзажах голландского художника, то Поплавский в своем стихотворении выступает в роли своеобразного «подмастерья» Рембрандта, завершающего работу мастера, который лишь задумал некий пейзаж, но не воплотил его на холсте; другими словами, поэт как бы «материализует», «проявляет» пейзаж, который до этого был как бы свернут на себя, закрыт для восприятия. Пейзаж, описанный в книге, но не доступный внешнему наблюдателю, проецируется вовне: если, к примеру, на офорте Рембрандта он дан схематически, то у Поплавского он разворачивается в полноценный пейзаж, видимый за окном.

Рембрандт сам делает нечто подобное на офорте, известном под названием «Фауст», на котором изображен обернувшийся к окну алхимик, смотрящий на вписанную в окно каббалистическую анаграмму. Смысл этой анаграммы остается нерасшифрованным. По словам авторов труда «Рембрандт: мастер и его мастерская», «Рембрандт, как представляется, впервые дал здесь визуальную репрезентацию той алхимической практики, которая до этого была зафиксирована в литературной традиции. Эта новаторская иконографическая формула показывает, в отличие от более ранних сценок с алхимиками, связь литературной учености и магии»[8]. У Поплавского «плачущие и поющие» в книге воина буквы тоже «проецируются» вовне книги, превращаясь в то, что они описывают, — пейзаж.

Обращение к живописным средствам, за которое Глеб Струве порицал Поплавского, оказывается в данной перспективе не недостатком, а достоинством его творческого метода: за счет апелляции к живописи Рембрандта (причем именно ко всему наследию художника, а не к какой-то конкретной картине[9]) пространство сти-

[7] *Bergez D.* Littérature et peinture. Paris, 2004. P. 109.

[8] *Bevers H., Schatborn P., Welzel B.* Rembrandt: The Master and his Workshop. P. 260.

[9] Сходный вывод о том, что в своих стихах Поплавский зачастую обращается не столько к конкретным живописным произведениям, сколько к творчеству того или иного художника, делает Р. Гольдт, анализируя стихотворение «Hommage à Pablo Picasso»: «...стихи Поплавского не описывают конкретную картину, — утверждает исследователь, — а синтезируют приемы и темы раннего творчества Пикассо» (*Гольдт Р.* Экфрасис как литературный автокомментарий у Леонида Андреева и Бориса Поплавского // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М., 2002. С. 119).

хотворения уподобляется пространству картины и обретает ту же иллюзорную глубину, которая манифестирует себя при максимальном приближении к его (ее) поверхности. Об иллюзии глубины Поплавский пишет в статье «Около живописи»: «Огромную роль во внутреннем равновесии картины играет также сам способ накладывать краску, гладкость или шероховатость поверхности, благодаря которой любая часть может быть выдвинута или спрятана»[10].

Интересно, что пейзаж, представленный в стихотворении «Рембрандт», находит свое соответствие в романе «Аполлон Безобразов», в котором жаркое лето называется «самым метафизическим временем на земле»: «Неизъяснимая каменная тоска лета. <...> Воплощение природы и судьбы. Воплощение необходимости и согласия с богами. Свинцовая тишина вокруг и только над выступами крыш, пряма, высока и безобразна, как цивилизация, ровно дымит фабричная труба». И далее: «В горячей и тусклой воде спали большие рыбы, которых никто не пытался ловить»[11]. Рассказчик, глазами которого мы видим этот летний пейзаж, имеет много общего с самим Поплавским, являясь его нарративным двойником или, точнее, одним из нарративных двойников[12]. Почти аналогичный пейзаж зафиксирован и в стихотворении, но теперь он дается глазами воина, который, как нетрудно предположить, играет роль еще одного нарративного двойника автора. При этом в стихотворении игра с авторскими масками гораздо изощреннее, чем в романе: воин-наблюдатель не только является лирическим alter ego Поплавского, но и одновременно персонажем неназываемой, а точнее говоря, фиктивной картины Рембрандта. Если в романе подробные описания летнего знойного пейзажа позволяют рассказчику создать настоящую метафизику лета как некоего временного провала, в котором все останавливается, каменеет (летним, солнечным персонажем является в обоих романах Аполлон Безобразов,

[10] *Поплавский Б.* Около живописи. С. 329.

[11] *Поплавский Б.* Аполлон Безобразов // Поплавский Б. Домой с небес. СПб.; Дюссельдорф, 1993. С. 136—139.

[12] В дневнике Поплавский записывает: «Персонажи моих двух романов, все до одного, выдуманы мною, но я искренно переживал их несходство и их борьбу, взял их из жизни, скопировал, развил, раздул до чудовищности? Нет, я нашел их в себе готовыми, ибо они суть множественные личности мои, и их борьба — борьба в моем сердце жалости и строгости, любви к жизни и любви к смерти, все они — я, но кто же я подлинный? Я посреди них — никто, ничто, поле, на котором они борются, зритель. Зритель еще и потому, что из тьмы моей души все они и многие другие выступили навстречу людям, меня любившим» (*Поплавский Б.* Неизданное... С. 115—116). О соотношении вымысла и «документа» в романах Поплавского см.: *Каспэ И.* Ориентация на пересеченной местности: Странная проза Бориса Поплавского // Новое литературное обозрение. 2001. № 47. С. 187—202.

называемый каменным человеком), то в стихотворении этот же пейзаж не описывается, а фиксируется в акте чистого созерцания. За счет помещения этого пейзажа в живописное пространство мнимой картины он перестает быть собственно пейзажем и становится скорее его *образом*, его идеальным архетипом.

Необходимым условием фиксации такого образа является отказ от его последовательного описания. Если описание вводит временную последовательность, то образ фиксируется в своей недоговоренности, нераскрытости, тайне и исчерпывается в созерцании. Как говорит Жиль Делёз, «энергия образа — энергия диссипативная; образ исчезает быстро и разрушается, будучи сам орудием этого разрушения»[13]. И далее: «Образ отвечает требованиям, предъявляемым Недовиденным-Недосказанным, Недовиденным-Недослышанным, которые правят в царстве духа. И, будучи движением духа, образ не существует вне процесса собственного исчезновения, испарения, даже если оно наступает преждевременно. Образ — это дыхание, дуновение, которое угасает, затухает. Образ тускнеет, чахнет, это падение, чистая интенсивность, которая обретает себя лишь в высоте своего падения»[14]. В данной перспективе имя Рембрандта, вынесенное в название стихотворения, можно рассматривать как trompe-l'oeil.

[13] *Deleuze G.* L'épuisé // Beckett S. Quad et autres pièces pour la télévision. Paris, 1992. P. 77.

[14] Ibid. P. 97.

Мариэтта Турьян (Санкт-Петербург)

В. Ф. ОДОЕВСКИЙ И В. А. ЖУКОВСКИЙ

Из архивных изысканий

Не будучи специалистом по эпохе, близкой сердцу и интересам дорогого юбиляра, но непременно желая внести свою скромную лепту в общие поздравления, я позволила себе лукаво воспользоваться «вневременным» пристрастием Александра Васильевича к архивным разысканиям — тем более что тема предлагаемой публикации принадлежит к разряду «вечных». Надеюсь, эта вольность мне великодушно простится.

В 1847 году Владимир Федорович Одоевский, путешествуя по Германии, остановился на два дня в Дюссельдорфе, где в это время находился В. А. Жуковский. Эта заграничная поездка была для Одоевского не просто partie de plaisir: будучи с 1838 года ученым консультантом по вопросам педагогики в Ученом комитете Министерства государственных имуществ, занимавшемся, в частности, учреждением начальных школ, он знакомился с аналогичными учебными заведениями в Европе. В Дюссельдорфе ему предстояло посетить францисканскую «реальную» школу (или, как мы сказали бы теперь, реальное училище), но этот, хотя и важный, «командировочный» визит он отложил на второй день, ибо первый — 4 (16) августа — полностью был отдан другу, с которым не виделся шесть лет. Впечатления, видимо, очень жданной встречи отложились на страницах путевых записок писателя. Имя Жуковского начинает мелькать в его дорожных заметках уже на пути из Майнца в Дюссельдорф; например: «Все книгопродавцы знают Жуковского».

Трудно противостоять соблазну и не воспроизвести первые общие впечатления Одоевского от города, где жил наш великий поэт: «В Дюссельдорфе люди развязнее, домы голландские, собаки прекрасные, женщины тоже, мущины уроды. — На улицах вонь почти берлинская — нельзя отворить окошка. То же и в Висбадене и в Маинце; в большей части немец<ких> городов вонь от того что нечистоту из разных етажей сливают в дождевые дельорты <?>,

из которых смрадной поток течет по уличным канавам. Что за варварство!»[1]

Для Жуковского встреча с Одоевским была, конечно, не менее желанной: она сулила не только не частую в чужих краях беседу по душам, но и радостную возможность щедро раскрыть перед старинным приятелем свой литературный портфель. Содержание его счастливо сохранил для нас Одоевский в своей, приводящейся ниже, дневниковой записи.

Особую ценность представляет в ней пересказ двух задуманных Жуковским поэм, сфокусировавших его этико-религиозное мироощущение поздней творческой поры. Замысел первой из них — об Иоанне д'Арк, — нигде более не зафиксированный, вообще, кажется, до сего времени исследователям творчества Жуковского оставался неизвестен: считалось, что сюжету об Орлеанской деве он отдал дань своим ранним переводом шиллеровской поэмы, ставшим, по авторитетному слову Л. Киселевой, «одним из первых крупных историософских произведений поэта»[2]. По воспоминаниям К. Зейдлица, Жуковскому уже тогда был по сердцу «поэтический сомнамбулизм Иоанны»[3]. Намереваясь вновь вернуться к этому сюжету, поэт — если позволительно, с изрядной долей гипотетичности, судить по лаконичной записи Одоевского — на этот раз предполагал сосредоточиться лишь на ключевом провиденциальном эпизоде истории Иоанны д'Арк.

Известно, что духовником ее был отец Жан Паскерель (Jean Pasquerel), назначенный дофином, будущим королем Франции Карлом VII, сопровождать Иоанну во время военных действий. Согласно его авторитетному свидетельству, зафиксированному в материалах процесса 1455 года, посвященного реабилитации Орлеанской девы, Иоанне было видение: представшие перед ней посланцы ее Покровителя (Бога) известили Деву, что ей надлежит выступить и поднять стяг Покровителя, который она и приказала изготовить, — с изображением Господа, благословляющего лилию в руках ангела. Отец Паскерель находился в Туре как раз в то время, когда этот легендарный стяг был там изготовлен[4].

---

[1] ОР РНБ. Ф. 539 (В. Ф. Одоевский). Оп. 1. № 52. Л. 139, 140.

[2] Подробнее см.: *Киселева Л.* «Орлеанская дева» Жуковского как национальная трагедия // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. Тарту, 2002. VIII. История и историософия в литературном преломлении. С. 134—162.

[3] *Зейдлиц К. К.* Жизнь и поэзия В. А. Жуковского: 1783—1852: По неизданным источникам и личным воспоминаниям. СПб., 1883. С. 129.

[4] Сведения эти представлены в экспозиции Музея Жанны д'Арк в Руане (Maison de Jeanne d'Arc, Rouen), в разделе «Стяги Жанны» («Les étendards de Jeanne», экспозиция 1990 г.). За помощь в разыскании этих данных выражаю глубокую признательность П. Р. Заборову. См. также: *Gœrres G.* Jeanne d'Arc d'après les chroniques contemporaines / Trad. de l'allemand par M. Léon Boré. Paris; Lyon, 1843.

Трудно переоценить и записанный Одоевским пересказ поэмы об Агасфере — незавершенной «лебединой песни» Жуковского[5]. При том, что сама история этого замысла едва исследована и расплывчато документирована, зафиксированный Одоевским вариант представляет интерес чрезвычайный. В этой версии, рассказанной ему Жуковским, судя по некоторым признакам, поэт преимущественно опирается на ранние источники легенды. Здесь отсутствует еще второй, едва ли не равновеликий, персонаж поэмы — Наполеон — и связанный с этим позднейший сюжетно-композиционный ход, организующий окончательный текст: исповедь Агасфера отчаявшемуся пленнику острова Св. Елены. Есть и иные сюжетные расхождения, касающиеся странствий и испытаний Вечного жида (см. примеч. к публикации). В этой связи примечательной представляется и внесенная Одоевским между строк и показавшаяся ему, очевидно, важной помета: «крестовые походы». Как можно предположить, она также свидетельствует о том, что в рассказе Жуковского в той или иной форме прозвучала апелляция к ранним вариантам легенды, относящейся как раз к эпохе крестовых походов, что, следует заметить, никак не акцентировано в окончательном тексте. Между тем это известная версия о Вечном жиде, фигурировавшем еще под именем Картафила — покаявшемся оскорбителе Христа, принявшем крещение и каноны праведной жизни[6].

Совпадающие топики позднее были развернуты в универсальную психологически и философски осмысленную историческую панораму. Однако к моменту свидания с Одоевским доминирующая в поэме этико-религиозная концепция сформировалась в художественном сознании поэта с предельной ясностью — и так же ясно, концентрированно запечатлел ее Владимир Федорович: Агасфер, через страдания постигший мудрость Христа, смиренно преклонил перед Ним свою гордую главу и сделался адептом Его учения. Во искупление греха ему не дается все же благо смерти, но даются молитва и сон (ср. в окончательном тексте: «...я бунтующую волю / Свою убил пред алтарем Господним... Я с Ним, Он мой, в Нем все, Им все: / Все от Него... Я казнь мою всем сердцем возлюбил...»).

На фоне многоликой и многосмысловой агасферианы в литературе европейского романтизма, испытавшей всплеск интереса к этому «вечному» сюжету, «Агасфер» Жуковского, сохраняя все признаки романтической эсхатологии, тем не менее отразил прежде

[5] Впервые посмертно: *Жуковский В.* Агасфер. Странствующий жид // Жуковский В. Соч. 5-е изд. СПб.,1857. Т. 10.

[6] См.: *Аверинцев С. С.* Агасфер // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 34.

всего «одиссею человеческого духа», мучительный внутренний путь к откровению веры не отвлеченного героя апокрифической легенды, но Человека:

Я Агасвер живой, с костями, с кровью,
Текущей в жилах, с чувствующим сердцем
И с помнящей минувшее душою...

«Вочеловеченная» трагедия вечного скитальца, взыскующего высшей истины и обретающего ее в христианском смирении, венчает путь нравственно-религиозных поисков самого Жуковского[7].

Если попытаться сформулировать основную отличительную особенность последнего художественного создания Жуковского, то, наверное, воспользовавшись типологическим определением С. С. Аверинцева, можно сказать, что его герой не «предмет творческой фантазии», но «предмет веры». И ценность дневниковой записи Одоевского, на наш взгляд, состоит как раз в том, что она лаконично и рельефно концентрирует в себе эту главную мысль поэта.

Подобный «конспект» одного из наиболее своеобразных и едва ли не последних образцов русской романтической агасферианы, выразительный своей наглядностью, легко может быть сопоставлен с «новым» Агасфером, вновь возникшим после полувекового затишья перед русским читателем: мощный образ бунтаря и скитальца, таящий в себе широкие интерпретационные возможности, опять оказался востребован. Однако Вечный жид наступившего столетия был изъят его толкователями из лона религиозной философии и возвращен в поле литературной легенды, причем в обстановке развивавшегося политического и общественного кризиса сильно идеологизированной. При этом особенно важен для нас тот факт, что новые версии неизменно опирались на те же «классические» источники, которыми пользовались романтики, в том числе и Жуковский. Вот некоторые из этих версий.

Уже в 1899 году в Москве выходит «драматическая легенда» в пяти действиях «Вечный жид» малоприметного, но уловившего нарождающиеся тенденции литератора Павла Андреевича Васильева. Отталкиваясь от глубоко рефлексивной гетевской концепции идеологического противостояния Иисуса и Агасфера, он трансформирует ее довольно грубо. Его Агасфер — изначально убежденный, чуждый покаяния противник и оппонент проповедника из Гали-

[7] Подробнее см.: *Янушкевич А. С.* В мире Жуковского. М., 2006. С. 291—296; также: *Киселева Л.* Легенда о Вечном жиде в замыслах Пушкина и Жуковского: (К постановке проблемы) // Коран и Библия в творчестве А. С. Пушкина. Jerusalem, 2000. С. 93—100.

леи, сам претендующий на роль пророка — роль и успех, которые предвосхитил «пришелец», — снедаем тайным тщеславием. Он сражается на два фронта — не только против Иисуса («Нет! Нет! Нет! Вы не заставите меня нести позорный крест; я не сообщник его... я не признаю его учения»), но и против фарисеев, которых обвиняет в отсталости и нетерпимости. Однако высокопарные инвективы новоявленного Мессии — глашатая возрождения Израиля — темны и не находят поддержки. «Чему ты поклоняться хочешь?» — вопрошает его друг Иаков. Более того, «идеология» пьесы Васильева — вовсе не отвлеченного рода: будучи сотрудником «Нового времени», он вкладывает в содержание своего произведения вполне соответствующий духу суворинского издания политический смысл, высмеивая и обличая паству Иисуса: «...больные, нищие, калеки, ротозеи — вот слава нового учителя. Таково ли величие избранника и избавителя народа? Нет, он ненадежен для нас. Кто ищет опору в такой толпе, тот ею же будет осмеян. Царств не создает толпа»[8].

В 1909 году увидела свет небольшая книжка А. В. Костицына «Вечный жид. Очерки из истории легенды». Основной репертуар европейской агасферианы представлен здесь исключительно в качестве разнообразных *литературных* воплощений «простой легенды», дающей для этого «богатейший материал»: «Сколько должен передумать и пережить человек, который везде ходит, все видит, который может участвовать во всех событиях в течение тысячелетий! Нельзя и придумать лучшего героя для поэмы, романа, драмы, элегии, баллады». Читателям был представлен отнюдь не «вочеловеченный» персонаж, но «предмет творческой фантазии», выведенный за пределы серьезной историософии и религиозной этики[9].

И наконец, самая известная публикация начала XX века на тему о Вечном жиде — небольшая целенаправленно подобранная антология, изданная М. Горьким, в которую он включил наиболее известные поэмы, сконцентрированные преимущественно на личности героя и также, между прочим, находившиеся в поле зрения Жуковского. Это «Вечный жид» (1787) поэта «бури и натиска» К. Ф. Д. Шубарта, разработавшего сюжет в духе радикального просветительства, и «лирическая рапсодия» австрийца Николауса Ленау «Агасвер, Вечный жид» (1836—1838), пронизанная романтической рефлексией[10]. Третье вошедшее в антологию произведение —

[8] *Васильев П. А.* Вечный жид: Драматическая легенда в 5-ти действиях. М., 1899. С. 22, 26, 40, 69.

[9] *Костицын А. В.* Вечный жид: Очерки из истории легенды. Смоленск, 1909.

[10] См.: *Янушкевич А. С.* В мире Жуковского. С. 291 (примеч. 59), 293.

баллада в стиле народной песни — принадлежит перу певца Французской революции Пьера Беранже («Le Juif Errant», 1831). В открывающем книгу предисловии Горький, выступая, между прочим, убежденным защитником иудаизма, отразившего безусловно прогрессивные принципы еврейского национального сознания, разворачивает внеконфессиональную и, по сути, антирелигиозную ретроспективу исторических и психологических предпосылок возникновения легенды, подчиненную основной мысли писателя: Христос был одним из новаторов, идущих впереди жизни и терпящих за это муки[11].

«Вочеловеченный» же Вечный скиталец в ипостаси «предмета веры» надолго покидает и страницы новой литературы, и новое читательское сознание.

В. Ф. ОДОЕВСКИЙ. ПУТЕВЫЕ ЗАПИСКИ 1847 ГОДА[12]

4/16 августа /вторник/ Дюссельдорф

Жуковский перевел всего Наля[13], две песни Одиссея; в его [екземпляре] рукописи на одной стороне греческий подлинник; каждое слово переведено надстрочно по-русски и по-немецки с грамматическими замечаниями, на другой стороне его перевод сперва карандашом, потом чернилами[14].

Он рассказывал мне содержание двух поэм; одна в роде легенды: Монах бывший духовник Иоанны д'Арк рассказывает [об ней] ея историю.

[11] Легенда об Агасфере — «Вечном жиде»: Поэмы Шубарта, Ленау и Беранже / Предисл. М. Горького. Пб., 1919.

[12] ОР РНБ. Ф. 539 (В. Ф. Одоевский). Оп. 1. № 52. Л. 143—146.

[13] Эпос «Наль и Дамаянти» (1837—1841) был к этому времени уже опубликован отдельным изданием: Наль и Дамаянти: Индейская повесть В. А. Жуковского. СПб., 1844.

[14] О переводе каких именно двух песен «Одиссеи» Гомера идет речь, неясно. Работа над этим переводом проходила в два этапа: первые 12 песен поэт перевел в 1842—1844 гг., перевод песен 13—24 пал на 1848—1849 гг. Однако несомненная ценность этого свидетельства Одоевского — в подробном описании виденной им рукописи Жуковского. Ср. письмо последнего к С. С. Уварову от 12(24) сентября 1847 г.: «В Дюссельдорфе я нашел профессора Грасгофа, великого эллиниста, который в особенности занимается объяснением Гомера. Он взял на себя помочь моему невежеству. Собственноручно, весьма четко он переписал мне в оригинале всю "Одиссею"; под каждым греческим словом поставил немецкое слово и под каждым немецким — грамматический смысл оригинального. Таким образом, я мог иметь перед собою весь буквальный смысл "Одиссеи" и иметь перед глазами весь порядок слов...» (*Жуковский В. А.* Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1960. Т. 4. С. 658—659).

Другая Вечный Жид; Ахеасверус[15] отталкивает Христа несущего крест; Христос Ему говорит:

Ты будешь жить, пока [я не приду] я не приду.

Ахасверус пораженный сими словами, остается в изумлении. Все оставили город, он остается один; тьма — землетрясение — рассказы о воскресении; исполняется пророчество — Иерусалим разрушен — все умирает вкруг Ахасверуса — он остается один, идет в Италию[16]; долгая жизнь надоедает ему — и тем более он ненавидит Христа; извержение Етны — Ахасверус бросается в лаву, она сжигает его, он чувствует все терзания но встает живой[17]; он бросается к зверям, но жив[18]; мученики — он видит [их] торжественное мученичество христиан; это поражает его; он возвращается в Ерусалим — его потомки рассказывают ему его собственную историю; крестовые походы[19]. Наконец слова Христа Ахасверусу делаются понятны и он смиряет свою гордость, делается христианином; жизнь его не прекращается, но ему дается молитва и сон.

[15] Ahasuerus (*лат.*); позднелатинским вариантом имени: Ahasverus — Вечный жид назван в немецкой народной книге «Краткое описание и рассказ о некоем еврее по имени Ахасверус» (1602).

[16] Упоминание Италии, отсутствующее в окончательном тексте поэмы в качестве отдельного развернутого эпизода, адресует к одному из ранних — итальянскому — варианту легенды, бытовавшей там уже в XIII в.; несколько известных ее версий относятся и к началу XV в. — см.: *Базинер О. Ф.* Легенда об Агасвере или Вечном жиде и ее поэтическое развитие во всемирной литературе // Варшавские университетские известия. 1905. Кн. 3. С. 9—10.

[17] В жерло Этны Агасфер бросается в поэме Шубарта. В окончательном тексте Этна заменена Везувием и гибелью Помпеи.

[18] Фраза: «он бросается к зверям, но жив» — вписана.

[19] Слова: «крестовые походы» — вписаны.

Лазарь Флейшман (Стэнфорд, Калифорния)

НЕИЗВЕСТНЫЙ СТИХОТВОРНЫЙ «АВТОПОРТРЕТ» БАЛЬМОНТА

Более плодовитого и более «газетного», чем Бальмонт, поэта русская зарубежная пресса 1920—1930-х годов не знала. Соперничать с ним по частоте появления в газетах могли лишь присяжные сочинители стихотворных «политических» фельетонов — Дон Аминадо и Lolo. Страдавший от «кризиса перепроизводства» собственных стихов и прозы в условиях скудости издательских возможностей в эмиграции и прохладного отношения к себе со стороны журналов, Бальмонт контакта с аудиторией, утраченного после отъезда из России в 1920 году, вынужден был искать прежде всего на газетных полосах[1].

Усиливавшееся отталкивание от современной западноевропейской действительности влекло поэта к двум противоположным географическим и культурным полюсам. С одной стороны, это были Соединенные Штаты Америки, страна, которую он помнил по своей поездке в Мексику в 1905 году[2] и в которой у Бальмонта сейчас появились пламенные поклонники. В числе их были философ и поэт Эдгар Нобль; его русская жена Лидия Львовна Пименова-Нобль и их дочь, юная поэтесса Лидия (Лилли) Нобль, с которой

[1] «Константин Дмитриевич был очень образованным человеком, необыкновенно эрудированным. Знал массу языков. Мне кажется, разбирался абсолютно во всем. Стихи из него просто сыпались. Он, кажется, в первые лет шесть-семь работал одновременно в трех или четырех редакциях», — вспоминает дочь Бориса Зайцева («Напишите мне в альбом...»: Беседы с Н. Б. Соллогуб в Бюсси-ан-От. М., 2004. С. 103). В период бурного расцвета эмигрантской печати Бальмонт писал Д. Шаховской: «Я все собираюсь засесть за свою машинку и написать какие-то рассказы и для “Звена”, и для “Последних Новостей”, и для “Дней”, и для “Сегодня”. Но все эти сборы, к сожалению, остаются сборами. У меня нет убеждения, что кому-нибудь мои писания нужны, и так противны эти лживые мерзкие русские и всяческие газеты» (Письма К. Д. Бальмонта к Дагмар Шаховской / Публ. и примеч. Ж. Шерона // Звезда. 1997. № 9. С. 154; Новый журнал. 1989. Кн. 176. С. 225 (письмо от 23 апреля 1923 г.)).

[2] *Куприяновский П. В., Молчанова Н. А.* «Поэт с утренней душой»: Жизнь, творчество, судьба Константина Бальмонта. М., 2003. С. 180—184.

в начале 1925 года у поэта завязалась оживленная переписка и которая вызвалась заняться переводами и пропагандой его творчества в американской среде. «Я счастлив знать, что имя мое Вам нечуждо, и вдвойне рад, что между Вами, дочерью России и прекрасной страны Эдгара По, и мною, вечно тоскующим о России и мечтающим о тех местах, где проходил создатель “Ворона”, “Аннабель-Ли” и “Лигейи”, есть внутренний путь», — писал ей поэт 3 марта 1925 года[3]. Она напечатала в местной газете «Boston Transcript» статью о Бальмонте, которую он расценил как лучшее из сказанного о нем: «Только Вы одна по-настоящему приласкали и приветили мой жизненный праздник, мой завершенный круг. Русские люди сейчас поглощены несчастьями и политикой. Они почти не видят меня, как не видели в начале моего пути. Все последние месяцы мне это было очень больно, хоть я сам себе в том не признавался. Вы стерли эту боль, и я снова горд. Вы читали статьи обо мне русских журналов, — они поверхностные и пустяшные. А Ваш очерк, продиктованный истинной любовью к моей поэзии, — продиктованный весенним Вашим поэтическим сердцем, — для меня — как душистый грозд винограда, как тяжелая красочная перевязь цветов, как родной мой сад, полный пения птиц»[4]. В очерке говорилось:

> Among cultured Russians the world over, Balmont is a name to conjure with. It stands for a poetry that is sheer music and dazzling sunshine; it stands also, for a genius that is at once intensely Russian and as universal as the sun itself. Already widely known in Europe through excellent translations of his works, this greatest lyric of contemporary Russia merits a still wider recognition from English-speaking students of literature and lovers of poetry.[5]

Подчеркивая «универсализм» бальмонтовского гения и творчества, автор статьи писала:

> Balmont’s poetry is not only light and joyousness, it is essentially music. His use of assonance and alliteration, as well as of rhyme and rhythm, combines to produce striking effects. His verse has been called «fugal», and justly, for its holds a marvelous interweaving of inner melodies. It is characteristic that he speaks of himself, not as composing or writing poetry, but as «singing». For sheer musical beauty his finest lyrics stand with Shelley’s «Cloud» and «To a Sky-Lark».[6]

Эти характеристики не только прямо отвечали самоощущению поэта, но и в значительной степени были внушены начинающей поэтессе самим Бальмонтом в переписке с нею[7].

Стремление уйти от западноевропейского и эмигрантского окружения[8] влекло Бальмонта, с другой стороны, и к новым, обретшим государственную независимость после мировой войны странам Восточной Европы, в которых он усматривал исконную духовную близость к русской национальной культуре[9]. Переводы литовских и инославянских поэтов и фольклора пришли на место недавних увлечений экзотикой Халдеи, Океании, древней Индии и Мексики[10] и наложили сильнейший отпечаток на творческий облик поэта в конце 1920-х — начале 1930-х годов, во многом от-

[3] Американские письма К. Д. Бальмонта / Публ. Ж. Шерона // Минувшее. Исторический альманах. М.; СПб., 1993. Вып. 13. С. 296.

[4] Американские письма К. Д. Бальмонта. С. 303 (письмо от 13 февраля 1926 г.).

[5] Цит. по публ.: *Noble L.* Balmont — a famous Russian poet in exile // Noble Lydia. Poems. With translations from Constantine Balmont. Boston, 1930. P. 21.

[6] Там же. P. 27.

[7] Ср. письмо Бальмонта от 14 декабря 1926 г.: Американские письма К. Д. Бальмонта. С. 305—306.

[8] В письме в Россию от 27 февраля 1927 г. поэт восклицал: «Кстати, читает ли кто Эдгара По в теперешней России? Здесь его не читает никто. Впрочем, кроме разной несуществующей дряни, никто не читает ничего. Зато все интересуются спортом и автомобилями. Проклятое время, бессмысленное поколение, как я презираю его. Я чувствую себя приблизительно так же, как последний перуанский владыка среди наглых испанских пришельцев в гениальном рассказе Вассермана, тобою переведенном. Круговорот железных времен» (*Андреева-Бальмонт Е. А.* Воспоминания / Подгот. текста, предисл. Л. Ю. Шульман; Примеч. А. Л. Паниной и Л. Ю. Шульман. М., 1997. С. 530—531).

[9] 29 августа 1928 г. он писал Е. А. Андреевой: «Я, вообще, за эти годы рассмотрел здешних болтунов. Изношенные снобы, себялюбцы, слепцы и ничтожество. Моя душа — с Литвой и Славией» (*Андреева-Бальмонт Е. А.* Воспоминания. С. 532).

[10] Ср. вышедшие одновременно русское и французское издания Бальмонта: «Зовы древности. Гимны, песни и замыслы древних. Египет. Мексика. Майя — Перу — Халдея — Ассирия — Индия — Иран — Китай — Япония — Скандинавия — Эллада — Бретань» (Берлин, 1923; переизд.: 1908) и «Visions solaires: Mexique — Egipte — Inde — Japon — Océanie / Trad. du russe par Ludmila Savitzky» (Paris, 1923). По поводу этого французского издания автор сообщал Людасу Гире в письме от 20 декабря 1928 г.: «Эта книга, изданная Боссаром, в Париже, 3 года тому назад, составила мне мировую славу, — по-французски появилось не менее 100 хвалебных отзывов, и книга имела и продолжает иметь успех не только во Франции, но и в других европейских странах, в Японии, в Бостоне, в Южной Америке» (*Лавринец П.* «Одним огнем мы крещены»: Письма Константина Бальмонта Людасу Гире. 1928 год // Даугава. 1999. № 4, июль—август. С. 101; Письма Константина Бальмонта Людасу Гире 1928—1931 гг. / Вступ. заметка, публ. и примеч. П. Лавринца // Балтийский архив. Т. 5: Материалы к общественной жизни. Литература и искусство. Библиография. Мемуары. Рига, 1999. С. 132).

теснив его собственные стихи в рижской газете «Сегодня» и в парижской «Россия и Славянство». Неугомонный и ненасытный «глоб-троттер», Бальмонт в годы своей второй, послереволюционной, эмиграции смог впервые из деревенского уединения на берегу океана отправиться за рубеж лишь весной 1927 года, когда был приглашен с публичными вечерами в Польшу (а вслед за ней и в Чехословакию).

Тогда-то, во время полуторамесячного пребывания в Польше, в газете «Последние новости» — главном пристанище поэта в Париже, на полосе, озаглавленной «Новости литературы», на месте, обычно отводимом стихам (в том числе — его собственным), появилось стихотворение, представлявшее собой беспрецедентный в то время по экстатичности дифирамб Бальмонту:

ПОЭТУ
(Посв. К. Бальмонту)

Напряжение борений, одоления услады,
Дерзновенье устремлений, лязг спадающих оков —
Все объял и сплел твой гений в искрометные каскады
Сладкозвучных песнопений и чеканный ритм стихов.

В них — рев моря, вздохи бури, урагана завыванье,
Прихотливые извивы сонных дум в ночной тиши,
И безоблачной лазури многоцветное сверканье —
Перезвоны, переливы чутких струн твоей души;

Знойной страстью опьяненье, тела юного изломы,
Поникающие взоры, замирание ума,
И лобзанье и моленье, нега сладостной истомы —
Филигранные узоры, красок радужных кайма;

Плач тоскующего сына, гневный возглас укоризны,
Дальней родины мотивы, шопот леса, плеск волны,
Скорбь и горе гражданина о страданиях отчизны
И горячие призывы смыть позор родной страны...

Пой же, Гений, непрестанно, созывай сынов любящих
На решительные битвы из чужих, далеких стран,
Исцеляй им песней раны, утоляй сердца скорбящих
И слагай для них молитвы, вещий песенник, Баян!

Д. Бален.[11]

[11] Последние новости. 1927. № 2234, 5 мая. С. 3.

Хотя стихотворение подписано никому не известным именем, авторство его никакого сомнения не оставляет. Так превозносить Бальмонта в тот момент мог только один русский поэт — сам Бальмонт. Стихотворение заключает в себе сжатый обзор всего его прошлого творчества и краткую характеристику черт, которые составляют высшую его ценность. Уже самый метр «послания» — восьмистопный хорей — отсылает к перелому, осуществленному в системе русского стихосложения в период литературного дебюта Бальмонта: отмене запрета на «сверхдлинные» размеры. Этот был размер, заимствованный у Эдгара По (его «Ворона» Бальмонт перевел в 1894 году) и использованный в одном из самых известных первых выступлений поэта — в стихотворении «Фантазия» («Как живые изваянья, в искрах лунного сиянья...»), которым открывался сборник «Молодая поэзия»[12].

Если понятно, почему для напечатания панегирика автору надо было прибегнуть к псевдониму, то не может, однако, не встать вопрос о том, чем вызван был выбор фамилии иностранной. Подпись, по-видимому, служит русской транскрипцией имени Bolen и предназначена придать «англоязычную» окраску высказываемому[13].

Примечательно, что слывший всю жизнь англофилом Бальмонт счел необходимым к тому времени выступить с беспреце-

[12] Молодая поэзия: Сб. избранных стихотворений молодых русских поэтов / Сост. П. и В. Перцовы. СПб., 1895. С. 3. Вспоминая позднее историю издания книги, П. П. Перцов отмечал в этом стихотворении «длинные напевные строки» и относил его к таким, в которых «уже припахивало “бальмонтизмом”» — при том, что восьмистопным хореем (правда, без внутренних рифм) были написаны напечатанные по соседству стихотворения гр. П. Бутурлина и А. Коринфского (см.: *Перцов П. П.* Литературные воспоминания. 1890—1902 / Вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. А. В. Лаврова. М., 2002. С. 240, 134. Ср. ценную работу: *Эдельштейн М. Ю.* П. П. Перцов о К. Д. Бальмонте // Творчество писателя и литературный процесс: Слово в художественной литературе, стиль, дискурс: Межвузовский сб. науч. тр. Иваново, 1999. С. 80—88). Восьмистопный хорей, в иных строфических формах и не обязательно с внутренними рифмами, употреблен был поэтом и в ряде других стихотворений — «Грусть» («Внемля ветру, тополь гнется, с неба дождь осенний льется...» — «Под северным небом», 1894), «В час рассвета» и «Из-под северного неба» («В безбрежности», 1895), «Ожиданьем утомленный, одинокий, оскорбленный...» («Тишина», 1898), «Как испанец» («Горящие здания», 1900), «Из рода королей» («Будем как солнце», 1903) и т. д. Анализ «сверхдлинных» размеров у Бальмонта приводит исследователя к выводу: «Не претенциозно-эксцентрические выходки, а органическое порождение поэтической индивидуальности — вот что такое эти необычно длинные строки Бальмонта» (*Ляпина Л. Е.* Сверхдлинные размеры в поэзии Бальмонта // Исследования по теории стиха. Л., 1978. С. 125).

[13] При этом выбор «Балена» вместо «Болена» мог быть продиктован стремлением сблизить имя адресанта с именем адресата.

дентной по резкости филиппикой против Великобритании. Не удовлетворяясь страстными инвективами по адресу западноевропейского уклада жизни и политической беспринципности Запада в целом, он сосредоточил именно на ней — самой мощной в мире тогда «супердержаве» — весь огонь критики за предоставление дипломатического признания советскому государству, легитимизировавшего большевистский режим. Новое к ней отношение получило выражение в написанном в начале февраля 1924 года стихотворении «Англы»[14], отвергнутом тогда газетой П. Н. Милюкова «Последние новости» и так и оставшемся неопубликованным при жизни автора. К. М. Азадовский, изучивший историю попыток его напечатания, пишет: «Страна, признавшая “палачей, терзающих и губящих Россию”, повела себя, по убеждению Бальмонта, “бесчеловечно и бессовестно”. Стихотворение “Англы” — проклятие поэта некогда любимой стране. При этом Бальмонт говорит не только от собственного имени, но и от лица безымянных мучеников, “несчетно расстреливаемых в России”»[15]. По иронии судьбы, однако, именно тогда, когда «Бален» выступил с панегириком Бальмонту, в международно-политической ситуации происходил крутой перелом; современникам стало казаться, что Англия одумалась, в мировую печать хлынули сообщения об усиливавшемся англо-советском конфликте, завершившемся 24 мая разрывом дипломатических отношений и толками о неизбежности вооруженной интервенции против советского государства.

Между тем попытка установить «внутреннюю форму» имени, выбранного в качестве подписи стихотворного дифирамба Бальмонту, ведет в ином направлении. Можно полагать, что оно явилось плодом анаграмматической игры с фамилией Нобль — наиболее близкими поэту друзьями в западном полушарии[16]. Его можно

[14] В день написания его (3 февраля 1924 г.) Бальмонт писал Дагмар Шаховской: «Моя милая, вчера случилось то, что так же неизбежно должно было случиться, как некогда то, что Иуда предал Христа. Пусть то, что должно было совершиться, совершается. Подлая Англия, эта гнусная страна лжи, грубости и корысти, признала не только de facto, но и de jure, т. е. законным порядком, мерзавческое правительство разбойников» (Письма К. Д. Бальмонта к Дагмар Шаховской. С. 164).

[15] *Азадовский К.* Бальмонт и «Англы» // Всемирное слово. 2001. № 14. С. 7.

[16] Втянувшись вскоре в обострившуюся политическую борьбу между Литвой и Польшей вокруг Вильнюса и объявив о своей безоговорочной поддержке Литвы в этом вопросе, Бальмонт рекомендовал Людасу Гире в 1928 г. привлечь в агитационную кампанию и своих американских друзей: «И вот что пришло мне в голову. Пошлите Э. Ноблю мне Вами посланные книги о Вильне, — он напишет статью, если Вы попросите об этом. Напишите одновременно его дочери и приложите мое письмо (прочтите его). Нобль оправдывает свою фамилию: хороший поэт, отличный философ, благородный человек. Если он вступится за Литву, это будет *громко*» (*Лавринец П.* «Одним огнем мы крещены»... С. 94; Письма Константина Бальмонта Людасу Гире 1928—1931 гг. С. 123).

интерпретировать как попытку Бальмонта нарисовать свой облик таким, каким его должны были бы видеть бостонские друзья.

Однако законно предположение и о еще одном факторе, «парономастически» углубляющем смысл избранной подписи. Весной 1923 года Бальмонт совершенно неожиданно оказался в списке русских литераторов, выдвинутых на Нобелевскую премию. Соответствующую рекомендацию содержало обращение в Шведскую академию Ромена Роллана, лауреата Нобелевской премии 1914 года, представившего поэта наряду с М. Горьким и И. Буниным[17]. Это был первый и единственный в межвоенный период случай, когда в числе претендентов оказывался какой бы то ни было русский поэт[18]. И хотя никто из предложенных Ролланом русских писателей[19] в тот год конкурс не прошел (а Бальмонта позднее никто

[17] См.: Nobelpriset i litteratur. Nomineringar och utlånden 1901—1950 utgivna av Bo Svensén. Del 2: 1921—1950. Stockholm, 2001. P. 35—37, 41—43; *Куприяновский П. В., Молчанова Н. А.* «Поэт с утренней душой»: Жизнь, творчество, судьба Константина Бальмонта. С. 367; *Блох А. М.* Советский Союз в интерьере Нобелевских премий: Факты. Документы. Размышления. Комментарии. СПб., 2001. С. 75. 15 марта Бальмонт писал Дагмар Шаховской: «Прилагаю письмо Ромена Роллана. Мне нравится, как он ко мне относится» (Письма К. Д. Бальмонта к Дагмар Шаховской // Звезда. 1997. № 8. С. 172), а 9 апреля он сообщал ей же: «Получил письмо от директора Нобелевской библиотеки при Шведской Академии. Благодарит за посланные мною — “Воздушный путь”, “Марево” и “Visions Solaires” — и, сообщая, какие книги есть из моих в Академии, просит послать другие. Сейчас посылаю ему две книги. Но, увы, вряд ли, думаю, мне присудят Нобелевскую премию. Не умею забегать с заднего крыльца» (Там же. № 9. С. 152—153).

[18] Ср. серию статей Т. В. Марченко о русских нобелевских номинантах: «В ожиданиь «чуда» (Нобелевские мытарства Дмитрия Мережковского) // Известия РАН. Сер. лит. и яз. 2000. № 1. С. 25—35; «Почему Максиму Горькому не дали Нобелевскую премию: (По материалам архива Шведской академии) // Там же. 2001. № 2. С. 3—16; Иван Шмелев и Нобелевская премия: (По материалам архива Шведской академии) // Там же. 2002. № 1. С. 25—33; Сто лет Нобелевской премии по литературе: Слухи, факты, осмысление // Там же. 2003. № 6. С. 25—37; Нобелевский эксперт: Русские писатели в оценке Антона Карлгрена (1920—1930-е гг.) // Scando-Slavica. 2000. T. 46. P. 33—44. Ср. также: *Gruber Katarzyna, Jangfeldt Bengt.* Russica: The Russian Collection in the Nobel Library of the Swedish Academy. A Selective Catalogue 1766—1936. Stockholm, 1994. P. 7—9.

[19] Весной 1923 г. номинанты Р. Роллана являли собой различные градации «эмиграционного» статуса. В то время как Бунин олицетворял непримиримо антибольшевистскую, «белогвардейскую» позицию, а Горький, бывший на положении «полуэмигранта» с советским паспортом, выглядел его полным антиподом в вопросе об отношении к революции и советской власти, — Бальмонт оказывался некоторым образом посередине между ними: проклятия боль-

и не выдвигал), само по себе появление Бальмонта в этом списке служило авторитетным доказательством принадлежности его к числу лучших поэтов современности.

шевикам соединялись у него с готовностью (не раз оглашаемой) немедленно вернуться в советскую Россию. Резко разойдясь с советской властью после мятежа в Кронштадте, поэт испытывал чередующиеся приливы ностальгии и растущую отчужденность от эмигрантской литературной жизни. Ему временами казалось, что настоящий его читатель остался в Советской России. Молодой поэт-имажинист Александр Кусиков, еще в московские годы близкий к семье Бальмонтов, а после своего отъезда на Запад в 1922 г. многим в эмиграции казавшийся (как и его друг Сергей Есенин, тогда пустившийся в зарубежную поездку с Айседорой Дункан) посланцем новой советской культуры, эти иллюзии поддерживал. «Я, однако, очень рад Сандро, — сообщал Бальмонт Дагмар Шаговской в письме от 25 апреля 1923 г. о приезде Кусикова из Берлина в Париж. — И что он мне ни рассказывает, и что он мне ни плетет о Москве! Говорит, что тамошние молодцы приглашают меня и Куприна “добро пожаловать” в родную красную Москву, что меня перепечатывает из “Последних Новостей” московская “Красная Нива” и что меня встретят при возвращении почестями. Я произношу “Гм” и слушаю дальше, без дальнейших последствий» (Письма К. Д. Бальмонта к Дагмар Шаховской // Звезда. 1997. № 9. С. 155). Под непосредственным влиянием разговоров с Кусиковым он пишет летом статью, в которой, делясь размышлениями об эмиграции и родине, заявляет: «Без преувеличения и без преуменьшения, я слишком хорошо знаю, кто я. Мое за всю жизнь отъединенное внутреннее устремление дает мне возможность спокойно говорить о себе как о третьем лице и на примере этого третьего лица указать на вопиющую чудовищность некоторой неправды, которой быть не должно. И вот я свидетельствую, что, если в Москве в течение трех лет, 1918—1920, я задыхался от невозможности быть собой и говорить полным голосом, я задыхаюсь от того же и здесь, в русском и французском Париже, по соседству с русским и немецким Берлином и людоедски-своекорыстным английским Лондоном» (*Бальмонт К.* Без русла (Письмо из Парижа) // Дни (Берлин). 1923. № 220, 23 июля; *Бальмонт К.* Где мой дом? Очерки (1920—1923). Прага, 1924. С. 135—136; см. также: *Бальмонт К.* Автобиографическая проза / Сост., вступ. ст. и коммент. А. Д. Романенко. М., 2001. С. 359). В непосредственной связи с этой декларацией советский эмиссар Н. С. Ангарский, предпринимавший (наряду с прямыми обязанностями, взятыми на себя в ходе заграничной командировки) также шаги по организации репатриации интеллигенции в советскую Россию, отчитывался перед начальством о своих контактах с Бальмонтом и самым близким поэту в зарубежье в тот момент писателем А. И. Куприным: «*Касательно Куприна*. <...> Если Куприна надо вернуть в Россию, то сделать это не так уж трудно. В газете он пишет из нужды, а “применяется к подлости”.

Касательно Бальмонта. Живет он с женой, дочерью и тетей Нюшей, которая свято и молчаливо на него взирает. Живут в страшной нужде, не всегда имеют на обед. Издат<ель>ства за границей замирают. Печататься негде. Милюков дает гроши. Комитет эмигрантский высасывает Бунин и его фавориты. Словом, Бальмонт здесь в оппозиции, и его не любят, в особенности после скандала на балу, где он провозгласил гением Кусикова, пришедшего вместе с ним.

«Не до конца скромность. Но не до конца дерзость тоже», — охарактеризовал Андрей Белый творческий облик Бальмонта в 1908 году[20]. Индивидуальные черты Бальмонта настолько выпукло выражены в самой ткани эпистолы «Балена», что трудно было бы ее назвать мистификацией. Ее можно сопоставить с рядом других случаев его «саморекламы», закамуфлированной псевдонимом «Мстислав», под которым различные «интервью» с ним, статьи о нем и его стихи во второй половине 1920-х — начале 1930-х годов появлялись, главным образом, в газетах «Сегодня» и «Россия и славянство»[21]. Поэт и не думал при этом действительно засекречивать свое авторство. Спустя пять месяцев после помещения панегирика Балена в «Последних новостях» Бальмонт обнародовал — на сей раз в рижской «Сегодня» — и другой ретроспективный «автопортрет», сопроводив его портретами других корифеев современной русской литературы (Бунина, Куприна и Шмелева)[22]. Как и у «Мстислава», в выступлении «Балена» главное — не сокрытие подлинного авторства под псевдонимом, но игра на его полураскрытии, на «расщеплении» авторского облика, на стирании границы между самооценкой и внеличной объективностью. Но данное стихотворение можно считать своеобразным «рекордом» лирической саморекламы у Бальмонта. Услугами этого «англичанина-иностранца» поэт, кажется, больше не восполь-

Бальмонт тоскует и очень хотел бы ехать в Россию. Он без аудитории и без средств. Он, написавший 20 книг, — сейчас нищий. Он говорит, что *сейчас* он *не сказал* бы того, что он сказал два года т<ому> н<азад>. Многое изменилось, и он сам изменился, и вот поэтому-то чувствует особую душевную тяжесть; но он не собирается публично каяться во грехах; он — поэт и говорит то, что чувствует. Сейчас он и думает, и чувствует по-иному. Но жена его не изменилась <...>.

Бальмонта надо вернуть без всяких условий, Куприна — с условием».

(Корреспондент Института Ленина: (Из переписки Н. С. Ангарского с Л. Б. Каменевым о поиске за границей в 20-е годы ленинских рукописей, историко-партийных документов и библиотек) // Советские архивы. 1990. № 5. С. 55—56).

[20] *Белый Андрей*. Бальмонт // Белый Андрей. Критика. Эстетика. Теория символизма. М., 1994. Т. 1. С. 370.

[21] Первым таким выступлением была публикация: *Мстислав*. Разговор с К. Д. Бальмонтом (Письмо из Франции) // Сегодня. 1926. № 246, 31 октября. С. 5.

[22] *Бальмонт К.* Четыре облика // Сегодня. 1927. № 221, 2 октября. С. 4; перепечатано в кн.: Константин Бальмонт — Ивану Шмелеву. Письма и стихотворения 1926—1936 / Изд. подгот. К. М. Азадовский и Г. М. Бонгард-Левин. М., 2005. С. 372—375.

зовался ни разу. При публикации перевода «поэмы» (в десяти сонетах) Людаса Гиры «Бальмонт» в «Балтийском альманахе»[23] он прибегнул опять к помощи «Мстислава»[24]. За Баленом осталась роль интимнейшего двойника.

[23] Балтийский альманах. 1929. № 2, февраль. С. 35—37.

[24] Редактор газеты «Сегодня», в которую Бальмонт первоначально предложил свой перевод Гиры, отвечал ему в письме от 11 февраля 1929 г.: «Что же касается поэмы Людаса Гиры, то мы долго в редакции размышляли, как с ней быть. Ставить под переводом Ваше имя, как Вы и сами находите, неудобно, еще менее удобно пускать ее совсем без подписи переводчика. Но если поставить какие-нибудь инициалы или какой-нибудь псевдоним, все равно с первых же строк каждому читателю будет ясно, что так перевести “Бальмонта” мог только Бальмонт. Кстати, не скрою от вас, что по поводу Мстислава мы получили достаточное количество писем от наших читателей, очень легко угадывающих настоящее имя автора.

К тому же поэма Гиры и по размерам, и по характеру скорее подходит для журнала. Поэтому наше редакционное совещание склонилось к тому, что лучше совсем не помещать поэмы “Бальмонт”, чем пустить ее без подписи переводчика, либо за Вашей подписью, что почти одно и то же и что несомненно вызвало бы много неприятных разговоров и, может быть, и газетные нападки» (http://www.russianresources.lt/archive/Milrud/Milrud_1.html). Надобность в каком бы то ни было псевдониме отпала, когда поэму Гиры Бальмонт включил — в качестве предисловия — в свою книгу «Северное сияние. Стихи о Литве и Руси» (Париж, 1931. С. 5—15).

Борис Фрезинский (Санкт-Петербург)

ИЛЬЯ ЭРЕНБУРГ И АЛЕКСАНДР БЛОК

(Хронология фактов и комментарий)

Недавно опубликовано записанное С. М. Алянским суждение Александра Блока об Илье Эренбурге; давно известны упоминания Эренбурга в «Дневниках» и в статье «Русский дэнди» (в обоих случаях Блок приводит сказанное ему поэтом и переводчиком Валентином Стеничем).

Дневник, 31 января 1918:

> ...Юноша Стэнч (провожавший меня до дому)... Мы живем только стихами. За пять лет не пропустили ни одного издания. Всё наизусть (Бальмонт, я, Игорь-Северянин, Маяковский... тысячами стихов). Сам пишет декадентские стихи (рифмы, ассонансы, аллитерации, танго). Сначала было 3 Б (Бальмонт, Брюсов, Блок); показались пресными, — Маяковский; и он пресный, — Эренбург (он ярче всех издевается над собой; и потому скоро все мы будем любить только Эренбурга).[1]

В статье «Русские дэнди» (написана 2 мая 1918) почти те же слова: «Мы живем только стихами; в последние пять лет я не пропустил ни одного сборника. Мы знаем всех наизусть — Сологуба, Бальмонта, Игоря Северянина, Маяковского, но все это уже пресно; все это кончено; теперь, кажется, будет мода на Эренбурга».

Стенич познакомился с Эренбургом позднее и о давнем разговоре с Блоком не обмолвился; приведя в мемуарах запись Блока, Эренбург написал о Стениче: «Он читал вперемежку стихи Блока, Маяковского, Хлебникова, свои собственные; печально зубоскалил <...>. Если бы я тогда услышал от Стенича, что кому-то могут нравиться мои стихи, я, наверно, удивился бы»[2]. Еще больше удивил-

[1] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 7. С. 323—324.

[2] *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь: В 3 т. М., 2005. Т. 1. С. 251. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, с указанием тома и страницы.

ся бы Эренбург, узнай он тогда суждение Блока, о котором прочел в письме Алянского:

> Москва, 20 XII 1955г. Многоуважаемый Илья Григорьевич, это письмо пишет Вам бывший руководитель издательства «Алконост» (1918—1922) Алянский Самуил Миронович. Давно собираюсь сообщить Вам следующее:
>
> Не помню точно, когда это было, в 1919 г. или в 1920 г. В одной из бесед с поэтом Александром Блоком я задал ему вопрос: кого из молодых поэтов он считает наиболее талантливым? Александр Александрович подумал и сказал, что из тех поэтов, которых он знает, наиболее талантливым ему кажется поэт Илья Эренбург. Эти слова Александра Блока мне хорошо запомнились потому, что они тогда удивили меня. Вы вправе осудить меня за то, что столько лет я таил от Вас драгоценные слова Блока. Извините меня и поверьте, что много раз мне хотелось рассказать Вам об этом разговоре, но почему-то хотелось это сделать лично, при встрече, но вот за 35 лет не нашлось случая познакомиться с Вами. Кто знает, быть может, узнай Вы об этих словах Блока в 1920 г., они могли бы повлиять на Вашу писательскую судьбу. Думаю, что и сегодня эти слова А. А. Блока доставят Вам нечаянную радость.[3]

Фактическое содержание письма Алянского, как кажется, заслуживает полного доверия[4]. Копии ответа Эренбурга в его архиве нет — это бывало, когда, отвечая адресатам, он обходился без услуг секретаря.

К 1918 году Блок со стихами Эренбурга был знаком — в его библиотеке сохранилось четыре эренбурговские книжки, присланные автором из Парижа:

[3] *Фрезинский Б.* Из слов остались самые простые... (Жизнь и поэзия Ильи Эренбурга) // Эренбург И. Стихотворения и поэмы. СПб., 2000. С. 29 (Новая библиотека поэта); см. также: Почта Ильи Эренбурга: «Я слышу всё...»: Письма 1916—1967. М., 2006. С. 306.

[4] Заметим, к слову, что этого суждения Блока нет в книге Алянского «Встречи с Александром Блоком» (М., 1969). Неизвестно, однако, насколько полно эта книга воспроизводит рукопись, и в любом случае она не является полным сводом воспоминаний автора о Блоке. Например, в ней нет эпизода 1918 г., когда Алянский, засидевшись у Блока до комендантского часа, перепугался, на что Блок рассмеялся и соорудил ему пропуск, написав карандашом печатными буквами на листе бумаги: «РСФСР. Политотдел. № 000...013. Сим удостоверяется, что Самуил Миронович действительно. Комиссар Блок». Перед самым своим домом Алянский напоролся на патруль и, дрожа, предъявил ему этот пропуск; повертев его в руках, матросы Алянского пропустили. Подлинник этого пропуска он подарил на юбилей К. Г. Паустовскому.

1. «Детское». (Париж, 1914), надпись на титуле: «Александру Блоку от всего сердца Эренбург»; на 4-й стороне обложки надпись Блока «Elie Ehrenbourg 155; Brd Montparnasse. Paris».

2. «Повесть о жизни некой Наденьки...» (Париж, 1916). Литографированное издание авторской рукописи с рисунками Диего Риверы. Тираж 100 нумерованных экземпляров; экземпляр № 29. Надпись на форзаце: «Александру Блоку Эренбург»; на 4-й стороне обложки надпись: «получено 18. V. 1916».

3. «Стихи о канунах» (М., 1916). Надпись на форзаце: «С большой радостью дарю Вам эту книгу И. Эренбург»; перед титулом вклеена карточка с адресом: «Exp. Elie Ehrenbourg 155, Boulevard Montparnasse. Paris»[5].

4. «Вийон Ф. Отрывки из Большого завещания, баллады и разные стихотворения. Пер. и биографич. очерк И.Эренбурга» (М., 1916). Надпись на фронтисписе: «Александру Блоку И. Эренбург. 1916». Перед фронтисписом вклеена карточка с адресом: «Exp. Elie Ehrenbourg 155 B^d Montparnasse. Paris»[6].

Неизвестно, присылал ли Эренбург Блоку что-либо из первых своих четырех книг стихов и читал ли их Блок[7].

Знакомство Эренбурга со стихами Блока начинается с прелюдии 1907-го: «В ранней молодости я стихи ненавидел, Лермонтов приводил меня в болезненное состояние <...>. Я помню, как Надя Львова, которая входила в нашу гимназическую организацию большевиков, прочитала мне стихи Блока. Я ей сказал: “Выкиньте! Этого нельзя держать дома — это страшно”...»[8] Два года спустя, в Париже, политэмигрант Эренбург услышал стихи Блока от студентки Сорбонны и тоже большевички Лизы Мовшенсон[9], в которую был влюблен, — именно с того года начинается его отход от политики и увлечение поэзией. В мемуарах Эренбург написал, что «не отрекается ни от подростка, стриженного ежиком, ни от зеленого

[5] Библиотека А. А. Блока: Описание. Л., 1985. Кн. 2. № 1029—1031.

[6] Там же. Л., 1984. Кн. 1. № 238.

[7] Р. Д. Тименчик допускает, что Блок, говоря о книгах русских молодых поэтов, вышедших в 1911 г., мог иметь в виду книгу И. Эренбурга «Я живу» (СПб., 1911) — см.: Лит. наследство. М., 1987. Т. 92, кн. 4. А. А. Блок: Новые материалы и исследования.

[8] *Эренбург И.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1991. Т. 3: Книга для взрослых. С. 446. В первой части мемуаров Эренбурга о покончившей с собой Н. Львовой написано: «Надя любила стихи, пробовала читать мне Блока, Брюсова, Бальмонта. А я боялся всего, что может раздвоить человека: меня тянуло к искусству, и я его ненавидел. Я издевался над увлечением Нади, говорил, что стихи — вздор, “нужно взять себя в руки”. Несмотря на любовь к поэзии, она прекрасно выполняла все поручения подпольной организации <...>. Я часто думал: вот у кого сильный характер!» (1, 40—41).

[9] Будущая поэтесса, «Серапионова сестра» Елизавета Полонская.

юноши, который, открыв существование Блока, Тютчева, Бодлера, возмутился разговорами о второстепенном и сугубо подсобном назначении искусства» (3, 307). Эту мотивацию отхода от парижской группы большевиков Эренбург использовал еще в «Книге для взрослых»: «Полюбив искусство, я потерял устойчивость. Меня смутил Блок. Я презирал даму со страусовыми перьями — я знал и этих дам, и эти перья. Но как завороженный, я повторял:

Дыша духами и туманами,
Она садится у окна...»[10]

А к концу жизни, вспоминая себя в 1911-м, он признался: «Я боготворил Блока» (1, 97)[11]. Из ранних его суждений упомянем отклик на стихи из мусагетовской «Антологии» (1911): «Собранные вместе все они показали, что по старым путям русская поэзия идти больше не может», к этому Эренбург дал примечание: «Лишь Блок, блуждая еще в туманах своих первых книг, в “Ночных часах” близко подходит к светлой поляне. Его лирика теперь опирается не на отвлеченные понятия, а на лики жизни, знакомые и понятные нам»[12].

В мемуарах «Люди, годы, жизнь» имя Блока — одно из наиболее часто встречающихся (чаще — только Маяковский и Пастернак); есть *рассказы* (скажем, о «невстрече» с Блоком летом 1917-го в Петрограде: «Т. И. Сорокин[13] как-то послал за мной: “Приходи, здесь сейчас Блок”. Я побежал в Зимний дворец, но пришел слишком поздно — Блока уже не было. Так я и не увидел поэта, стихи которого любил больше всего...» (1, 230) или о том, как в послеблокадном Ленинграде у букинистов ему попалась книга Блока: «Это был сборник стихов Блока с надписью неизвестной мне женщине. Я и теперь не знаю, случайный ли это автограф или страница из жизни Блока; не знаю, у кого была книга до войны — у старой знакомой поэта, у ее детей или у библиофила. Может быть, это фетишизм, но, взглянув на почерк Блока, я вспомнил Петроград давних лет, тени умерших, историю поколения» (3, 9)[14]), *раздумья* (скажем,

[10] *Эренбург И.* Собр. соч. Т. 3. С. 532.

[11] Начиная с 1920-х гг. Эренбург боготворил Пастернака, а в конце жизни написал: «Пастернака боготворил, теперь люблю, Цветаеву любил, теперь боготворю».

[12] *Эренбург И.* Заметки о русской поэзии // Гелиос (Париж). 1913. № 1, ноябрь. С. 15. Несколько стихотворений Блока из «Ночных часов» были напечатаны в мусагетовской «Антологии».

[13] Искусствовед, парижский друг Эренбурга, познакомившего его с Б. В. Савинковым; в 1917 г. сотрудничал с Временным правительством.

[14] Речь идет о третьем томе Блока (М.: Мусагет, 1916), подаренном в 1919 г. поэтессе и переводчице В. Е. Аренс-Гаккель.

повторяющее мысль 1919 года о «Портрете» Блока: «В искусстве, может быть, самое большое, когда не понимаешь, откуда сила. Почему я полвека повторяю про себя строки Блока: “Я звал тебя, но ты не оглянулась / Я слезы лил, но ты не снизошла...” Нет здесь ни новой мысли, над которой задумаешься, ни непривычных слов...» (2, 154)), *краткие суждения* (о Блоке и поэзии символистов, о «потрясающем тоской одиночества» Дневнике, о «Скифах» (1, 238; 2, 217; 2, 431)), *сравнения* (скажем, в главе об испанском поэте Антонио Мачадо: «...был он для Испании тем, чем Блок для России» (2, 230))...

Эренбург вернулся домой из эмиграции в июле 1917 года, сохраняя образ России десятилетней давности, отретушированный собственной ностальгией и шовинизмом французов военных лет. То, что он увидел в Петрограде, а затем, проехав страну с севера на юг и обратно, его ужаснуло; он вернулся в Москву как раз ко времени октябрьского переворота и посчитал его гибельным для родины; в ноябре—декабре 1917 года были написаны его открыто антиреволюционные «молитвы о России» (книжка вышла в январе 1918 года). Блок, чье неприятие многого в стране усилилось за годы мировой войны, принял Октябрь с надеждой, апофеозом чего стали написанные в январе 1918 года «Интеллигенция и революция», «Двенадцать», «Скифы».

Московский круг знакомых Эренбурга воспринял публицистику и поэзию Блока 1918 года враждебно. 6 февраля Бунин записал в Дневнике: «Блок открыто присоединился к большевикам. <...> Я еще не читал <его статью>, но предположительно рассказал ее содержание Эренбургу — и, оказалось, очень верно»[15]. 27 января газета «Труд» напечатала эренбурговскую «Интеллигенцию и революцию. (По поводу статьи А. Блока)». Начав с констатации: «Еще один писатель выступил с прославлением большевизма», Эренбург сразу подчеркнул: в статье звучит «искренний, пламенный голос большого русского поэта»; «А. Блок всецело исходит из любви к России, в отличие от многих иных, его мало интересует, насколько различные эксперименты над живой плотью родины выгодно отразятся на опыте и развитии германской с.-д.». Решительно не приняв аргументов Блока, Эренбург закончил статью надеждой на неосуществившееся — Россия опомнится; и продолжил: «...опомнитесь и вы, Блок, — и мне горько и страшно за вас».

Зима—осень 1918 года — пора запальчиво резкого отношения Эренбурга ко всем пробольшевистским и лояльным к новой власти литераторам; в его статьях, которые в Москве иногда удавалось напечатать, он не раз возвращался к позиции Блока. Итог подвела

[15] *Бунин И.* Окаянные дни. М., 1990. С. 67.

статья «На тонущем корабле» (1918; напечатана в феврале 1919 года):

> Блок на роковом пароходе, за бокалом Аи слушая цыганские хоры, смертельно тосковал. Это была смерть в непреодолимом кольце одиночества. Вдруг раздались крики, шум песни... Может быть, открыть окно? Смерть? Не все ли равно... Блок в одной из статей предлагает нам прислушаться к «музыке революции». Мы запомним среди прочих видений страшного года усталое лицо проклинающего эстетизм эстета, завороженного стоном убиваемых... «Двенадцать» Блока вызвали ожесточенные споры: хвалы одних, хулы других. <....> Но, откинув эти чувства, следует признать, что «Двенадцать» — одно из наиболее слабых произведений Блока <...>. Блок пришел к Ваньке-Красному от внутренней опустошенности, его путь: Прекрасная Дама — Россия — просто Ничто — Ничто революционное.[16]

Через два дня после газетной публикации «Двенадцати» появилась первая рецензия на «Молитву о России»: «Чтобы так говорить о России, как говорит Эренбург, надо любить ее глубоко и мучительно, — и надо с острой сердечной болью переживать то, что сейчас происходит с ней <...> исступленное уныние Эренбурга так напряженно, что он не в силах творчески переработать его, придать ему гармоническую форму создания художественного. В Эренбурге человек точно схватил за волосы художника, — и таскает его, гнетет, терзает. И поэтому “Молитва о России” — стон, плач, вопль, что угодно, только это или уже не стихи, или еще не стихи»[17].

Статья, напрямую сопоставляющая поэму Блока и книгу «молитв» Эренбурга, написана М. Волошиным. Еще 13 декабря 1917 года Эренбург сообщал ему из Москвы: «Пишу стихи на современные темы. Хотелось бы их даже теперь же выпустить популярной книжечкой для широкой публики (содержания ради)»[18]. Скорее всего, Эренбург послал «Молитву о России» Волошину в сентябре 1918 года, как только добрался из Москвы до Киева[19]. Статья Волошина «Поэзия и революция. Александр Блок и Илья

[16] Статья была в 1918 г. передана в петроградский ежемесячник «Ипокрена». Его первый номер вышел в 1918 г., следующий уже был сдвоенным, а № 4 вышел в феврале 1919 г. в Полтаве. Замечу, что тогдашние суждения Эренбурга о поэме Блока схожи с написанным через 40 лет Буниным в «Третьем Толстом».

[17] Русские ведомости. 1918. 20 февраля (без подписи).

[18] *Эренбург И.* «Дай оглянуться...»: Письма 1908—1930. М., 2004. С. 89.

[19] В ноябре 1918 г. в киевском ХЛАМе Эренбург прочел лекцию о Блоке, на которой читал много его стихов. В Коктебеле он оказался лишь в конце декабря 1919 г.

Эренбург» датирована 15 октября 1918 года, опубликована в Харькове в феврале 1919-го (когда отношение самого Эренбурга к поэме Блока существенно изменилось).

Отметив, что «поэма “Двенадцать” является одним из прекрасных художественных претворений революционной действительности» и что «Блок, уступивший свой голос большевикам-красногвардейцам, остается подлинным Блоком “Прекрасной Дамы” и “Снежной Маски”», Волошин высказал эффектную версию, что Христос в поэме вовсе не возглавляет двенадцать красногвардейцев, а преследуется ими...

«Можно только радоваться тому, что Блок дружит с большевиками, потому что из впечатлений того лагеря возникла эта прекрасная поэма, являющаяся драгоценным вкладом в русскую поэзию»[20]. Подчеркнув, что «эстетическая культурность Блока особенно ярко чувствуется рядом с действительно варварской по своей мощи и непосредственности поэзией Эренбурга», Волошин проанализировал «Молитву о России». Отметив в ней «потрясающее пророчество о великой разрухе русской земли» — стихотворение «Пугачья кровь», написанное еще в Париже в 1915 году, он перешел к стихам 1917-го и заметил: «“Еврей не имеет права писать такие стихи” — пришлось мне однажды слышать восклицание по поводу этих поэм Эренбурга. И мне оно показалось высшей похвальбой его поэзии. Да! — он не имел никакого права писать такие стихи о России, но он взял себе это право и осуществил его с такой силой, как никто из тех, кто был наделен всей полнотой прав». Считая Эренбурга политическим поэтом, Волошин сравнил его «молитвы» с описанием Варфоломеевской ночи Агриппой д’Обинье; и всю книгу назвал «преосуществлением в слове страшной русской разрухи», книгой — «на которую кровавый восемнадцатый год сможет сослаться как на единственное свое оправдание»[21].

Эренбургу потребовалось попасть в самое пекло Гражданской войны, пережить вакханалию режимов на Украине, чтобы переоценить многое и, навсегда открестившись от недавних «молитв», осознать масштаб «Двенадцати» (как и «Сумерек свободы» Мандельштама»). Уже в «портрете» Блока, написанном в 1919 году, он признавал:

[20] Камена. Книга вторая. 1919. С. 13, 16, 17.

[21] Там же. С. 28. Отмечу еще, что, рецензируя берлинский сборник стихов «Поэзия большевистских дней», А. Г. Левинсон написал: «Не останавливаясь на хорошо известной читающей публике поэме А. Блока “Двенадцать”, которой начинается сборник, переходим сразу к самому ценному, что, по нашему мнению, имеется среди остального материала книжки, — к стихам Ильи Эренбурга ... Это, собственно, даже и не стихи, — это цикл молитв, обращенных к Богу: Господи, заступись!» (Русская мысль (София). 1921. № 1—2)

«Величайшим явлением в российской словесности пребудет поэма Блока “Двенадцать”. Не потому, что она преображает революцию, и не потому, что она лучше других его стихов. Нет, останется жест самоубийцы, благословляющего страшных безлюбых людей, жест отчаяния и жажды веры во что бы то ни стало. Легко было одним проклясть, другим благословить. Но как прекрасен этот мудрый римлянин, спустившийся в убогие катакомбы для того, чтобы гимнами Митры или Диониса прославить сурового, чужого, почти презренного Бога! Нет, это не гимн победителям, как наивно решили “Скифы”, не “кредо” славянофила, согласно Булгакову, не обличенья революции (переставить все наоборот, — узнаете Волошина?) Это не доводы, не идеи, не молитвы, но исполненный предельной нежности вопль последнего поэта, в осеннюю ночь бросившегося под тяжелые копыта разведчиков иного века <...>. Пушкин был первой любовью России, после него она много любила, но Блока она познала в страшные роковые дни, в великой огневице, когда любить не могла, познала и полюбила»[22].

Смерть Блока застала Эренбурга в Бельгии (в марте 1921 года он получил в Москве «заграничную командировку»). Вот два его суждения из статей, напечатанных осенью 1921 года в берлинской «Русской книге». Эти упреки в недоброжелательстве к поэтам, оставшимся в России, адресованы русской эмиграции: «Мне трудно сейчас говорить о нашей непоправимой потере, об Александре Блоке. Но разве ослепленные политической ненавистью не травили его за “Двенадцать”? Разве не сделали из его смерти повода для той же злободневной борьбы...»[23]; «...Я не стану сейчас напоминать о знакомом всем героическом жесте Александра Блока. Не причитаньями ответил он на первый удар грома, а мужественным эпосом. Если бы русские поэты ничего не написали за годы революции, “Двенадцать” и “Скифы” служили бы достаточными показаниями для определения нашей эпохи»[24]. От этих суждений Эренбург никогда не отказывался.

[22] *Эренбург И.* Портреты русских поэтов. Берлин, 1922. С. 37—39.

[23] *Эренбург И.* Au-dessus de la mêlée // Русская книга (Берлин). 1921. № 7—8. С. 2.

[24] *Эренбург И.* О некоторых признаках расцвета российской поэзии // Там же. № 9. С. 3. Далее, заметив, что «в своей мужественности Блок был не одинок», Эренбург процитировал «Сумерки свободы» О. Мандельштама — которые еще в июне 1918 г. обличал наряду с «Двенадцатью» Блока.

Роберт Хьюз (Беркли, Калифорния)

ИЗ ПИСЕМ П. П. СУВЧИНСКОГО К А. М. РЕМИЗОВУ 1920-х ГОДОВ

...пришел в театр на оперу и вижу, сидит в первом ряду П. П. Сувчинский, грибы чистит, поганки.
Я с ним поздоровался и сел рядом.
«Сам собирал, — сказал Сувчинский, — по новому способу, в закрытом помещении».[1]

Это не единственное и не последнее появление Петра Петровича Сувчинского (1892—1985) в сновидческом описании Алексея Михайловича Ремизова (1877—1957), обычно соединявшем реальное и фантастическое, в миниатюрном жанре, щедро вкрапленном в его автобиографическую прозу. Приведенный отрывок — цитата из текста, озаглавленного: «Всеобщее восстание. Временник Алексея Ремизова. 3. Мятенье. 1/VI — 10/VII. 1917», впервые опубликованного в редактировавшемся Андреем Белым журнале «Эпопея» (№ 3) в Берлине в 1922 году (под названием «В деревне» вошло в своеобразную хронику революционных лет, книгу Ремизова «Взвихрённая Русь», вышедшую в Париже в 1927 г.). Все трое, упомянутые здесь, принадлежали к тому улью интенсивнейшей активности, которым был русский эмигрантский Берлин 1921—1923 годов.

И сон, и письма, публикуемые ниже, хорошо показывают увлечения и познания Сувчинского, среди прочего его грибную страсть (как кажется, разделяемую и нашим юбиляром), музыку — область, в которой он был профессионалом, которой занимался всю жизнь и где оставил значительный вклад, а также идеологические и историософские установки 1920-х годов, известные как евразийство.

Сувчинский родился в состоятельной семье и ко времени учебы в Тенишевском училище и Петербургском университете был

[1] *Ремизов А. М.* Собр. соч. / Подгот. текста, ст., коммент. А. В. Лаврова. М., 2000. Т. 5: Взвихрённая Русь. С. 101.

уже искусным пианистом (и, добавим, абонировал ложу в Мариинском театре). В то же время он работал, под руководством А. Д. Кастальского, над древними русскими музыкальными источниками и в связи с этим принял участие в организации хоровой капеллы. Это положило начало его глубокому знанию исторического развития и практики русской церковной музыки. Скоро он увлекся также современной музыкой и композиторами, в особенности С. С. Прокофьевым и И. Ф. Стравинским. Сувчинский быстро превратился в музыковеда, музыкального и литературного критика[2], а также мецената, очень рано начав финансировать разные музыкальные начинания. Он был движущей силой и членом мозгового треста по крайней мере двух значительных предприятий военных лет. Журнал «Музыкальный современник» издавался в Петрограде в 1915—1917 годах под редакцией А. Н. Римского-Корсакова (сына композитора) и при близком участии Сувчинского. Как будто он расстался с редактором из-за разногласий в оценке музыки Стравинского. В 1917 году было выпущено два сборника музыковедческих работ под редакцией Б. В. Асафьева и П. П. Сувчинского, озаглавленных «Мелос»[3].

Одновременно Сувчинский был неутомимым организатором концертов современной музыки в Петрограде и Киеве, на которых исполнялись, в частности, модернистские композиции Скрябина, Прокофьева и Стравинского. Можно предположить, что именно тогда он познакомился с директором Киевской народной консерватории, известным музыковедом и теоретиком музыки Б. Л. Яворским. В 1918—1919 годах он жил на Украине (где у его семьи были большие владения), наезжая в Петроград для участия в тамошней музыкальной жизни[4].

Осенью 1919 года Сувчинский эмигрировал из советской России. С 1920 года он жил сперва в Софии, кратковременно в Берлине, а в 1925 году окончательно поселился в Париже (и принял

[2] О его занятиях музыкой, продолжавшихся всю жизнь, см.: *Нестьев И.* Четыре дружбы: Петр Сувчинский и русские музыканты // Советская музыка. 1987. Март. С. 83—95. См. также: Петр Сувчинский и его время / Ред.-сост. А. Бретаницкая. М., 1999; *Вишневецкий И.* Евразийское уклонение в музыке 1920—1930-х годов. М., 2005. С. 324—371.

[3] Среди намечавшихся сотрудников были Андрей Белый, А. Н. Бенуа, В. В. Гиппиус. См.: *Бенуа А. Н.* Мой дневник. 1916—1917—1918. М., 2003 (по указ.).

[4] См. неотправленное письмо А. А. Блока от июня 1919 г. Народному комиссару театров и зрелищ Петрограда М. Ф. Андреевой, написанное в поддержку Сувчинского, опубликованное в: «П. П. Сувчинский из Киева» / Публ. и коммент. Р. Д. Тименчика // Лит. наследство. М., 1987. Т. 92, кн. 4: Александр Блок: Новые материалы и исследования. С. 563—565.

французское гражданство). Почти сразу по приезде на Запад он основал «Российско-болгарское издательство», среди первых изданий которого были «Двенадцать» Блока с вступлением Сувчинского, «Европа и человечество» кн. Н.С. Трубецкого (явившееся первой декларацией идей евразийства) и перевод описания поездки в Советскую Россию Г. Уэллса «Россия во мгле» с предисловием Трубецкого. В этом же издательстве вышел в 1921 году сборник «Исход к Востоку. Предчувствия и свершения. Утверждение евразийцев», первый из серии сборников, фактически положивших начало евразийскому движению. Задуманное как историософское течение, евразийство, основываясь на географических, геополитических и исторических материалах, утверждало отличие развития России как от Запада, так и от Востока. К концу 1920—х годов евразийство значительно политизировалось и от него отошли многие участники, в том числе и Сувчинский.

Уже в Берлине, в сотрудничестве с П. Н. Савицким и кн. Н. С. Трубецким, Сувчинский издал второй евразийский сборник — «На путях: Утверждения евразийцев» (1922). Последующие начинания в этой области: непериодическое издание «Евразийский временник» (Берлин; Париж, 1923—1927) и еженедельник «Евразия» (Париж, 1928—1929)[5]. Он также основал и частично финансировал журнал «Версты» (три номера, 1926—1928), бывший своего рода пасынком евразийского движения. Вместе с Д. П. Святополк-Мирским и С. Я. Эфроном Сувчинский был соредактором этого журнала, выходившего при ближайшем участии А. М. Ремизова, М. И. Цветаевой и Л. И. Шестова. Не случайно, что к участию в этом издании был привлечен Ремизов, так как он не только сочувствовал установкам евразийства: эксперименты в области литературных стилей и русского языка допетровской эпохи часто находили отклик у читателей евразийского толка.

Ремизов со своей женой, С. П. Ремизовой-Довгелло, покинул Петроград в августе 1921 года (два года спустя после Сувчинского). Они провели два года в Берлине, с сентября 1921 года по начало ноября 1923 года. Поздней осенью 1923 года, при содействии Льва Шестова, Ремизовы переселились в Париж и там остались до конца дней.

Сувчинский и Ремизов вращались в одних литературных и музыкальных кругах Петрограда (у Ремизова, как и у Сувчинского, были творческие отношения со Стравинским и с Прокофьевым).

[5] Полный список евразийских публикаций см. в: *Манихен О. В.* Евразийство. Предчувствия и свершения // Советская библиография. 1991. № 1. С. 78—86.

Их встреча в Берлине быстро переросла в дружбу и творческое сотрудничество, которое затем продолжалось в Париже до смерти Ремизова в 1957 году. Обсуждение с Ремизовым возможности возвращения в советскую Россию для работы в Наркомпросе служит доказательством их близких отношений и взаимного доверия[6]. Позднее Ремизов оставил очень сердечную запись о Сувчинском: «С первого глаза в Берлине мне понравился П<етр> П<етрович>, с ним хорошо разговаривать о знаменном распеве. Он весь в пении <...>. Он был душою “Верст” и меня никогда не гнал <...>. В нем было что-то от русской истории, когда он появлялся переполненный евразийством: его мысль зажигалась и сверкала. Такие были в 20-х годах шеллингианцы, а потом гегельянцы, я не сказал бы “марксисты”, которые уже очень кратки и безнадежно “реальны”, а ведь *пыл* именно в бесконечной *мысли*»[7].

Титулованный как «канонарх всех обезьяньих хоров» (в документах ремизовской «Обезьяньей Великой и Вольной Палаты») и «метроном», Сувчинский стал для Ремизова консультантом по вопросам музыкального искусства, и в особенности древнерусского церковного пения. Многие письма периода после Второй мировой войны, сохранившиеся в архиве Ремизова, служат подтверждением деятельной дружбы Сувчинского с Ремизовым и его многочисленных попыток наладить контакты Ремизова с французским музыкальным и литературным миром.

Письма Сувчинского публикуются по автографам, разбросанным по альбомам, которые Ремизов составлял в 1940-е годы. Эти альбомы входят в состав Ремизовского архива (Aleksei Remizov and Serafima Remizova-Dovgello Papers), находящегося в Амхерстском центре русской культуры (Amherst College. Amherst Center for Russian Culture).

[6] К этой мысли Сувчинский обращался еще в конце 1920-х гг., см.: К истории «Евразийства»: М. Горький и П. П. Сувчинский / Публ. Дж. Мальмстада // Диаспора: Новые материалы. Paris; СПб., 2001. Т. 1. С. 327—343; *Примочкина Н. Н.* Горький и писатели русского зарубежья. М., 2003. С. 251—265.

[7] В неопубликованных «Книгах записей С. П. Ремизовой-Довгелло». Цит. по примеч. публикатора: *Ремизов А. М.* Неизданный «Мерлог» / Публ. А. д’Амелиа // Минувшее: Исторический альманах. Париж, 1987. Вып. 3. С. 246.

1[1]

Fischwasser, bei Dobrilugk
Niederlausitz
Frau A. Niekel

<июль 1922 г.>

Дорогой Алексей Михайлович!

Вот уже 10 дней, как мы в деревне[2]. Здесь чудесно: поля, леса и болота. И названия все русские: Dobrilugk, Lugau, Kriniz...

На днях получил письмо из России, от Яворского[3], большого друга моего, который в настоящее время, если не ошибаюсь, первый человек в России «по делам музыки» (письмо привез, кажется, Штернберг[4]), которое меня очень размятежило.

Яворский зовет к себе, в Москву работать[5]. Обещает интересную работу.

С одной стороны, я хорошо знаю, что значит работать в революционное время (а ведь революция все продолжается, пусть отгорела, но дотаскивается!) в области «культуры». В такие смутные годы — культура делается сама, без помощи человеческой, а все, что стараются насадить и развить люди, — носит характер временный, дон-кихотский и просто ненужный.

Но с другой — Россия влечет к себе помимо всего.

Все думаю, думаю и окончательно запутался в самом себе. Да и не знаю, как встретят меня в Москве как «евразийца»? Больше чем когда-либо становится тошно от «официального» курса России...

Вот я решил и спросить Вашего совета и, если Вам будет незатрудительно, — буду очень благодарен за ответ.

Яворский — это один из замечательнейших людей нашего времени. Такого музыканта-ученого, думаю, что второго нет даже среди «романо-германских хищников», как называет Трубецкой Европу[6].

Простите, что беспокою Вас, и буду надеяться, что Вы найдете минуту времени и напишите.

Глубокий поклон Серафиме Павловне.

Искренно преданный

П. Сувчинский

Сколько здесь зайцев и диких коз!

Как адрес А. Белого?[7]

Когда и куда собираетесь ехать?

[1] Датировано Ремизовым: 27.VII (видимо, день получения); над текстом помета Ремизова: «С<увчинский> Breitbrunn a. Ammersee». Летом 1922 г. Ремизовы ездили в Брейтбрунн (Бавария), где жил Михаил Бауэр (Michael Bauer, 1871—1929), один из последователей Рудольфа Штейнера, активный антропософ. (Серафима Павловна интересовалась антропософией еще в дореволюционные годы.) Этот визит упоминается в «Взвихрённой Руси» (*Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 5. С. 146).

[2] Письмо послано из Нижней Лужицы (имеется также Верхняя Лужица — Oberlausitz), земли лужичан/сорбов, славянского меньшинства в Восточной Германии (Саксония и Бранденбург), недалеко от Дрездена (название города тоже славянского происхождения) и города Коттбус, на реке Шпрее. Язык населения относится к западно-славянским языкам.

[3] Болеслав Леопольдович Яворский (1877—1942) — музыкальный теоретик (так называемого «ладового ритма»), педагог, пианист, композитор и музыкально—общественный деятель. С 1917 г. директор Киевской народной консерватории. В 1921 г. по вызову А. В. Луначарского переехал в Москву, в 1922—1930 гг. председатель музыкальной секции и член ученого совета Наркомпроса РСФСР.

[4] Вероятно, Давид Петрович Штернберг (Штеренберг, 1881—1948) — живописец, график, после Октябрьской революции — заведующий отделом изобразительных искусств Наркомпроса.

[5] В письме от 25 июня 1922 г. Яворский обратился к Сувчинскому с предложением от Наркомпроса работы в Москве. См.: Петр Сувчинский и его время. С. 75. См. также письмо С. С. Прокофьева от 30 июля 1922 г. к Сувчинскому об этом предложении (Там же. С. 74—75).

[6] Ср. статью Трубецкого «Русская проблема» в сб.: На путях: Утверждения евразийцев. Берлин, 1922. Кн. 2. «Война смыла белила и румяна гуманной романо-германской цивилизации, и теперь потомки древних галлов и германцев показали миру свой истинный лик — лик хищного зверя, жадно лязгающего зубами» (цит. по: *Трубецкой Н. С.* История. Культура. Язык / Вступ. ст. Н. И. Толстого и Л. Н. Гумилева; Сост., подгот. текста и коммент. В. М. Живова. М., 1995. С. 296).

[7] Около 5 мая 1922 г. Белый поселился в Цоссене, близ Берлина, где прожил месяц, и 6 июля переехал в Свинемюнде, курорт на Балтийском море. См. его письма и комментарии к ним в изд.: Андрей Белый и Иванов-Разумник: Переписка / Публ. А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб., 1998. С. 234—248. О пребывании Белого в Берлине см. также: *Лавров А. В.* «Зов многолюбимый...»: Андрей Белый и Е. Ю. Фехнер // Лавров А. В. Андрей Белый: Разыскания и этюды. М., 2007. С. 430—451; *Beyer Thomas R.* Andrej Belyj: The Berlin Years 1921—1923 // Zeitschrift für slavische Philologie. 1990. Bd. 50. H. 1.

Вероятно, Сувчинский стремился установить контакт с Белым в связи с публикацией положительной рецензии Белого на сборник евразийцев «На путях». В ней была выделена работа Сувчинского: «Интересна статья князя Н. С. Трубецкого “Религия Индии и христианства” — интересны мысли Бицилли о многих “востоках” и “западах”; чутка статья П. Сувчинского трепетом от предощущения Новой России, как эстетически—религиозной; и интересна его параллель, проводимая между Блоком и Пушкиным. Но интересность деталей ослаблена очками славянофильства; в ней что—то от пушкинского “кота”; “Пойдет налево — песнь заводит, направо — сказки говорит”. Я хотел бы от авторов скорей “песни налево” — откровенных предощущений Новой России, чем — “сказки направо”: т. е. старых погудок о мощи России на после-революционный лад» (Дни. 1922. № 13, 12 ноября).

2

Fischwasser
7.8.22

Дорогой Алексей Михайлович,

Грамоту Вашу получил[1]. Спасибо за нее большое! Я окончательно решился: — подожду, в Россию пока не поеду, хотя, как выяснилось, работа предстояла бы интересная. Меня звали чуть ли не на должность ректора Высшего института Музыкальной Науки[2]. Работа в этом институте шла интересная и новая, но, судя по письмам, все перессорились и разошлись. Вчера получил из Петербурга, от близкого человека письмо, которое меня окончательно убедило, что ехать в Россию сейчас нельзя. Письмо — трудное. Видно, что все друг перед другом раболепствуют, друг друга боятся. Во всем дипломатия, тактика, фальшь — какое-то сплошное Министерство иностранных дел — а в корне — ложь, зависть, недоброжелательство. В Москве — лучше. В Петербурге — все те же люди — среди друг друга толкаются и топчутся на месте.

Владимир Васильевич[3], говорят, в тяжелом духовном угнетении. Семейная жизнь его не ладится. О «Поэме» — пишут баснословно[4]. Опасаются даже за психическое здоровье Гиппиуса — настолько он весь в творческом напряжении. Бенуа, говорят, совсем старик![5]

Получил письмо от о. Тихона, настоятеля Берлинской Церкви[6]. Приходский Совет решил строить храм. Деньги есть. Не знаете ли архитектора, *настоящего* человека? Я писал о. Тихону свое мнение: Церковь д<олжна> б<ыть> — Храм-*Памятник* (как строили в настоящее православное время!), а не молельный дом или молельная комната (домовые церкви!). Памятник *современной* веры нашей. Для этого нужно творчески осознать сущность наших нынешних религиозных переживаний и суметь их выявить и утвердить. Хватит ли на это сил? Боюсь, что все кончится «оберпрокурорским» стилем Александра III, мясом Васнецова[7] и костюмами Нестерова[8]. Но все-таки помочь им нужно. Может быть, Серафима Павловна войдет в строительный комитет[9]. Я пока отказался, т<ак> к<ак>, не зная состава его, боюсь попасть в общество Марковых[10] — они ведь считают себя ревнителями официального Православия! Нет ли учеников Покрышкина[11]? Думаю, что Лукомского[12] звать не стоит — он давно стал эстетической мумией.

Мои грибные страсти расходились! Сколько здесь грибов, белых, подосиновиков, подберезовиков! И т. д...

Глубокий поклон Серафиме Павловне.

Преданный Вам П. Сувчинский.

Жена моя[13] Вам кланяется!

[1] Грамота о введении Сувчинского в Обезвелволпал, шуточное общество, учрежденное Ремизовым в 1908 г., где он фигурировал в разное время как Кавалер обезьяньего знака, полпред Евразии, князь обезьяний, полпред всей Евразии, полпред Западной Евразии, канонарх всех обезьяньих хоров. См.: *Обатнина Е.* Царь Асыка и его подданные: Обезьянья Великая и Вольная Палата А. М. Ремизова в лицах и документах. СПб., 2001. См. также письмо Д. П. Мирского Сувчинскому от июня 1924 г. (?): «Получили ли Вы грамоту на звание Valet de Chambre du Roy des Singes?» (*Smith G. S.* The Letters of D. S. Mirsky to P. P. Suvchinskii, 1922—31. Birmingham, 1995. P. 28). В письме от 18 августа 1925 г. Ремизов писал кн. Д. А. Шаховскому: «Вчера наконец состоялось возведение Сувчинского в кав<алеры> и полпреды Евразии. Кн. Мирский принес Royal Galliac и возведенного по обычаю полили для роста и плодотворения» (*Архиепископ Иоанн Шаховской.* Биография юности. Paris, 1977. С. 222).

[2] Государственный институт музыкальной науки (ГИМН) был открыт в Москве в 1921 г. и стал наряду с консерваториями одним из центров советского музыковедения.

[3] Владимир Васильевич Гиппиус (1876—1941) — поэт, прозаик, критик, педагог. С 1906 г. штатный преподаватель в Тенишевском училище (в мае 1917 г. назначен его директором). После Октябрьской революции занимался педагогической деятельностью, работал в театральном отделении Наркомпроса. О нем см. статью А.В. Лаврова в: Русские писатели. 1800—1917: Биографический словарь. М., 1989. Т. 1. А—Г. С. 565—566.

Гиппиус был одним из учителей Сувчинского в Тенишевском училище, как и О. Э. Мандельштама (см.: «Египетская марка»; гл. «В не по чину барственной шубе...» в «Шуме времени») и В. В. Набокова (см.: «Другие берега», гл. 10; «Speak, Memory. An Autobiography Revisited», гл. 12).

[4] Подразумевается его опыт духовной автобиографии как символиста: «Лик человеческий. Поэма. России посвятил Владимир Гиппиус в лето тысяча девятьсот двадцать второе. Петербург; Берлин: Эпоха, 1922» (песни 1—8; песни 9—20 — в рукописи).

О поэме Гиппиуса писал, в частности, Р. В. Иванов-Разумник в статье «Три богатыря» (Летопись Дома литераторов. 1922. № 7. С. 5). См. также рецензию на нее Андрея Белого: «...“Лик человеческий” со всею абстрактностью своею переживет и многие томы Бальмонта, и многие творения Брюсова: там — продукт переживаний эпохи; здесь — “процесс”: жизнь души очень крупного человека встает перед нами in statu nascendi. Поблагодарим же “Эпоху”, совершившую подвиг напечатанием этой огромной поэмы, которую современники будут мало читать, но которая останется вкладом в историю русской религиозно-художественной культуры» (Дни. 1922. № 13, 12 ноября. Подпись: А. Б.). См. также рецензию К. М. Мочульского в парижском «Звене» от 5 февраля 1923 г. (*Мочульский К.* Кризис воображения: Статьи. Эссе. Портреты / Сост. С. Р. Федякин. Томск, 1999. С. 321—322). Ср. письмо Мирского к Сувчинскому от 12 декабря 1923 г.: «Вл. Гиппиуса кроме Лика Человеческого ничего не знаю, а эта поэма не очень меня поразила, но помнится, и Вы говорили, что она хуже другого» (*Smith G. S.* The Letters of D. S. Mirsky to P. P. Suvchinskii. P. 24).

[5] Александр Николаевич Бенуа (1870—1960) — художник, художественный критик, искусствовед, мемуарист. С августа 1918 г. до отъезда за границу (Париж) в 1926 г. заведовал картинной галереей Эрмитажа; продолжал заниматься живописью и графикой, участвовал в выставках Мира искусства (Пг., 1922 и 1924), театрально-декорационного искусства (М., 1923 и Л., 1927) и русского искусства в Париже (1921), Берлине (1922) и США (1924—1925). См.: *Северюхин Д. Я., Лейкинд О. Л.* Художники русской эмиграции (1917—1941): Биографический словарь. СПб., 1994. С. 64—66. О деятельности Бенуа в это время см. записи в его дневнике: *Бенуа А. Н.* Мой дневник. 1916—1917—1918. М., 2003.

[6] Архимандрит Тихон (Лященко, 1875—1945) — священник берлинской православной церкви, в 1924 г. — епископ Потсдамский. В то время план постройки нового храма не осуществился.

[7] Аполлинарий Михайлович Васнецов (1856—1933) — живописец и график.

[8] Михаил Васильевич Нестеров (1862—1942) — живописец.

[9] С. П. Ремизова-Довгелло (1876—1943) была по профессии палеографом.

[10] Имеется в виду Марков (Марков 2-й) Николай Евгеньевич (1866—1945) — член главного совета «Союза русского народа» (с 1905 г.) и его действующий председатель (с 1909 г.); депутат 3-й и 4-й Государственных дум, один из лидеров фракции правых; в период Гражданской войны — в армии Н. Н. Юденича, член руководства («тайного верха») монархического «Союза Верных»; с 1920 г. — в эмиграции в Германии, председатель Высшего монархического совета (1921—1926).

[11] Петр Петрович Покрышкин — специалист по древнерусской архитектуре, в 1903—1904 гг. возглавлял капитальное восстановление церкви Спаса-Преображения на Нередице (XII в.), около Новгорода, а также занимался изучением сохранившихся фрагментов церкви в Овруче.

[12] Георгий Крескентьевич Лукомский (1884—1952) — художник, искусствовед и историк архитектуры; в 1921—1924 гг. жил в Берлине, с 1925 г. в Париже. См.: *Северюхин Д. Я., Лейкинд О. Л.* Художники русской эмиграции (1917—1941). С. 299—302.

[13] Вера Александровна Сувчинская (урожд. Гучкова, во втором браке Трейл, 1906—1987). Осенью 1931 г. Сувчинские развелись.

3[1]

<август 1923 г.>

Дорогой Алексей Михайлович!

К большому сожалению, я не могу быть у Вас, т<ак> к<ак> приехал Савицкий[2] и Трубецкой[3] и необходимо с ними вести переговоры относительно изданий[4]. Глубокий поклон Сер<афиме> Павл<овне> и Льву Исаковичу[5]. Как только они уедут — зайду к Вам. Ваш ПС.

[1] Открытка, штемпель: 7.8.1923, адресованная: Herr A. Remisov/Lessingstr. 16/bei Diepow/Berlin/N.W.

[2] Петр Николаевич Савицкий (1895—1968) — экономист-географ по образованию, культуролог, философ-евразиец.

[3] Кн. Николай Сергеевич Трубецкой (1890—1938) — лингвист, этнограф, философ. «Евразийский цикл» его сочинений перепечатан в изд.: *Трубецкой Н. С.* История. Культура. Язык.

[4] С 1923 г. под редакцией Сувчинского, Савицкого и Трубецкого стало выходить непериодическое издание «Евразийский временник» (Берлин).

[5] Лев Шестов (наст. имя Лев Исаакович Шварцман, 1866—1938) — философ и литературный критик, один из ближайших друзей Ремизова. С 1920 г. — в Париже. См.: Переписка Л. И. Шестова с А. М. Ремизовым / Вступ. заметка, подгот. текста и примеч. И. Ф. Даниловой и А. А. Данилевского // Русская литература. 1992. № 2, 3, 4; 1993. № 1, 3, 4; 1994. № 1, 2. См. также: *Баранова-Шестова Н.* Жизнь Льва Шестова: По переписке и воспоминаниям современников: В 2 т. Paris, 1983.

4

6 августа 1927

Дорогой Алексей Михайлович,

Вы меня вдвойне огорчили: известили, что из первоначального плана дать в Commerce[1] *ряд* Ваших рассказов в конце концов вышло так мало проку, и тем, что — как мне показалось — Вы в чем-то вините меня.

Вот этапы этого дела: я лично говорил с кн. Бассиано[2] о Вас, и она <очень?> заинтересовалась; я лично передал книги Гротхейзену[3] и переводил с его знакомой, «коммунисткой»[4], несколько рассказов, чтобы дать ему представление о них; я лично *несколько раз* спрашивал у кн. Бассиано о судьбе переданных книг, и она каждый раз отвечала, что они «в работе» и проч.

Речь всегда шла, насколько я знаю, о печатании *серии* рассказов. Говорю Вам обстоятельно на основании слов Гротхейзена и самой кн. Бассиано.

Что произошло в дальнейшем — я не знаю, т<ак> к<ак> давно не был у Бассиано. Правда, я ни в чем не виновен и хотел и хочу сделать только лучше!..

В понедельник разузнаю все у Д<митрия> П<етровича>[5] и тогда сообщу Вам.

Сердечный привет Серафиме Павловне
Привет Вам
П. Сувчинский

---

[1] Модернистский журнал (Париж, 1924—1932), редактировавшийся литераторами Полем Валери, Леоном-Полем Фаргом, Валери Ларбо; консультантом по русской литературе был Д. П. Святополк-Мирский. Из русских материалов в журнале были опубликованы только произведения Пушкина, Розанова, Мандельштама и Пастернака.

[2] Речь идет о меценатке и издательнице журнала «Commerce» Маргерит Четани (Caetani), княгине Бассиано (урожд. Margaret Chapin, 1882—1963). См.: *Levie S.* Commerce, 1924—1932: Une revue Internationale moderniste. Roma, 1989.

[3] Бернар Гротхейзен (Groethuysen, 1880—1946) — философ. Его статья «Парадокс буржуазного миросозерцания», в переводе Д. С. Мирского, была опубликована во втором выпуске «Верст» (1927).

[4] Речь идет об Аликс Гийан (Guillain), переводчице и сотруднице журнала «Commerce».

[5] Д. П. Святополк-Мирский (1890—1939) — историк русской литературы, журналист. О его попытках публикаций во французских и английских переводах произведений Ремизова см.: «...с Вами беда — не перевести»: Письма Д. П. Святополка-Мирского к А. М. Ремизову. 1922—1929 / Публ. Р. Хьюза // Диаспора: Новые материалы. Париж; СПб., 2003. Т. 5. С. 335—401.

5[1]

28/V/28

Дорогой Алексей Михайлович,

На Ваш вопрос трудно ответить, т<ак> к<ак> русских книг по церковному пению (Разумовского[2], Смоленского[3], Преображенского[4], Металлова[5], Аллеманова[6] и др.) здесь — во Франции не найти.

Знаю, что над русск<им> церк<овным> пением работал франц<узский> аббат Thibot (кажется, так пишется его фамилия)[7].

Кроме того, важно знать, что именно нужно — историю, или же «теорию» крюково-знаменного пения.

Очень кланяюсь Серафиме Павловне.
Преданный Вам П. Сувчинский

---

[1] Открытка, адресованная: Monsieur/A Remisow/120 bis av. Mozart/5, Villa Flore/Paris 16e. (Парижский адрес Ремизовых с весны 1924 г. по ноябрь 1928 г.)

[2] Дмитрий Васильевич Разумовский (1818 или 1822—1889) — протоиерей, историк музыки, редактор; был профессором истории и теории церковного пения в Московской консерватории. Работал в области древнерусской музыки, основное внимание уделял проблемам знаменного распева. Автор книг «Церковное пение в России» (1867—1869), «Богослужебное пение православной греко-российской церкви» (1886) и др.

[3] Степан Васильевич Смоленский (1848—1909) — музыковед, палеограф, редактор, хоровой дирижер. В 1889—1901 гг. вел в Московской консерватории курс истории русского церковного пения и возглавлял Синодальный хор и Московское синодальное училище церковного пения; в 1901—1903 гг. управлял Придворной певческой капеллой в Петербурге. Среди его трудов: «Курс хорового церковного пения» (М., 1900. 5-е изд.).

[4] Антонин Викторович Преображенский (1870—1929) — музыковед, с 1898 г. работал в Московском синодальном училище, с 1902 г. — в петербургской Придворной певческой капелле; исследователь старинной русской музыки и древнерусского певческого искусства, древнерусского нотного письма. Главный его труд: «Словарь русского церковного пения» (1897).

[5] Василий Михайлович Металлов (1862—1926) — историк церковного пения, палеограф, композитор. С 1894 г. преподаватель Московского синодального училища, в 1901—1926 гг. профессор Московской консерватории. Главные его труды: «Очерк истории православного церковного пения в России» (1893), «Азбука крюкового пения (1899).

[6] Дмитрий Васильевич Аллеманов (1867—?) — композитор, исследователь; с 1910 г. преподаватель истории церковного пения в Московском синодальном училище. Среди его трудов три выпуска «Гармонизация древнерусского церковного пения знаменного распева» (1898).

[7] Жан-Батист Тибо (Thibaut, 1872—1938) — монах, священник; исследователь византийской музыки; в 1907—1914 гг. жил в Одессе и Петербурге, где опубликовал «La notation musicale, son origine, son évolution» (1912), «Monuments de la notation ekphonétique et neumatique de l'église latine» (1912), «Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'église grecque» (1913).

6[1]

<март 1928 г.>

Дорогой Алексей Михайлович,

Сегодня узнал, что Сотничек будет переводить Стратилатова[2]. Спешу сообщить Вам эту радостную новость, но пока, пожалуйста, пусть это останется между нами.

Надеюсь, что перемены не будет.

Сердечный привет Сер<афиме> Павл<овне>

всегда преданный П. Сувчинский

[1] Открытка, датированная Ремизовым: 12.III.1928.

[2] Речь идет о проблемах, связанных с переводом и публикацией на французском языке в журнале «Commerce» (см. письмо 4) «Повести о Иване Семеновиче Стратилатове» («Неуемный бубен»), впервые опубликованной в 1910 г. (дважды) и перепечатанной в 1922 г. в берлинском издательстве «Русское творчество». Подробнее об этом злополучном деле см.: «...с Вами беда — не перевести»: Письма Д. П. Святополка-Мирского к А. М. Ремизову. 1922—1929. С. 394—395, 399—400.

Юрий Цивьян (Чикаго, Иллинойс)

ГРАФОЛОГИЧЕСКИЙ ЖЕСТ

(Из новых наблюдений в области карпалистики[1])

Эти заметки — о почерке и смерти. Случается, что смерть или предсмертный спазм застают нас в процессе письма, превращая написанное в человеческий документ. Именно о такого рода документах и пойдет речь в предлагаемых заметках.

Интерес этой темы зависит от вида искусства. Мы слишком привыкли к выражению *слабеющей рукой*, чтобы в последних письмах и завещаниях из романа нас волновало что-либо, кроме содержания. Другое дело — кино, в котором почерк воспроизводится факсимильно. На экране слабеющая рука принимает облик движения или следа. Смерть персонажа предстает перед зрителем как жест.

Предлагаемые наблюдения — преимущественно о кино, но я начну не с него, а с историй, известных нам по биографической и художественной литературе.

ПОСЛЕДНЕЕ НАБЛЮДЕНИЕ ЭЙЗЕНШТЕЙНА

Ценителям воспоминаний, возможно, знакома книга Елены Лурия «Мой отец А. Р. Лурия» — портрет выдающегося русского

[1] Придуманную Набоковым область знания — карпалистику, или науку о жесте, я предложил воплотить в жизнь в сборнике, посвященном шестидесятилетию Р. Д. Тименчика (*Цивьян Ю.* На подступах к карпалистике: Несколько предварительных наблюдений касательно жеста и литературы // Шиповник: Историко-филологический сборник к 60-летию Романа Давидовича Тименчика. М.; Томск, 2005. С. 507—510). В сборнике в честь шестидесятилетия А. А. Долинина я поделился дополнительными наблюдениями в этой области (*Цивьян Ю.* Мертвые жесты: (Из новых наблюдений в области карпалистики) // The Real Life of Pierre Delalande. Studies in Russian and Comparative Literature to Honor Alexander Dolinin. Part 2. Stanford, 2007. P. 687—694). О карпалистике речь идет и в статье, помещенной в сборнике в честь шестидесятилетия А. Л. Осповата. К нынешней дате я приурочил новые наблюдения над жестом — на сей раз из области палеографии.

нейропсихолога глазами ребенка. Прежде чем поделиться выдержками из этих удивительных по зоркости мемуаров, несколько слов о том, чем нам интересна фигура Александра Романовича Лурия.

Во-первых, Лурия был другом Эйзенштейна. Во-вторых, эта дружба основывалась на общности интересов: как Эйзенштейн, так и Лурия интересовались движением и жестом. В 1923 году Эйзенштейн (совместно с Третьяковым) написал статью «Выразительное движение» для так и не вышедшей Энциклопедии театра[2]; в 1929 году статью под таким же названием (правда, во множественном числе и, конечно, имеющем в виду другое содержание) опубликовал в Большой медицинской энциклопедии Александр Лурия.

Наконец, Лурия и Эйзенштейн не только интересовались сходными вопросами, но и планировали совместные опыты и исследования, фрагменты из которых приведены в книге Елены Лурия[3]. Каждый из них понимал, что выразительное движение на сцене и выразительное движение в психологическом плане — разные системы, но оба верили, что у этих разных систем одни и те же биологические и органические корни. У Лурия Эйзенштейн черпал сведения о генетической психологии, о том, как формируются движения у эмбриона и как они замещаются более сложными формами организации движения[4]. В свою очередь, Лурия часто просил Эйзенштейна порисовать — и наблюдал за зарождением движения карандашом по бумаге.

Вот как звучит одно из воспоминаний дочери Лурия — о совместном с отцом визите на квартиру к Эйзенштейну:

> Сегодня они разговаривают о царе Иване Грозном. Папа замолчал, он слушает, а Сергей Михайлович что-то ему объясняет и рисует на обороте рукописи <...>. Карандаш оставляет на бумаге след — плавную закругленную линию, волну, падающую и вздымающуюся — вверх, вниз. И через несколько секунд, когда линии смыкаются, а карандаш замирает, я вижу на желтоватом листе напряженные плечи, упавшую на грудь голову и руку, откинутую в каком-то напряженном изломе. Этому человеку очень плохо, очень тяжело, и его протянутая рука, его ладонь принимает на себя давящую тяжесть и опускается. Страдание — говорит тонкий голос <Эйзенштейна>, взлетая вверх и замирая на секунду. Выразительность! И снова карандаш плавно и закругленно летит по бумаге и рождается другой человек. Нет! Это тот же самый, но в следующую минуту человек, который страдает.[5]

[2] Опубликована под заголовком «Expressive Movement» в: Millenium Film Journal. 1979. № 3 (Winter, Spring). P. 30—38.

[3] См., например, конспекты об опытах с хождением по кругу и по спирали (*Лурия Е.* Мой отец А. Р. Лурия. М., 1994. С. 122).

[4] Там же. С. 119.

Вот другое воспоминание — возможно, оно проливает свет на одно из направлений совместных изысканий Эйзенштейна и Лурия:

> Сергей Михайлович был папиным другом; их связывало многое, и прежде всего радость интеллектуального общения. Они пережили вместе много тяжелых лет, лет, когда люди боялись откровенно говорить даже с собственными женами. Дамоклов меч ареста висел над их головами. В эти страшные годы (где-то после окончания войны) Эйзенштейн показывал папе рукописи великого режиссера Мейерхольда, арестованного в 1939 году. Архив Мейерхольда после его ареста был спрятан у Эйзенштейна на даче, на втором этаже в деревянном стенном шкафу, и я видела, как папа и Сергей Михайлович вдвоем разбирали эти папки.[6]

Чем архив Мейерхольда мог заинтересовать психолога Лурия? Было бы наивным считать, что когда-нибудь кто-либо ответит на этот вопрос. Тем не менее, если предположить, что разбор папок на даче был движим общими научными интересами наших героев, можно указать на одно звено, объединявшее новейшую психологию того времени, с одной стороны, и новейшую театральную теорию — с другой.

Поясним. Я уже говорил о том, что Эйзенштейн и Лурия верили в биологическое (а не психологическое) происхождение выразительных движений. Вера в *био*-начала была исходным постулатом биомеханики — теории сценического движения, выдвинутой Мейерхольдом (и развитой его учеником Эйзенштейном) с целью, помимо прочего, опровергнуть теорию Станиславского об актерском переживании.

Одной из научных опор биомеханики, по Мейерхольду, был парадокс психолога Уильяма Джеймса, который, оспаривая Дарвина, утверждал, что выразительные движения не выражают, а вызывают эмоции. Как можно судить по упомянутой статье Лурия в Большой медицинской энциклопедии, последний тоже считал, что причина выразительных движений — не в субъективных переживаниях человека:

> В<ыразительные> д<вижения> есть, прежде всего, выражение протекающих в организме б<олее> или м<енее> глубоких изменений,

[5] Там же. С. 121.

[6] Там же. С. 128.

другой стороной которых является то или иное субъективное состояние. Последнее есть не причина в<ыразительных> д<вижений>, но их сопутствующая сторона, причем общим корнем обоих процессов являются глубокие изменения физиологической динамики, связанные иногда (как, например, при интеллектуальной деятельности) с деятельностью центральной нервной системы и, в частности, коры, а иногда (например, преимущественно при резких аффектах) с деятельностью симпатической и секреторной системы. Поэтому достаточно ввести в действие тот или иной нервный или секреторный аппарат, чтобы получить те или иные «выразительные» изменения, связанные иногда с произвольной скелетной мускулатурой (мимические и пантомимические движения), иногда же с непроизвольной мускулатурой (изменения в кровообращении, сужение зрачка, деятельность потовых желез и т. п.).[7]

Простыми словами, выразительные движения выражают не наши мысли и чувства, а состояния и реакции организма, которыми эти мысли и чувства обусловлены.

Вернемся к воспоминаниям дочери Лурия. Эйзенштейн и Лурия были столь близкими людьми, пишет она, что известие о втором инфаркте режиссера явилось для отца настоящим потрясением.

Я помню, как папа позвал меня в кабинет, усадил рядом с собой на диван и необычным для него ровным голосом медленно сказал: «Сегодня ночью умер Сергей Михайлович»... За окном был серый зимний день, в папином кабинете — полутемно. У меня перед глазами замелькали снопы светлосиних искр, и я почувствовала, что через тело прошел электрический ток, как было в раннем детстве, когда я засунула ножницы в штепсельную розетку.[8]

Там же Елена Лурия сообщает читателю своих воспоминаний об известном эйзенштейноведам обстоятельстве смерти Эйзенштейна:

Сергей Михайлович умер в ночь с 10 на 11 февраля 1948 года. На столе с разложенными книгами лежала страница последней рукописи. Одна строка ее была изломана и переходила в запись: «Здесь случилась сердечная спазма. Вот ее след в почерке»...[9]

[7] *Лурия А.* Выразительные движения // Большая медицинская энциклопедия. М., 1929. Т. 6. С. 85.

[8] *Лурия Е.* Мой отец А. Р. Лурия. С. 127.

[9] Там же.

Здесь поражает не то, что сердечная спазма (внеурочное движение непроизвольной мускулатуры) получила внешнее выражение в работе произвольной мускулатуры, отвечающей за движение пера. В конце концов, это может случиться с любым сердечником. Поражает то, что, верный себе, Эйзенштейн — этот неустрашимый исследователь жестов — нашел в себе силы зафиксировать это наблюдение на бумаге — и уже тем санкционировал дальнейшее изучение этой темы.

ГРАФОЛОГИЧЕСКИЙ ЖЕСТ

Словосочетание «графологический жест» предложено не нами. Им пользуются искусствоведы, когда, например, говорят о графической энергии шрифта в политических плакатах или о неистовстве мазка у Ван Гога или у Сидни Поллака[10]. Карпалистика лишь позаимствовала этот термин у искусствознания и распространила на литературу и кино.

В русской поэзии начала XX века графологическому жесту повезло. Напомним об «Эпилоге» Кузмина (1907), который имеет смысл привести целиком:

Что делать с вами, милые стихи?
Кончаетесь, едва начавшись.
Счастливы все: невесты, женихи,
Покойник мертв, скончавшись.

В романах строгих ясны все слова,
В конце большая точка;
Известно — кто Арман, а кто вдова,
И чья Элиза дочка.

Но в легком беге повести моей
Нет стройности намека.
Над пропастью летит она вольней
Газели скока.

Слез не заметит на моем лице
Читатель плакса,
Судьбой не точка ставится в конце,
А только клякса.

[10] См.: *Gombrich E. H.* Ritualized Gesture and Expression in Art // Gombrich E. H. The Image and the Eye. London, 1982. P. 77.

Биографический и библиографический подтекст образа романа, в конце которого — «большая точка», выявлен А. В. Лавровым и Р. Д. Тименчиком в их совместном комментарии к «Эпилогу». Горькая ирония по поводу счастья невест и женихов связана с недавней женитьбой друга Кузмина, а имена героев — с вымышленным сентиментальным романом «Любовь Элизы и Армана, иль Переписка двух семей», который читает в пушкинском «Графе Нулине» Наталья Павловна[11].

Не претендуя на роль сокомментатора, укажем на одну графологическую параллель. Придуманный Пушкиным роман — эпистолярного жанра, то есть жанра, в котором с большей вероятностью, чем в других романах, может встретиться указание на почерк. К эпистолярным (наполовину — в нем есть и повествовательные главы) принадлежит и роман Александра Дюма-сына «Дама с камелиями», героя которого, по счастливому совпадению, зовут Арманом.

В отличие от более известной, чем сам роман, инсценировки его сюжета, в книге Арман не присутствует при смерти Маргариты, а узнает о ней постмортем — из писем к нему умирающей. Потрясавший театры мира жест — смерть в объятиях раскаявшегося возлюбленного (так, мы знаем, умирала в этой роли Сара Бернар) в романе предстает как жест графологический. Вот как кончается последнее из писем Маргариты к Арману:

> «Несмотря на жар, сжигавший меня, я решила одеться и поехала в “Водевиль”. Жюли одела меня в красное платье, иначе я была бы похожа на труп. Я пошла в ту ложу, где назначила вам наше первое свидание, все время я не сводила глаз с того места, которое вы занимали в тот вечер и на котором вчера сидело какое-то чудовище, которое шумно смеялось на все глупые шутки актеров. Я вернулась домой полумертвая. Всю ночь я кашляла и харкала кровью. Сегодня я уже не могу говорить и с трудом поднимаю руки. Боже, Боже, я умираю. Я ждала этого, но не думала, что можно еще больше страдать, чем я страдаю, и если...»
> Следующий за этим ряд выведенных Маргаритой букв было невозможно разобрать, и дальнейший текст был написан Жюли Дюпре. (Пер. С. Антик.)

Обсуждая графологический жест в литературе начала века, нельзя не вспомнить об уникальном содружестве поэтов и художников русского футуризма, породившем рукописные (и разрисованные) книги стихов и сопутствующие им теории о том, чем важен почерк для поэта. Так, манифест Хлебникова и А. Е. Крученых «Буква как таковая» (1913) устанавливает зависимость между «настроением» поэта и почерком, передающим это настроение читателю[12]. В печатный вариант этого манифеста[13] не вошли слова, записанные рукой Хлебникова в черновом наброске, носящем заглавие «Буква как буква»: «Листы черновика суть подмостки, где буквы, почерк — лицедеи»[14].

[11] См.: *Кузмин М.* Избранные произведения. Л., 1990. С. 505.

Именно лицедеев в лице рукописных букв и знаков препинания выводили футуристы из кулис черновика на открытую сцену рукописных книг. Взглянем на «точку пули в своем конце», о которой думает герой «Флейты-позвоночника» (1915) Маяковского и которая звучит едва ли не ответом на кляксу Кузмина. В издании 1919 года поэма любовно переписана красивым почерком Л. Ю. Брик, которой Маяковский посвятил это издание. Разрисовал издание сам Маяковский. На соответствующей странице к «точке пули» пририсованы лист бумаги, сердце и нацеленный в сердце пистолет (ил. 1).

В жизни самой Лили Брик точкой стала не пуля, а таблетка. В недавно обнародованной предсмертной записке под подписью Лили Брик можно прочесть слово *нембутал* — по всей видимости, подсказка так и не подоспевшему врачу. Нажим, размер и наклон в написании этого слова указывают на борьбу умирающей со сном (ил. 2).

ГРАФОЛОГИЯ КИНО

Как нам уже приходилось говорить, кино — наиболее благодарный для почерка вид искусства. Здесь письмо предстает не только в увеличении, которому позавидует графолог-криминалист, но, если нужно, и в процессе написания — и вот мы наблюдаем уже не только за начертанием букв, но и за движением пера. Кому, как не кинорежиссерам, заняться наукой графологией?

У этого вопроса почтенная история. В 1910 году его задал автор неподписанной заметки «Графология в синематографе»:

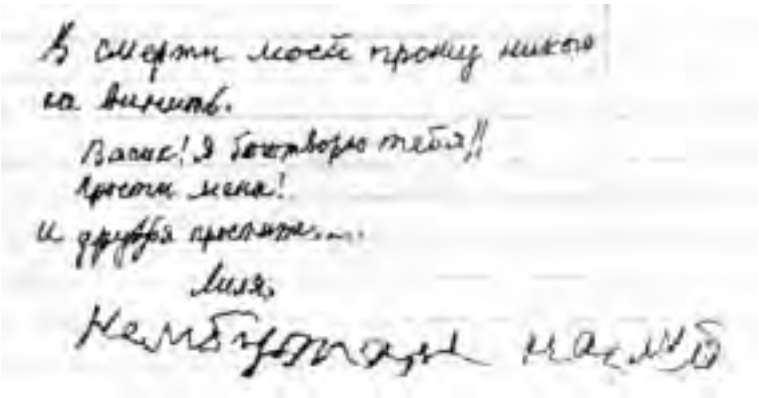
> Не приходилось ли вам заметить, что почерк в поясняющих надписях картин фабрики А постоянно крупный, а в картинах фабри-

[12] См.: *Никольская Т. Л.* Взгляды Тынянова на практику поэтического эксперимента // Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. С. 73—74

[13] *Хлебников В. В.* Собр. произведений. Л., 1928—1933. Т. 5. С. 248

[14] *Крученых А. Е., Хлебников В. В.* Буква как буква (ИМЛИ. Ф. 139. Оп. 1. Ед. хр. 24. Л. 2).

Ил. 1


В смерти моей прошу никого
не винить.
Васек! Я безумно тебя!!
Прости меня!
И друзья прощайте...
Лиза.
Немедленная нашлю

Ил. 2

> ки Б постоянно мелкий, что отец, пишущий своей дочери, и дочь, отвечающая ему, имеют совершенно одинаковый почерк, между тем как мы отлично знаем, что 16-летний подросток и старый профессор не могут выводить совершенно одинаковые буквы. Вот почему в синематографических драмах почерк того или другого действующего лица должен по возможности применяться к его характеру и потому с художественной точки зрения слишком недостаточно, если все поясняющие надписи фабрик А, В, С и т.д. будут изготовляться чисто механически специальным служащим.[15]

В 1918 году на почерковедческие возможности кино обратил внимание и Федор Сологуб, которому кинофабрика «Русь» заказала сценарий. Предложенный Сологубом сценарий носил название «Барышня Лиза» и представлял из себя стилизацию старого сентиментального романа в письмах (время действия — конец 20-х — начало 30-х годов XIX века), по жанру похожего на тот, который в «Графе Нулине» читает пушкинская героиня. «Желательны кое-где как бы страницы показанной книги, — гравюры, виньетки, заставки, все, конечно, с большим тактом»[16], — наставляет на ум будущего постановщика Сологуб.

Так и не принятый «Русью» к производству, сценарий «Барышня Лиза» сохранился в сологубовском архиве. В конце сценария — приложение: «Заметки к постановке». Одна из заметок касается почерковедческой характеристики персонажей:

> Тексты писем рукописные, гусиным пером. Почерки старинные, красивые. У Алексиса широкий, размашистый, с определенными нажимами и густыми росчерками, довольно наклонный. У Лизы — прямой, тонкий, связанный, строчки не совсем ровные, буквы круглые.[17]

Спустя десять лет после Сологуба на возможности графологии указал кинематографистам и Владимир Набоков. В стихотворении 1928 года «Кинематограф», художественной задачей которого было разоблачение этого с виду правдивого, а по сути лживого искусства, Набоков указал на несогласованность крупных планов письма и темпоритма пишущей руки:

> Там письма спешно пишутся средь ночи:
> опасность... трепет... поперек листа

[15] Сине-Фоно. 1910. № 9. С. 13.

[16] *Сологуб Ф. К.* Барышня Лиза: сценарий (РО ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 184. Л. 2).

[17] Там же. Л. 1—2.

рука бежит... И как разборчив почерк,
какая писарская чистота![18]

Иными словами, актеры стараются вовсю, а Хлебниковы лицедеи — буквы — сидят без дела. Как правило, так оно и бывает. Но бывают и исключения. Наиболее драматическая роль отводится буквам в письмах умирающих. Приведем некоторые из них.

Начнем с примера из относительно близкой нам эпохи — фильма Макса Офюлса «Письмо незнакомки» (1948). Это — рассказ о неслабеющей любви женщины по имени Лиза к мужчине, который одно время был ею серьезно увлечен и который, встретившись с Лизой снова, прежней подруги не узнал. В фильме обрамляющим сюжетом является письмо, в котором смертельно больная героиня рассказывает любимому человеку историю своей к нему любви.

К концу фильма мы застаем ее за столом — она кончает письмо (ил. 3). Внезапно Лиза закрывает лицо рукой. Изображение теряет резкость (ил. 4) — и в следующем кадре мы видим крупный план письма (ил. 5). Почерк остался разборчивым и красивым до конца — но слова «если только» завершаются кляксой — той самой, которую, по слову Кузмина, в стихах судьба предпочитает точке.

Фильм сделан по новелле Стефана Цвейга. В новелле письмо есть, но нет графологического жеста. Он привнесен или сценаристом, или режиссером.

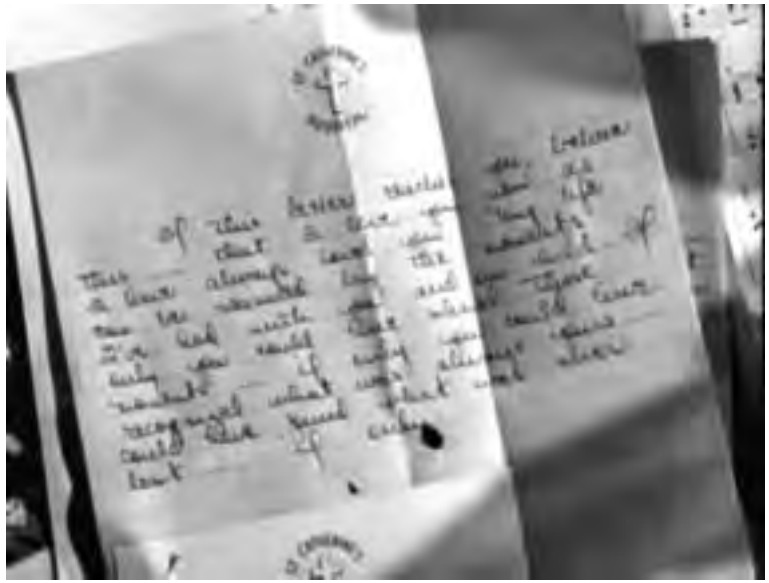
Из предсмертных писем в немом кино двадцатых годов назовем надпись «Моему ассистенту в годину моей смерти» на конверте из немецкого фильма «Алгол — трагедия власти» (1920), подпись под которой переходит в росчерк, робко, но явственно указывающий на слабеющее перо (ил. 6), а также великолепный русский экземпляр — докладную записку Башмачкина о собственной смерти из фильма «Шинель» по сценарию Тынянова (ил. 7). У Гоголя, как мы помним, предсмертной записки Башмачкин не пишет. Источником этой кинонадписи, видимо, следует считать «Предсмертное», выведенное слабеющей рукой Козьмы Пруткова — тоже блюстителя канцелярской каллиграфии:

> ...почерк найденной рукописи сего стихотворения во всем схож с тем несомненным почерком усопшего, коим он писал свои собственноручные доклады по секретным делам и многочисленные административные проекты <...> две последние строфы сего стихотворения писаны весьма нетвердым, дрожащим почерком, с явным, но тщетным усилием соблюсти прямизну строк; а последнее слово: «Ах!» даже не написано, а как бы вычерчено, густо и быст-

[18] *Набоков В. В.* Стихотворения. СПб., 2002. С. 345 (Новая Библиотека поэта).

Ил. 3

Ил. 4



Ил. 5

Ил. 6

> ро, в последнем порыве улетающей жизни. Вслед за этим словом имеется на бумаге большое чернильное пятно, происшедшее явно от пера, выпавшего из руки.[19]

Из попавшихся нам киножестов этого рода самый ранний (1915) — из американской экранизации «Ярмарки тщеславия» (1847—1848) Теккерея. Героиня «Ярмарки» — авантюристка. Обманутый муж Бекки, Родон Кроули, узнав об измене, покинул жену. Через несколько лет он умирает на далеком острове. Бекки Шарп узнает об этом из письма. «Бекки, — пишет Родон, — я умираю. Я ненавижу тебя (перечеркнуто) — да простит меня Бог, я по-прежнему тебя люблю». От подписи — Rawdon Crawley — осталось три буквы и нетвердый красноречивый пунктир (ил. 8).

Графологический жест налицо. Бедняга рогоносец умер, не дописав письма к жене англичанке, — как, не дописав письма, умерла влюбленная в Армана французская куртизанка Маргерит из романа Дюма-сына «Дама с камелиями», опубликованного, по счастливой случайности, в 1848 году — одновременно с романом Теккерея.

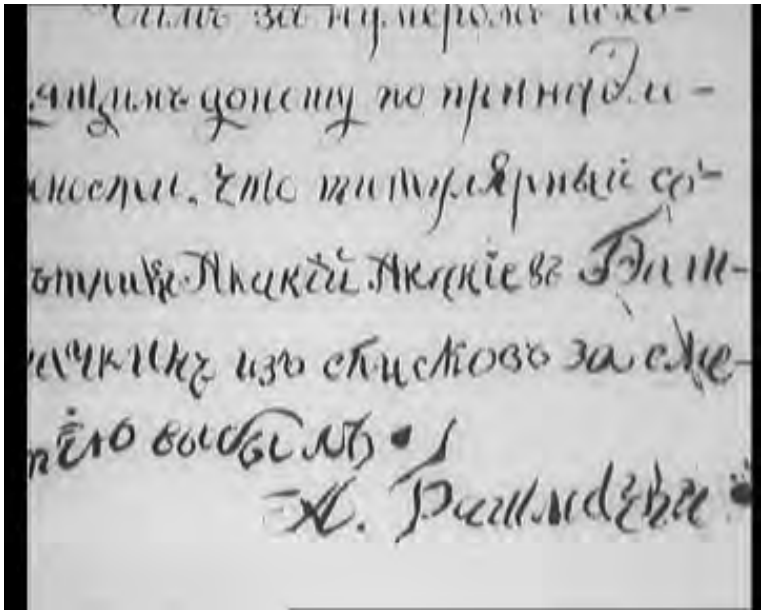
Посмотрим теперь, как смерть Родона Кроули описана в книге «Ярмарка тщеславия». Оказывается, у Теккерея муж негодяйки Бекки Шарп умирает буквально на последний странице последней главы. Об этом сказано бегло, как в эпилоге. Как Бекки отреагировала на это известие и дошло ли оно до нее вообще, Теккерей не сообщает. Писем в романе много, но последнего письма Родона в нем нет.

Из этого вовсе не вытекает, что письмо Родона продиктовано волей сценариста или режиссера. В отличие от «Письма незнакомки», фильм «Ярмарка тщеславия» — не проза, переделанная для экрана, а переделка для экрана прозы, уже однажды переделанной для театра. В чем причина такого двойного перевода? Объясняется он тем, что в фильме в роли Бекки года выступает Минни Мэддерн Фиски — театральная актриса, в 1899 году снискавшая славу именно в инсценировке «Ярмарки тщеславия». Фильм 1915 года подвел шестнадцатилетний итог театрального успеха Фиски в роли Бекки.

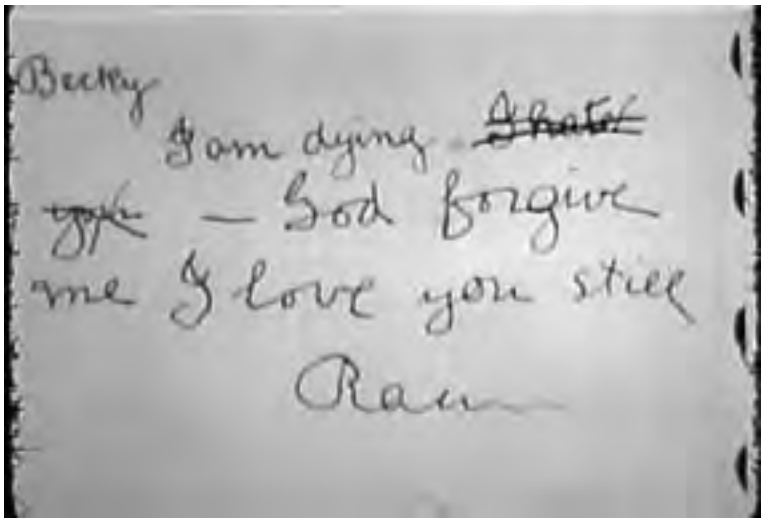
Итак, последнее письмо мужа к Бекки пришло в фильм не из романа, а из театра. Можем ли мы сказать, что это — одно и то же письмо?

С точки зрения сюжета — безусловно. Письмо — незаменимый переносчик сюжетной информации. В кино, в романах и на сцене персонажи то и дело пишут и получают письма. Гоголевский Го-

[19] *Прутков Козьма.* Полн. собр. соч. Л., 1949. С. 66.



Ил. 7



Ил. 8

родничий узнает о намеченном приезде ревизора из письма. Арман и Маргерит обмениваются письмами не только в романе, но и в переработке «Дамы с камелиями» для театра.

На сцене, однако, писем зрителям de visu не предъявляют — их просто зачитывают вслух. Остроумно — от обратного — это различие между театром и кино обыграно у Николая Евреинова. В 1911 году на сцене «Кривого зеркала» Евреинов показал пародию на то, как выглядел бы «Ревизор», будь он поставлен в театрах различных направлений. Последний из евреиновских «Ревизоров» представал «в кинематографической постановке»:

> Музыка — рояль со скрипкой — играет «Гитаннету». Действующие лица сидят, скучившись, вокруг Городничего, который быстро вскакивает, вынимает из кармана конверт и машет им в воздухе. Все испуганно встают, садятся, меняют места и сильно жестикулируют. Городничий молниеносно достает из конверта письмо и делает вид, что его читает. В ту же секунду письмо Чмыхова с его полной подписью появляется на экране. Когда письмо исчезло, все действующие лица суетливо прощаются с Городничим и исчезают налево.[20]

В этой статье я упомянул три экранизации, в которых почерковедческая констатация смерти героя идет не от Гоголя, Теккерея или Цвейга, а привнесена сценаристом от себя. Думается, виновником этой отсебятины следует признать не Тынянова, Самнера Уильямса или Макса Офюльса, а кино, точнее, его особую знаковую природу. В самом деле, чем отличаются письма на сцене и в кино от письма в прозаическом произведении? Различие, как видится, заключается не столько в информации, сколько в преобладающих каналах ее доставки. В романе канал чисто словесный, в театре — словесно-слуховой, а в кино письма доставляются преимущественно (в немом кино — исключительно) по словесно-зрительному каналу. У каждого канала — свои законы выразительности. Именно в силу этих законов в кино графологические жесты встречаются чаще, чем в книгах.

[20] *Евреинов Н. Н.* Театр как таковой. Одесса, 2003. С. 113.

Л. Д. ЗИНОВЬЕВА-АННИБАЛ. ИЗ ДНЕВНИКА 1904 И 1906 гг.

Публикация Андрея Шишкина
(Рим / Санкт-Петербург)[1]

«Душой, психеей “Ивановских сред” была Л. Д. Зиновьева-Аннибал. Она не очень много говорила, не давала идейных решений, но создавала атмосферу даровитой женственности, в которой протекало все наше общение, все наши разговоры. Л. Д. Зиновьева-Аннибал была совсем иной натурой, чем Вяч. Иванов, более дионисической, бурной, порывистой, стихийной, вечно толкающей вперед и ввысь», — так вспоминал хозяйку петербургской «Башни» почти постоянный председатель башенных симпосионов Н. Бердяев[2].

А. В. Лавров, посвящая в 1991 году Л. Д. Зиновьевой-Аннибал особое исследование, отметил ее одержимость литературой, писательством, артистизм, жизнестроительство, стремление к перевоплощению жизни в эстетику и эстетики в жизнь и к (быть может, самому главному) — символизации одномерной реальности[3].

В публикуемом ниже дневнике прежде всего замечательно свидетельство о последних двух установках писательницы. Имена главных героев романа «Пламенники» — Дмитрий Опалин и Елена Борская — наполнены самым напряженным символизмом, не менее значительным, чем имена персонажей в «Симфониях» Андрея Белого, и их судьба в романе непосредственно соотнесена с жизнестроительными проектами Иванова и Зиновьевой (запись от 20 мая 1906 года). Ключ к непростым, но экзистенциально значительным отношениям с собратьями на символистском Парнасе

[1] Пользуюсь приятной обязанностью поблагодарить за помощь в работе Н. Богомолова, С. Кульюс и О. Фетисенко.

[2] *Бердяев Н.* Ивановские среды // Русская литература XX века / Под ред. С. А. Венгерова. М., 1918. С. 98.

[3] *Лавров А. В.* Блоковская «Незнакомка» в рассказе Л. Д. Зиновьевой-Аннибал // Лавров А. В. Этюды о Блоке. СПб., 2000. С. 163, 168.

дает запись от 22 мая 1904 года: «Мы с В<ячеславом> не умеем не менять мнение о людях и отношение к ним. Жадно и живо относимся к душам, легко и безудержно синтезируем, легко, потому что сами чуем: из играющих дрожжей и бурливой опары выпечется наш хлеб и будет нам правда».

В полной мере фигура Зиновьевой-Аннибал предстанет перед нами, когда читателю станут доступными ее биографические и творческие материалы, рассредоточенные по различным архивным хранилищам.

Дневник хранится в Римском архиве Вяч. Иванова, черная плотная ледериновая обложка, 19 на 13 см., 11 листов, на л. 9 обрезаны нижние 4 строки и последующие 5 листов, на л. 11 — нижние 8 строк; последующие 11 листов обрезаны таким образом, чтобы сохранить корешок, поэтому читаются начало и окончание отдельных слов; в ряд слов автором внесены поправки и исправления.

11/24 Марта <19>04. Выехали. Нёшательское озеро нахмурилось по молочной зелености, темное в середине, светлое по краям, и пенятся волны. Берег плоский: тростники, елочки, березки плохенькие, проселочные дороги бегут к озеру. Я люблю озера и моря с убогими берегами. Сумерки: озеро синеет фиолетовое. Озеро <с> ужасно <?> далеким берегом, стало морем Адриатикой.

12 М<арта>. Ночевали дивно в Базеле.

13 М<арта>. Ночевали еще в Франкфурте. Я ужасно плохо переношу езду. В вагоне: В<ячеслав> нашел, что писать философский роман[4] с моею эрудицией плохо, и велел прочитать:

Reisebilder Гейне
Lucinde Шлегеля
J.-P. Richter. Стендаль
Эмерсон. Бальзак-мистик.
Кальдерон[5].

[4] Имеется в виду незавершенный роман Л. Д. Зиновьевой-Аннибал «Пламенники». Необходимо сказать, что мысль о написании романа приходила и Вяч. Иванову в те же годы, ср. запись в его дневнике от 12 июня 1906 г.: «...собираю материал для романа, в возможность создания которого хотел бы и не вполне смею верить» (*Иванов В. И.* Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 747 (далее ссылки на это издание приводятся с указанием тома и страницы)).

[5] Перечисляются прозаические «Путевые картины» Г. Гейне, неоконченный роман «Люсинда» (1799) Ф. Шлегеля, романы Жан Поля (Рихтера), Стендаля, О. де Бальзака (следует думать, «Серафита» и «Луи Ламберт»), американский философ и писатель-трансцеденталист Р. У. Эмерсон, П. Кальдерон де ла Барка.

17 Марта <19>04[6]. Москва. Счастие было так велико, так полно, со дня нашей встречи во Флоренции 30 Сент<ября>; вот уже 9 лет. Как оно могло еще вырасти, еще исполниться новых радостей, новых надежд, новых исполнений? В<ячеслав> снес письмо в кружку и вернулся. Идет снег. Вчера легли в 3 после угощения Полякова[7]. Были сегодня Брюсов и милый друг Поярков[8]. Он красиво жил до сих пор. Брюсов прямо ухаживает за В<ячеславом> и за мной. «Прозрачность» (он ее принес еще до цензуры) издана прекрасно. Брюсов разбирал почти все стихотворения с В<ячеславом>. Очень было интересно и сладко. Ну счастлива, ну за что и как принять?

22 Мая <19>04. Только что села в вагон. Еду в Петербург к брату и Лизочке[9]. Чистый, добрый, серьезный, благородный насквозь юноша героически погиб, зарубленный Японцами и не сдавшись им[10]. Я ничем не могу утешить, но должна видеть его родителей. В<ячеслав> проводил. Проснулась, тоскуя и любя как всегда[11]. Да, удивительно — как всегда. Когда я ехала в Россию 2 ? мес<яца> тому назад — я со страхом думала<:> не *так,* не *так* будем возвращаться. Должно кончиться. Любовь должна состариться, как неизбежно жутко старею я. Надеюсь вернуться в Женеву недели через две. «Кольца» должны быть напечатаны к тому времени[12].

[6] Год приписан карандашом.

[7] Сергей Александрович Поляков (1874—1942), владелец издательства «Скорпион»; см. о нем: *Азадовский К. М., Максимов Д. Е.* Брюсов и «Весы»: (К истории издания) // Лит. наследство. М., 1976. Т. 85. С. 260—261.

[8] Николай Ефимович Поярков (1877—1918). Иванов издал рецензию на первую книгу стихотворений Пояркова «Солнечные песни» (М., 1906) в «Весах» (1906. № 7).

[9] Имеются в виду старший брат Лидии — Александр Димитриевич (1854—1931) и его жена Елизавета Николаевна, урожденная Корф.

[10] Имеется в виду Александр Александрович Зиновьев (не позднее 1881—1904), сын А. Д. Зиновьева. В письме к Андрею Белому Иванов писал: «Жена вчера уехала в Петербург к семье своего брата, который только что потерял на войне старшего сына. Милый юноша <...> был окружен японцами в разъезде близ Хабалина и, защищаясь от них один, был убит. Страшно думать о матери» (цит. по: 2, 703). Памяти А. А. Зиновьева Иванов посвятил стихотворение «Месть мечная», помеченное 12 мая 1904 г. и имеющее посвящение — «Геройской памяти сотника Александра Зиновьева»; впервые опубл. в: Новый путь. 1904. № 7; включено в книгу «Cor Ardens» (2, 251).

[11] «Тоскуя и любя» — финальный стих из стихотворения Вл. Соловьева «Зачем слова? В безбрежности лазурной...» (1892), цитированные А. Блоком в его программном стихотворении «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...» (1901); см.: *Минц З. Г.* «Забытая цитата» в поэтике русского символизма // Минц З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. СПб., 2004. Кн. 3: Поэтика русского символизма. С. 327—338.

[12] Драма «Кольца» была напечатана в Москве в сентябре 1904 г.

Соскучилась страшно, не по детям, а по своему старику[13]. Так и посасывает за сердце. Дай Бог обнять его здоровым и живым. Почти рада, что не записывала и даже что пропало письмо в 32 страницы к Марусе[14]. Мы с В<ячеславом> не умеем не менять мнение о людях и отношение к ним. Жадно и живо относимся к душам, легко и безудержно синтезируем <?>, легко, потому что сами чуем: из играющих дрожжей и бурливой опары выпечется наш хлеб и будет нам правда.

Петербург — прекрасный, грозящий и призрачный. Люди там тоскливо-безнадежные и догматично верующие узко и задорно <?>; и всегда горделивые, — таковы (всё вместе) Мережковские. Злы, злы там люди и кроют извращение философией — таков, думаю, Сологуб. Мы как-то душевно уставали и тосковали там. Пробыли десять дней. Мережковские очень ревновали нас к Москве и не кончались упрямые споры, в которых спорящие слушают лишь себя. Мережковский скалил зубы и вращал белки против «оргиазма» вне Христа, и требовал крепкие четыре ставни вокруг «как», чтобы прежде *всего* было «что». Гиппиус поддерживает его и изловчается в допросах придирчивых и не мудрых, но не производит впечатления самостоятельно дошедшей до их странной христианской веры, езотерику <так!> которой она нам не пожелала раскрыть как людям «нехорошей воли».

Их интимный и нагой человеческий облик так и остался нам скрытым: Всё возможно и худшее: бездна тщеславия новой Главы Церкви и извращенность черных месс и пороков, следующих из слов Мер<ежковского>, что по принятию Христа всё вновь становится приемлемо, и любовь, и страсть и... Возможно и то, что он человек истинно зажаждавшийся.

Москва прямее, яснее... Брюсов драгоценный друг. Он глядит *во вне* своими зоркими ночными глазами. Он принимает мир, чтобы одолеть мир, своей волей покорить. И пьет жизнь без жадного спеха — глубокими глотками. Временами его лицо бывает доброе, он улыбается радующей детской улыбкой, но его злоба производит впечатление сине-черной грозовой тучи. Это я испытала и на себе, когда поссорилась с ним. Но укрепившись, вернее выяснив свое крепкое и законное место в «Скорпионе» — я помирилась с ним, скромно уговорив его не сердиться на меня за мое законное само-

[13] Димитрий Васильевич Зиновьев, отец Лидии Димитриевны, умер в Швейцарии 14 (27) сентября 1904 г.

[14] Имеется в виду М. М. Замятнина (1865—1919), домоправительница семьи Ивановых; о ее роли см.: Письма Вяч. Иванова к Александре Чеботаревской / Публ. А. В. Лаврова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1997 год. СПб., 2002. С. 239.

любие. Он сказал, что «прошлое остается, но в настоящем мы друзья» опять. Он нам с В<ячеславом> необыкновенно полезен, как земля, да, земля, но красная, как-бы вулканическая, и воздух живительной горы, но с примесью серного духа недр. Так мне кажется. Он молод еще и собирается жить до 80 лет! Дай Бог. В нем сильный цепкий талант и вожжи его коней в сильной руке. Так кажется.

Он любит парадоксы и всегда оригинален, [всегда] его парадокс — до нелепости дерзкий, всегда как бы раздирает на мгновение засаленную завесу обычного и взгляд искателя найдет свое мгновение правды. Мы виделись (в особенности В<ячеслав> и он) почти каждый день и всегда внове и всегда с жадностью обеих сторон[15]. Иоанна и его сестра[16] мне были тою женственною лаской, тишиной, без которой мне немного жутко жить.

О Бальмонте не хочется писать. Проснется ли он к новому духу? Вряд ли. Старая песня выпета и перепета. В пьяную ночь, придя к нам, он плача читал стихи В<ячеслав>ва. «Всё жрец и жертва, Всё горит. Безмолвствуй»[17] и говорил сквозь слезы, утираясь черным платком: «Как он сказал и только эти слова! Я написал бы длинное стихотворение! Ах, он себя не знает. И какая страсть в нем. И какая сжатость!»[18] — Да, ужасно несовершенство болтливых стихов. Что останется? Что велико? что истинно? Что ничтожно? — Нам измерить нельзя. Время измерит. Но человек он дрянной. Задорный, трусливый <?>, лакомо-сладострастный и бессильный, неблагородный и без слова. Его экстазы не исступления из своей *тесноты*, а посягновения на личности других. Он хочет брать и не дает. Оттого, когда он рыдает: «Я один, я один!» нельзя придти ему на помощь и напрасна жалость.

[15] О значительности встречи в Москве Вяч. Иванова с московскими символистами свидетельствует письмо Брюсова к Иванову от 30 июня (13 июля) 1904 г.: «...если вынуть тебя из нашего круга, — все распадется. Ты должен был прийти к нам, это было так необходимо или, как я говорю, “неизбежно”, что всем показалось естественным и ожиданным. Ты именно тот недостававшийся луч, который сделал гармонию из того ряда случайных красок, какими мы были до тебя» (Переписка с Вячеславом Ивановым: 1903—1923 / Публ. С. С. Гречишкина, Н. В. Котрелева., А. В. Маркова // Лит. наследство. Т. 85. С. 450). Брюсов, кажется, не ограничивался словами: в июле того же года он предлагал Иванову совместно с собой и Поляковым возглавить «Весы» (см.: Там же. С. 456). Более поздние свидетельства лишь отчасти передают почти эйфорический энтузиазм этой встречи весной 1903 г.; ср. из «Автобиографического письма» 1917 г.: «В следующем году мы с женою познакомились с московскими поэтами, — Брюсов, Бальмонт, Балтрушайтис признали меня торжественно “настоящим”, и торжественно же мы побратались» (2, 21). О последующих расхождениях четы Ивановых с Брюсовым и Поляковым ср. в письме И. М. Брюсовой к Н. Я. Брюсовой от 31 января 1906 г.: «Вчера Броня передавала Валин разговор с Сергеем Александровичем: “Иванов и Лидия Дмитриевна очень согласны сотрудничать, но я думаю, их надо держать в черном теле”» (Лит. наследство. Т. 85. С. 320; ср. с. 285).

[16] Иоанна Матвеевна Брюсова (урожд. Рунт, 1876—1965) и Надежда Яковлевна Брюсова (1881—1951).

[17] Заключительная строка стихотворения «Слоки» (1, 743—744).

[18] Ср. рассказ О. Шор о встрече Иванова с Бальмонтом весной 1904 г.: «Однажды, вскоре после появления “Прозрачности”, он <Бальмонт>, рыдая, ворвался в комнату Вячеслава <...> “Вячеслав! ведь ты о том, о самом главном...”» (1, 73—74).

26 Марта. Утро. Подъезжаю к Клину. Три дня, среди муки и покорности и в какой-то последней глубине восторженная <?> вера: не напрасны рыдания и не тщетны воления к преображению.

Есть какое-то сладкое сознание, что больше принес мой приезд, нежели я надеялась. Но Саша — он страдает озлобленно и заключенно <?> и ужасно несчастен. Придирчив к Лизе, ни слова не находит в душу, и лицо его такое, что кажется, никогда не осветится больше улыбкой. Но Лиза сошлась со мною, как давно должно было случиться. Это великая, глубокая душа, покорная и волящая Добро. Мы говорили и плакали и вспоминали, и Любовь, Любовь незабывающая и верящая спасала нас. Все слова, врезанные в мое сердце мукою жизни, находили свой отклик. Даже «Тени Сна»[19] были приняты. А когда я повторила при случае: «И не все ли мы дети одной матери-земли, одно мировое сердце в слезах и муках ищущее Бога...», она сказала: «Как хорошо! кто это сказал!» и удивилась и обрадовалась, что я.

А здесь еду в III-м классе не спальном. С нами женщина с тремя детьми, молоденькая, бледная и с лицом уже сложившимся в покорную грусть, что-то безнадежное и готовое... Приехала из деревни к мужу. Муж прогнал. Едет обратно. Будет ходить по миру. Гляжу и думаю: «Отчего дитё плачет?»[20], нет, отчего? Отчего? и как это возможно, почему это возможно?

20 Мая 1906[21]

Два года и два ½ месяца прошло с первой записи здесь. Год и два месяца со дня нашего второго выезда из Женевы в ту же Москву, мимо того же Нешательского озера. Оно, кажется, было синее. Я порывалась записывать по старому примеру, но не записала. В Вене смотрели выставки, намечали отчет в «Весы» и были весе-

[19] Так названы лирические миниатюры, опубликованные в сб.: Северные цветы ассирийские. IV. СПб., 1905; новейшее переизд. в кн.: *Зиновьева-Аннибал Л.* Тридцать три урода. М., 1999. С. 399—407

[20] Из романа Ф. Достоевского «Братья Карамазовы».

[21] Начиная с этой строки — другие чернила.

лы, как давно не бывали, по-детски почти и кажется влюбленно. Очень понравилась Вена, потому что почувствовали вдруг, что у нее есть собственная душа и под многими чужими нарядами. Там на Colovrat Ring родилось название для нашего языка «Коловратский» от страны Коловратия[22], или по-коловратски от Туиваатский <?>. Это чушь. Но радостная. Между нами. И все развивается...

Но в Москве все было не то. Отвратительно. Брюсов изолгался в конец в словах, в чувствах, в стихах, в авантюрах[23]. Пошлость Апраксина рынка, одетая в бутафорское величие. Андрей Белый злой и выдохшийся. Поляков в бегах. Атмосфера злой сплетни, драчливости беззубой, грязи какой-то... Лето провели в Петербурге. Отдохнули в пустой квартире Замятниной, где шторы не подымали и глядели с любопытством на таинственные предметы, окутанные полотном как пеленами. Поняла поэзию и тишину чехлов. Все интриги и планы Семенова[24] и Брюсова о захвате Вячеслава в свои руки не удались и он отказался от дуумвирата[25] в Москве ради... свободы и, как оказалось, первенства в Петербурге. В Августе, после многих бедствий <далее обрезано 4 или 5 строк. — *А. Ш.*> переселились в свою башню. Здесь мы прожили эту зиму, описанную подробно в моих письмах к домашним в Женеву[26] и описывать которую не стану, ибо бессильна. Вчера 19ого мая приходил Чулков с новыми проектами, конечно, и за статьей Вячеслава для сборника его статей о Мистич<еском> Анархизме. Читал также стиш-

[22] Коловратов — один из персонажей «Пламенников», его прототипом был Ф. А. Батюшков, см.: *Богомолов Н. А.* Русские символисты глазами постороннего // Toronto Slavic Quarterly. 2007. № 22, примеч. 23 (http://www.utoronto.ca/tsq/22).

[23] Ср.: «По его собственному неоднократному мне признанию, он вынужден вечно лгать. Помню, какое сильное произвел он впечатление на Зиновьеву-Аннибал, когда он ей при первом знакомстве в течение целого вечера рассказывал, что... вынужден лгать всегда и скрывать истинное свое лицо» (*Альтман М. С.* Разговоры с Вяч. Ивановым. СПб., 1995. С. 25). Однако в данном контексте скорее имеется в виду роман Брюсова с Петровской, скрываемый от И. М. Брюсовой.

[24] О весьма двусмысленном «революционерстве» Семенова см.: *Богомолов Н. А.* К истории «Весов»: Переписка В. Я. Брюсова с М. Н. Семеновым // «Свет мой канет в бездну. Я вам оставлю луч...»: Сб. публикаций, статей и материалов, посвященный памяти Владимира Васильевича Мусатова. Великий Новгород, 2005. С. 7—38.

[25] О. Шор в биографии Иванова употребляет слово «триумвират», восходящее, надо думать, к самому поэту (1, 75).

[26] Прежде всего в подробнейших письмах к Замятниной, которые являются почти исчерпывающей хроникой башенной жизни вообще и ивановских сред в частности (ср.: *Шишкин А.* Симпосион на петербургской Башне // Русские пиры. СПб., 1998).

ки недурно сработанные, и заговорили о дудках. Я принесла наши гафизские дудки и стала играть. И почувствовала что с радостью <далее обрезано 4 строки и 5 следующих страниц дневника. — *А. Ш.*> про божественное?

Иду назад. И думаю попытаться восстановить первые дни этой новой жизни. Когда-то, в первые годы нашего союза с Вячеславом, мы забрались высоко в горы (Anzindag). Там ночевали в хижине «Abrit Cottier». Была на столе книжка с записями горных путников. Все остроты и стихи на тему «Abritcotier». Мы записали: «Дмитрий Опалин и Елена Борская[27] на пути к новой любви и новой красоте». Это было лето рождения «Пламенников». Эй, люди, пошире сердца и не только повыше[28]. Все, что до своей границы — велико, все, что велико истинно. И нет различия между широтой, вышиной и глубиной, потому что направление зависит от поворота. Но это отступление.

21 августа в Понедельник подъезжала к Варшавскому вокзалу. До последней минуты все мысли были там, у оставленной Веры[29]. Я была в плену. Разве это — материнство? Целовала газету, в которую она своими руками завернула мои туфли. Она прекрасна и вызывает уважение со страхом, и влюбленность в каждую линию, в звук голоса и эти светлые, гордые и прямые страшно глаза, которые не горят, но светятся, потому что они так устроены, что от зрачка идут светящиеся лучи, расширяясь от центра к наружи радужной оболочки. Такие глаза как-то называются научно. Когда поезд замедлил ход, и во мне замедлилась жизнь. Я застывала. Так всегда при приездах. Из окна увидела серую шляпу Вячеслава и его медные кудри, ищущий взгляд. И ждала, не двигаясь, замедляя минуты, пока вышли остальные; очень спо[койно позвала носильщика и неторопливо вышла. Вячеслава позвала, п<отому> ч<то> он не видел, как я вышла, хотя видел меня в окно; тотчас заметила N[30], подошедшего от другого вагона, где сторожили. Я и ожидала и не ожидала его. Я все-таки не поняла всего][31] непоправимого в

[27] О самоотождествлении Л. Д. Зиновьевой с главной героиней «Пламенников» см. в записи от 12 июня 1906 г.: «хочет быть <...> своею Еленой из “Пламенников”» (2, 748).

[28] Аллюзия на литургический возглас «горé имеим сердца».

[29] Имеется в виду дочь Зиновьевой В. К. Шварсалон (1889—1920).

[30] Имеется в виду С. М. Городецкий (1884—1967).

[31] Отмеченный квадратными скобками фрагмент, вырезанный из тетради, восстанавливается по письму В. И. Иванова к О. А. Шор от 23 января 1929 г., где приведена запись от 21 августа 1906 г. без последней фразы (Русско-итальянский архив III. Salerno, 2001. С. 348). Тот же фрагмент со ссылкой на письмо Иванова приведен О. А. Шор в комментариях в Собр. соч. Иванова (2, 754—758).

совершившемся, и поэтому мне было неприятно его присутствие; но уже завлекало богатство, которое оно приносило. Только больно расставаться с жизнью, хотя бы и для жизни. Каждая новая жизнь не может родиться без смерти прежней, и всегда смерть болезненна. Все это во мне промелькнуло неосознано в те же первые секунды. Мы сели на извозчика.

Отрекись от Бога своего[32].

Это похоже на следующее: «Отрекись от Бога своего. Приди и поклонись Богу нашему, и мы дадим тебе царствие надо землей[33]: богатство, и славу и друзей». Чулкову много достается хлестко и за дело. Мы чувствовали себя тесно сближенными, читали статьи и обсуждали позицию свою. Твердо мы будем держаться, и не отрекусь я от своего Бога, в котором хочу <?> с непобедимым доверием и согласием принять жизнь и муки и судьбу свою и судьбу моего мира. Но не проповедую Бога. Этого не умею, и к этому нет у меня охоты. Я молюсь по вечерам, как дитя, но это не из стихии слов, это из стихии лепета. Отвергаю неумолимую. Каждое слово надо важнее. А молюсь так, и без рассуждений, но всем сердцем и всею грешною душою: Господи Иисусе Христе и Пресвятая Матерь, Богородица: Мамочку, Папочку, Дедушку, Аленушку, Алису (это утопившаяся), Сашеньку, Настю, Колю <нрз.> Машу (Дунину замученную мужем двоюродную сестру), Олю, Диму, Митю. Это за мертвых. А потом с тем же обращением за живых: детей, Дуню, Марусю. Потом Отцу: Отче Наш, и Духу, чтобы от него было то, что дано мне написать. Потом Богородице, «Благодатная дева радуйся», моей царице и моей Матери и моей сестре Божественной, я женщина — Земле и Женщине. Аминь.

В два часа звонок. Шихова[34]. Нужно устроить письмецо для ее сестры в Женеву, нужно ее расспросить и узнавши, что она бьется за *своим* путем и колобродит, вдуматься и пережить с нею... Тут же жарю спешно яичницу au fromage, т<ак> к<ак> обед будет лишь в шесть: жду Сомова и Кузьмина <так!>. Но уход Шиховой не освобождает. Зовут Вячеслава к телефону (изумительно, что без меня он привык к телефону) и Шура Горо...[35]

[32] Последующий текст написан теми же чернилами на отдельном листе, вложенном в тетрадь.

[33] Пересказ апостолького повествования об искушении в пустыне (Лк 4, 6—7).

[34] Лицо не отождествленное.

[35] Далее текст обрывается.

Джон Элсворт (Манчестер)

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЭМПИРИЧЕСКОГО ВРЕМЕНИ В «ПЕТЕРБУРГЕ» АНДРЕЯ БЕЛОГО

Во второй главе романа Андрея Белого «Петербург» сенатор Аблеухов в собственном доме сталкивается лицом к лицу с «незнакомцем», которого он раньше видел из окна своей кареты, — тот делал рукой пренеприятный зигзагообразный жест. Рассуждая о случившемся, сенатор использует слово «вчера»[1]. В издании романа в серии «Литературные памятники» комментаторы делают примечание, где высказывают предположение, что Белый тут допустил неточность, поскольку описываемая встреча имела место в тот же день, а не накануне (с. 657, примеч. 43). Авторы комментария не заметили, что то же самое слово используется несколькими абзацами ранее, где описываются ощущения Дудкина:

> ...и тогда Александр Иванович испытывал то же все, что вчера испытал и сенатор, встретив его, Александра Ивановича, взор. (с. 88)

В этом романе вообще редко удается с уверенностью выделить фабулу из сюжета. Самое убедительное свидетельство в пользу точки зрения авторов комментария в издании «Литературных памятников» состоит в том, что далее, в главе четвертой, Николай Аполлонович вспоминает «сентябрьский денек», когда Дудкин принес ему бомбу (с. 185). Время действия первой главы известно точно — это 30 сентября («Был последний день сентября» (с. 22)). Если бомба была доставлена в сентябре, то и в самом деле действие второй половины второй главы должно разворачиваться в тот же день. Однако этому противоречит упоминание о том, что при встрече Дудкина и Николая Аполлоновича во второй главе шептал «ядовитый октябрь» (с. 85). Названия месяцев, сентябрь и октябрь, обиль-

[1] *Белый Андрей*. Петербург: Роман в восьми главах с прологом и эпилогом / Изд. подгот. Л. К. Долгополов; Отв. ред. Д. С. Лихачев. М., 1981. С. 95. Далее все ссылки на это издание приводятся в тексте, с указанием страниц.

но используются в образной системе для передачи хода времени (с. 75), параллельно которому вводятся образы политических перемен. Для большей части романа, начиная со второй главы, месяц сентябрь служит своего рода «предысторией» основного действия. Это дает основание предположить, что рассматриваемую нами фразу не следует воспринимать слишком буквально и что она не может служить доказательством того, что действие второй половины второй главы является возвращением к событиям, которые имели место 30 сентября. Впрочем, эта же мотивировка позволяет считать, что передача бомбы в главе второй есть предвосхищение будущего «ядовитого октября». Иными словами, данные в тексте хронологические отсылки не позволяют определенно разрешить проблему датировки этих событий.

Какие еще сведения могут быть извлечены из текста, чтобы понять, действительно ли эти события происходили в один день? Можно обратиться к описаниям персонажей, их одежды или поведения. Внешность Дудкина описывается крайне скупо, сообщаемые подробности — о его черных усиках, пронзительных глазах или о том, что он носит пальто с поднятым воротником, — повторяются в обоих случаях, указывая лишь на то, что мы несомненно имеем дело с одним и тем же человеком. Во второй главе в руках у него тот же «узелок», что и в главе первой, — правда, в первой главе он описывается как нечто, завернутое в «салфетку» ((с. 25), а в главе второй — в «полотенце» ((с. 80). Возможно, это описания одного и того же предмета, и, конечно, этих расхождений далеко не достаточно для того, чтобы настаивать на различении двух событий. В обоих случаях узелок «мокрый», однако это обстоятельство лишь логически следует из описания погоды, которая не претерпевает изменений. Возвращение Аполлона Аполлоновича домой, которое Дудкин наблюдает из окна ((с. 87), описывается почти в тех же выражениях, что и приезд сенатора в главе первой(с. (52).

> ...Аполлон Аполлонович Аблеухов в сером пальто и в высоком черном цилиндре, с каменным лицом, напоминающем пресс-папье, быстро выбежал из кареты на ступени подъезда, на ходу снимая черную замшевую перчатку (с. 52).

> Аполлон Аполлонович Аблеухов в сером пальто и в высоком черном цилиндре с каменным лицом, напоминающем пресс-папье, быстро выскочил из кареты, бросив мгновенный и испуганный взгляд на зеркальные отблески стекол; быстро он кинулся на подъезд, на ходу расстегнувши черную лайковую перчатку (86—87).

Если принять, что визит Дудкина произошел в один день с его первой встречей с сенатором, то эти два описания должны относиться к одному событию. Почти полное тождество процитированных пассажей само по себе не может рассматриваться в качестве доказательства, поскольку прием повторяющихся лейтмотивов используется в романе с большой частотой, не являясь при этом указанием на темпоральную идентичность описываемых моментов. Единственное значительное различие между двумя описаниями, похоже, заключается в том, что в первом случае черные перчатки сенатора названы «замшевыми» (и читатель может вспомнить, что Аполлон Аполлонович выбрал их, уходя из дома в главе первой (с. 14), и что на протяжении этой главы они были несколько раз упомянуты), тогда как во втором случае перчатки «лайковые». Этого обстоятельства самого по себе также не достаточно, чтобы определить, имеем ли мы дело с двумя описаниями одного события или с разными событиями. Впрочем, замена одного определения другим, с учетом предшествовавшего неоднократного использования первого, дает основания предположить, что, скорее всего, это разные события. Решающим же свидетельством представляется следующее: если два возвращения Аполлона Аполлоновича домой, на страницах 52 и 87, — это одно событие, следовательно, когда сенатор в первом случае приходит домой, Дудкин уже там, причем впустил его тот самый слуга, которому сенатор адресует свой вопрос о посещениях молодого человека с усиками (с. 52). Совершенно невероятно, чтобы слуга напрочь забыл о том, что произошло буквально только что, и смог вспомнить лишь другой случай, имевший место гораздо раньше. Это наиболее веское доказательство, позволяющее утверждать, что два возвращения домой — это не одно событие, а разные, и происходят они в разные дни. Можно также отметить, что, когда Дудкин замечает домино, лежащее в комнате Николая Аполлоновича, последний краснеет от смущения и убирает его прочь (с. 83). Очевидно, что домино лежало на виду, однако мы знаем, что, когда наряд только доставили, Николай Аполлонович аккуратно уложил его в коробку (с. 46). Совершенно ясно, что из коробки домино извлекалось и надевалось. Если интересующие нас события имели место в один день, то, возможно, Николай Аполлонович смутился лишь потому, что вспомнил об истории домино и о том, как он собирается его применить. Впрочем, если визит Дудкина имел место позже и газетные статьи, о которых сообщалось в начале этой главы, уже стали известны, это дает более основательный мотив для смущения Николая Аполлоновича. Очевидно, что сюжетная последовательность подталкивает читателя именно к такому пониманию сцены, хотя, наверное неизвестно, читал ли Дудкин эти газетные публикации. Исследовав все свидетельства, мы приходим к выводу, что события второй половины второй главы, скорее всего, не являются ретроспекцией 30 сентября

(как предположили авторы комментария) и действительно относятся к следующему дню, что делает использование слова «вчера» совершенно точным. Однако те трудности, которые нам пришлось преодолеть, чтобы установить этот факт, красноречиво свидетельствуют об особенностях репрезентации эмпирического времени в романе Белого.

Это не единственная проблема, с которой мы сталкиваемся, пытаясь установить временную последовательность событий, описанных в первых двух главах романа. В конце первой главы мы видим Николая Аполлоновича, одетого в красное домино, под дверью дома Лихутиных — он ждет Софью Петровну, чтобы ее напугать (с. 54—55). Далее о появлении домино сообщают газеты, вышедшие 1 октября, в последующие дни появляются рассказы о других похожих случаях (рассказы полностью вымышленные, но при этом связанные с реальными поступками Софьи Петровны, о которых мы узнаем некоторое время спустя (с. 63)). Повествователь, стараясь объяснить, каким образом эти сведения попали в газеты, вводит фигуру продажного журналиста Нейнтельпфайна, которому обо всем рассказала сама Софья Петровна. Сначала (с. 59) мы не знаем, как именно это произошло, однако Софья Петровна упоминает, что видела домино «только что». Несколько позже повествование возвращается к этой теме и события получают ретроспективное и более полное описание. Эпизод у дверей Лихутиных из финала первой главы теперь представлен с точки зрения Софьи Петровны: мы узнаем, что домино оставило Софье Петровне визитную карточку с завлекательным приглашением встретиться в маскараде (с. 69). Также сообщается, что вечером после инцидента у дверей к ней никто не приходил, следовательно, в тот день Нейнтельпфайну она ничего рассказать не могла. Нарушив прямое приказание мужа, Софья Петровна отправилась на маскарад — в обществе Нейнтельпфайна — и встретила там домино. Именно тогда она и рассказала Нейнтельпфайну всю историю (с. 69—70). Очевидно, что все это не могло произойти между 30 сентября, временем действия первой главы, и первым газетным сообщением, датированным следующим днем. Читателю приходится искать другие объяснения. Возможно, эпизод у дверей в финале первой главы не был первым, ему предшествовало аналогичное событие, о котором и рассказывается в главе второй? Это предположение опровергается тем фактом, что домино было доставлено Николаю Аполлоновичу в первой главе (с. 46), то есть предположительно 30 сентября, и у нас нет оснований подозревать, что до этого у него было какое-то другое домино. Также нет оснований думать, что описание праздника из второй главы представляет собой проекцию бала у Цукатовых, центрального эпизода четвертой главы, то есть считать «маскарад» и «бал» одним событием. На маскарад Софья Петровна прибыла в сопровождении Нейнтельпфайна, тогда как на балу у Цукатовых его нигде не видно; кроме того, на маскараде она была одета в черное домино, а на бал явилась как мадам Помпадур. Во всяком случае, события, происходившие на балу, несомненно предполагают в качестве предыстории события второй и третьей глав.

Газетные сообщения, конечно, имеют существенное значение для развития сюжета. Иначе не было бы повода для разоблачений четвертой главы. Для этой цели необходима фигура Нейнтельпфайна; его скромная роль в романе усиливается брошенным далее замечанием, что он «сотрудник» не только газеты, но и Липпанченко (с. 129), — таким образом, продажный журналист вписывается в сквозной романный мотив провокации. Следует также отметить, что на балу у Цукатовых некто обращается к собравшимся с вопросом, читали ли они сегодняшнюю газету, в которой говорится о новом появлении домино (с. 158). Публикации в газетах, о которых известно читателям, заканчиваются 4 октября, однако если считать, что бал имел место в этот же день или ранее, тогда все действие романа занимает не десять дней, а едва пять. Читателю остается заключить, что Нейнтельпфайн продолжает сообщать о случаях появления домино после тех событий, которые описываются в начале второй главы, — и действительно, есть указание на то, что эти явления имеют характер непрерывный:

> ... изо дня в день он усердно вытягивал газетные строки; и тянулась, тянулась газетная ахинея, покрывая мир совершеннейшей ерундой (70).

Вполне ясно, что Николай Аполлонович бродит по ночным улицам города в наряде домино не только те два раза, которые прямо описаны (эпизод у дверей в главе первой и эпизод на Зимней канавке в главе третьей). Несколько раз сообщается о том, что он приходит домой очень поздно, сопровождаемый по пятам тенями (агентами) (с. 108, 141). Однако нет никаких указаний на то, что подобные события имели место прежде тех, что описываются в конце первой главы и становятся предметом ретроспекции в главе второй. Следовательно, первоначальный вопрос остается неразрешенным. Как маскарад мог произойти между событиями первой главы и газетными сообщениями второй? Ответ, видимо, в том, что этого быть не могло. Никакое из доступных нам объяснений этих событий не содержит такой системы эмпирического времени, в которой была бы возможна эта мнимая хронология.

Л. К. Долгополов еще в 1975 году показал, что изображение города в романе состоит, с одной стороны, из точных и подробных

описаний определенных мест и, с другой, из маршрутов, ведущих персонажей из одной точки в другую такими путями, которые в лучшем случае маловероятны, а зачастую физически невозможны[2]. Реальные пространственные координаты города подчинены цели создания символического образа. «Это не столько образ конкретного города (как это было у Достоевского), сколько обобщенный символ, создаваемый на основе реальных примет и деталей, очень точно подмеченных, но используемых в таких произвольных сочетаниях, что всякая достоверность на поверку оказывается призрачной»[3]. Есть основания предположить, что в «Петербурге» эмпирическое время столь же двойственно, как и эмпирическое пространство. Исследователи неоднократно обращались к анализу разных уровней времени в романе, прежде всего прошлого и биографий персонажей, истории России и основания города Петербурга, а также мифического уровня, трансцендирующего эмпирический, где время становится циклическим, а все уровни действия следуют архетипу Сатурна. Однако сложная репрезентация собственно эмпирического времени до сих пор не привлекала достаточного внимания.

Действие романа снабжено точными темпоральными указателями. Особенно настойчиво читателю напоминают в восьмой главе, что первая встреча сенатора и Дудкина имела место примерно десятью днями ранее (с. 397), а также что промежуток между заводом часового механизма бомбы в конце пятой главы и самим взрывом составил, о чем неоднократно говорится, 24 часа. Мы знаем, что жизнь в доме Аблеуховых приобрела ее нынешний характер после отъезда из него два с половиной года назад Анны Петровны, также мы знаем, что ссора между Софьей Петровной и Николаем Аполлоновичем, которая привела к тому, что последний дал обещание партии, случилась два с половиной месяца назад. Конечно, время от времени возникают неясности с конкретными подробностями, как, например, когда Николай Аполлонович говорит Дудкину, что получает письма от «Неизвестного» уже три месяца (с. 251), или когда отъезд Анны Петровны датируется двумя годами ранее основного действия романа (с. 88). Однако эти незначительные расхождения могут быть без натяжки объяснены ошибками памяти героев. Кроме того, ряд центральных событий романа имеют точные датировки: как уже говорилось, день начала событий обозначен как «последний день сентября». С ускорением действия, стремящегося к кульминационному взрыву, раз-другой возникают точные указания на время дня. В 10 часов утра кто-то (как мы впоследствии узнаем, Лихутин) заходит к Николаю Аполлоновичу и, не застав, оставляет записку (с. 344); в половине третьего пополудни мы видим Аполлона Аполлоновича в кабинете, погруженного в раздумья перед камином (с. 367).

Глава четвертая, в которой точные указания времени сочетаются с двусмысленностью, возникающей при попытке читателя проникнуть глубже, может служить иллюстрацией для понимания специфики проблемы, возникающей при трансляции сюжета в фабулу. Первые три сцены главы происходят ранним вечером, с точным указанием темпоральной границы: «Петербург ушел в ночь» (с. 147—150), остальная часть действия занимает поздний вечер и ночь на балу у Цукатовых и заканчивается на рассвете, когда Аполлон Аполлонович провожает молодую девушку. Однако хронология отдельных событий этой ночи далеко не так прозрачна. Неясность создается сменой точек зрения, которая часто приводит к повторению одного и того же события, увиденного разными персонажами. Временами эти повторные описания расходятся. Так, Аполлон Аполлонович, будучи представленным профессору статистики, тут же начинает его третировать, так что профессору, как нам сообщают, остается только покинуть дом (с. 164). Несколько страниц спустя, когда мы наблюдаем эту же сцену в ретроспекции с точки зрения Аполлона Аполлоновича, политические намерения сенатора изъясняются подробно, и мы видим обоих персонажей занятыми вполне мирной беседой (с. 178). Даже в ретроспекции это кажется малоубедительным. Главные же проблемы возникают, когда Аблеуховы покидают бал. Читателю определенно сообщают, что Николай Аполлонович выходит из дома Цукатовых за четверть часа до своего отца (с. 181) и потом стоит на улице перед домом, читая и перечитывая полученное им роковое письмо. В это время к нему подходит незнакомый господинчик и приглашает его в ресторан. Потом мы видим уход Аполлона Аполлоновича, за которым следует этот же человек, Морковин, — сенатор его, напротив, знает, поскольку на балу Морковин представился Аполлону Аполлоновичу и открыл ему, кто скрывается под костюмом домино. Они уходят вдвоем, и в ходе разговора Аполлон Аполлонович узнает, что стал мишенью террористов. Пятая глава начинается с продолжения беседы между Морковиным и Николаем Аполлоновичем. Возникает впечатление — которое создается как сюжетной последовательностью главы четвертой, так и точным указанием, что сын ушел пятнадцатью минутами раньше отца, — что он встречается с Морковиным первым. Однако в пятой главе Морковин ведет его в ре-

[2] *Долгополов Л. К.*. Образ города в романе А. Белого «Петербург» // Изв. АН СССР. Сер. лит-ры и яз. 1975. Т. 34, № 1. С. 46—59. См. также: *Он же*. Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург» // Белый Андрей. Петербург. С. 604—623.

[3] Там же. С. 605.

сторан и долго там с ним беседует, — никак невозможно, чтобы он после этого вернулся в дом и встретил выходящего Аполлона Аполлоновича. Таким образом, читателю остается предположить (если считать, что даже Морковин, с его двуличием, не способен быть в двух местах одновременно), что встреча Морковина с младшим Аблеуховым имела место после того, как Морковин расстался с его отцом. Тогда утверждение, будто младший Аблеухов вышел из дома Цукатовых на четверть часа раньше отца, представляется намеренной мистификацией, не имеющей никакого значения для прояснения фабулы. Очевидно, он бродил вокруг дома, размышляя над письмом, гораздо долее пятнадцати минут, а именно все то время, пока Морковин разговаривал с сенатором.

Смена точек зрения по ходу того, как повествователь следит за действиями разных персонажей в последних трех главах романа, прибавляет неопределенности в интерпретации фабулы. Чтобы ее воссоздать, необходимо очень внимательно следить за темпоральными указателями в тексте. Первоначальное впечатление, которое создает сюжетная последовательность, такова: два кульминационных эпизода, убийство Дудкиным Липпанченко и взрыв бомбы, происходят в одну ночь. Более внимательное исследование показывает, что этого быть не может. Если ночные видения Дудкина, описываемые в шестой главе, в какой бы то ни было форме имели место в эмпирическом времени, то интересующая нас ночь может быть только ночью, предшествовавшей взрыву, который описывается с точки зрения Николая Аполлоновича в заключительной части восьмой главы. Пробуждение Дудкина от бреда приходится на самый конец главы шестой. Предшествовавший день, который он провел в разговорах сначала с Николаем Аполлоновичем, а потом с Липпанченко, после чего последовали видения Шишнарфнэ и Медного Всадника, должен быть тем же днем, который закончился возвращением Анны Петровны в дом Аблеуховых вечером накануне взрыва. Пробуждение Дудкина в конце шестой главы приходится на тот момент, когда бомба уже взорвалась. Убийство Липпанченко происходит вечером того дня, утром которого взрывается бомба. Следовательно, последняя в порядке описания часть действия не является последней в порядке событий. Повествователь напоминает нам в главе восьмой, что семейство Аблеуховых воссоединяется точно в то время, когда Дудкин «объяснялся <...> с покойным Липпанченко» (с. 406). Из чего с неизбежностью следует, что это происходит одновременно с первой встречей, описанной в главе шестой, когда Липпанченко удается убедить Дудкина «уступить» Николая Аполлоновича (и, следовательно, предать его). Таков нормальный смысл слова «объясняться» — описывать этим словом сцену убийства, во время которой не произносится ни единого слова, было бы чрезмерно эвфемистично. Да и кроме того, если бы эта встреча совпадала с убийством Липпанченко, тогда Дудкину прошлось бы прожить два дня там, где все остальные персонажи прожили один. Зачем же тогда в этой фразе Липпанченко упомянут как «покойный»? В момент объяснения с Дудкиным он несомненно покойным не был. Здесь мы имеем дело с намеренным смещением темпоральной перспективы, так как напоминание об одновременности событий мгновенно опровергается сообщением о событии, которое уже описано, однако в системе эмпирического времени романа еще не произошло.

Неопределенность в понимании временной последовательности на уровне фабулы неизбежно воздействует на восприятие читателем романных мотивировок, особенно психологических мотивов героев и горизонта их осведомленности.

Есть ряд непонятных обстоятельств, связанных с Варварой Евграфовной, революционеркой и синим чулком, особенно загадочно ее поведение в сцене, где она, в компании Софьи Петровны, сталкивается с Липпанченко: сначала она спрашивает, кто это, и тут же опровергает ответ Софьи Петровны (с. 114). Остается непонятным, что ей на самом деле известно о Липпанченко и что она себе напридумывала. Далее, когда Софья Петровна, на балу, начинает подозревать, что у Николая Аполлоновича действительно есть бомба, она живо представляет себе эту бомбу спрятанной в его письменном столе (с. 168). Читателю известно, что бомба действительно находится в столе, однако сама Софья Петровна, исходя из имеющихся в ее распоряжении сведений, не могла прийти к такому умозаключению. Здесь точка зрения персонажа модифицируется осведомленностью, доступной повествователю.

Однако самые удивительные загадки связаны с Николаем Аполлоновичем и Дудкиным. Прежде всего, почему, когда Дудкин в главе первой встречается с Липпанченко, у него с собой бомба? Липпанченко сам удивляется этой неосмотрительности: из его упреков очевидно следует, что Дудкин не мог прихватить с собой бомбу, следуя его приказанию. Независимо от того, была ли бомба доставлена Николаю Аполлоновичу в тот же день или позже, нет оснований считать, что Дудкину, прежде чем он вышел из комнаты, было известно о том, что его попросят доставить эту посылку.

Отношения Николая Аполлоновича и Дудкина сплошь пронизаны противоречиями. Вопрос здесь не столько в том, что они обладают необъяснимыми знаниями, сколько в том, что они делают вид, будто не знают того, что, по мнению читателя, им несомненно известно. Обоих крайне заботит вопрос чести. Несмотря на многочисленные рекапитулярные упоминания об эпизоде на мосту, имевшем место два с половиной месяца назад, когда было дано

обещание убить отца, Николай Аполлонович несколько раз, в разных ситуациях, утверждает, что такого обещания не давал. Мы видим, как в своем собственном воображении и в воображении отца он играет незаслуженную им роль невинного жертвенного агнца. Дудкин разными способами стремится отгородиться от заговора. Он пытается убедить себя, что письмо с инструкциями не проходило через его руки. Он тратит много усилий, чтобы уверить себя, будто партия не могла потребовать исполнения обещания; вначале он даже утверждает, что ровным счетом ничего не знал об обязательстве, данном Николаем Аполлоновичем. Позже он все же признает, что есть некие смутные воспоминания о том, что такое событие имело место, однако якобы сообщил ему об этом Липпанченко (а он сам к тому же был в тот момент пьян). Однако есть убедительные свидетельства того, что Дудкин обладал всей полнотой информации. Когда во второй главе упоминается о данном обещании, Николай Аполлонович вспоминает, что передал его партии «чрез посредство странного незнакомца» (с. 74). Фамилия Дудкина впервые упоминается в романе только в самом конце второй главы (с. 93), до этого же, когда речь заходит о нем, его называют или, как в главе первой, «незнакомец», или «разночинец» — хотя Николаю Аполлоновичу он, естественно, знаком, и Николай Аполлонович обращается к нему по имени-отчеству. Так что определение «незнакомец» может быть отнесено только к Дудкину. Таким образом, читателю ясно дают понять, что первоначально обещание было сообщено партии именно через посредство Дудкина (то есть сообщено Липпанченко, для которого Дудкин был единственной связью). Более того, в разговоре с Липпанченко Дудкин настаивает, что считал себя единственной связью между Николаем Аполлоновичем и партией, из чего следует, что посредником был именно он. Такое прочтение подтверждается тем, что этот визит Дудкина описывается как первое посещение «разночинца» за два месяца, первое с тех пор, как было дано обещание.

Можно было бы привести еще множество деталей, демонстрирующих как отсутствие в «Петербурге» психологического правдоподобия, так и полную невозможность редуцировать сюжет романа к какой-либо хронологически связной фабуле. Репрезентация в нем эмпирического времени и поведения персонажей обладает всеми теми свойствами, которые были отмечены при исследовании романного эмпирического пространства. В нескольких случаях повествователь акцентирует субъективное переживание времени (с. 55, 387), считая число секунд в часе (с. 146) или фокусируя внимание на двадцатичетырехчасовом отрезке времени до взрыва бомбы. Упоминание в последних главах точного времени дня также служит акцентированию субъективного напряженного переживания хода времени. Однако, при всей важности этого мотива, центральный вопрос заключается не в противопоставлении времени, как оно измеряется часами, и времени в его человеческом переживании. Самые глубокие слои субъективного опыта открываются в тех пассажах, где персонажи начинают осознавать, что «все это — было когда-то: было множество раз» (с. 184), там, где их внутренний опыт полностью выпадает из линейного течения времени. Аналогичным образом самые глубокие взаимоотношения между персонажами строятся не во временных пластах, где переживаемые ими события оказываются параллельными, но там, где в них происходят, совершенно независимо от времени действия, такие внутренние явления, которые оказываются сущностно тождественными. Дудкин и Николай Аполлонович, которых связывает братское сходство гораздо более реальное, чем то, на котором настаивает Морковин, оба предвидят пролитие крови (соответственно, Липпанченко и Аполлона Аполлоновича) от ножниц (с. 221, 276). Позже это действие совершает именно Дудкин, в сцене, отсылающей ко всему комплексу мотивов мифического основания города. Система времени, в которой, как мы обнаружили, это событие происходит на следующий день после взрыва бомбы, не имеет никакого значения, поскольку истинное отношение между этими событиями имеет характер символический, то есть тут хронологическое время вытеснено временем мифологическим со свойственной ему бесконечностью повторения.

Перевод с английского Марии Маликовой

Магнус Юнггрен (Гётеборг)

ЛЕВ КОБЫЛИНСКИЙ, INTERMEDIARIUS И ВИЦЕ-БУРГОМИСТР ВИНТЕР

Эмиграционный период творчества Льва Кобылинского-Эллиса, связанный с Локарно-Монти, его широкий, ранее неизвестный круг знакомств в немецкоязычном издательском мире — прежде всего в самой Германии, но также и в Швейцарии — освещены в ряде превосходных работ Федора Полякова[1]. Вырисовывается впечатляющая картина деятельности возродившегося на немецкоязычной почве символиста, деятельности, направленной, во-первых, на распространение знаний о русской религиозной мысли и ее художественном осмыслении в русской литературе, а во-вторых — на сближение Восточной и Западной церквей в духе идей Владимира Соловьева.

Поляков уделяет, однако, ограниченное внимание Австрии, входящей в немецкоязычное культурное пространство. Он освещает фактически лишь контакты Кобылинского с Зальцбургом: отношения с теологом и священником-бенедиктинцем Алоизом Магером и, кроме того, с инженером Алоизом Гфельнером. Магер, питавший большой интерес к православной мистике, находился с Кобылинским в переписке и даже встречался с ним в Монти[2]. Работая в качестве электротехника, Гфельнер, как и Магер, весьма интересовался русской религиозностью и, по-видимому, даже успел посетить Кобылинского незадолго до его смерти[3]. Примечательно, что отношения обоих австрийцев с Кобылинским завязались, судя по всему, как следствие их знакомства с книгой последнего «Christliche Weisheit» (1929), которая представляет собой

[1] См. прежде всего: *Poljakov F. B.* Literarische Profile von Lev Kobylinskij-Ėllis im Tessiner Exil. Forschungen — Texte — Kommentare. Köln; Weimar; Wien, 2000.

[2] См.: *Поляков Ф. Б.* Чародей, гусар, монах: Биографические маски Эллиса (Льва Кобылинского) // Lebenkunst — Kunstleben: Жизнетворчество в русской литературе XVIII—XX вв. / Hrsg. Sch. Schahadat. München, 1998. S. 132.

[3] *Poljakov F. B.* Literarische Profile... S. 66.

введение и комментарий к «астрософской» космологии Intermediarius'a. Оба рассматривали это учение, не без помощи самого Кобылинского, как воплощение экуменической идеи, вполне отвечающей духу времени, а также как некую попытку посредством эзотерической картины мира приобщить западную культуру к восточно-христианскому типу духовности, к более глубокому мировосприятию с позиций русско-византийской традиции.

Магер не сомневался, что Intermediarius, который уже задолго до этого, в период с 1914 по 1927 год., изложил в четырех трактатах свою оригинальную космологию, и Кобылинский — это одно лицо. Гфельнер придерживался, по всей видимости, того же мнения. В 1935 г. Магер опубликовал в «Katholische Kirchenzeitung» статью, в которой он прямо отождествлял Intermediarius'a с Кобылинским. В своей статье Магер развивал мысль о том, что основой католической эзотерики Intermediarius'a являлась православная духовность; он также подчеркивал историческую важность того, что западное христианство апостола Павла наконец приблизилось к иоанновской восточной традиции и усвоило ее[4]. Кобылинский, судя по всему, не стремился сообщить Магеру, что за мужским псевдонимом в действительности скрывается его спутница жизни, голландский медиум Иоганна ван дер Мойлен. Возможно, прояснение истинного положения вещей не входило и в ее намерения. Она смотрела на себя как на посредника высших инстанций и была в данном случае явно не склонна придавать какое-либо значение своей собственной личности. Совершенно очевидно также, что астральные откровения Intermediarius'a были непосредственно связаны с тесным симбиозом пары, со всем тем русским пластом философской мысли, который впитала в себя подруга Льва Кобылинского. Он был причастен к ее оккультному учению[5].

Может возникнуть вопрос, в силу каких причин два австрийца так горячо восприняли учение Intermediarius'a в интерпретации Кобылинского и почему оно не вызвало подобной реакции в самой Германии? Ответ, как ни странно, имеет прямое отношение к ис-

[4] *Mager A. S.* Unionsbestrebungen und östliches Denken // Katholische Kirchenzeitung. 1935. № 17, 25 April.

[5] Первоначально ван дер Мойлен была теософкой и последовательницей Анни Безант. В дальнейшем она стала одной из самых любимых учениц Рудольфа Штейнера — в этом качестве Штейнер попросил ее «позаботиться» о Льве Кобылинском. По словам самого Кобылинского, она стала его «прекрасной дамой» (в письме Эмилию Метнеру от 6 мая 1912 г.; цит. по: *Рицци Д.* Эллис и Штейнер // Europa Orientalis. 1995. № 14:2. С. 310). Они заключили творческий союз, который длился всю жизнь. На ранней стадии своего союза они откололись от антропософии, после чего ван дер Мойлен создала свое собственное эзотерическое учение, так называемую «космософию» или «астрософию». См. об этом ниже.

торической роли Австрии и ее месту на геополитической карте мира. Думается, это находит подтверждение и в том резонансе, который вызвала в Вене трактовка учения Intermediarius'a[6].

Суть же дела состояла в том, что уже в 1929 году у книги «Christliche Weisheit» в Вене был свой преданный читатель. Читатель этот был далеко не рядовым, это был не кто иной, как Эрнст Карл Винтер — высокообразованный источник религии и социолог, ученик знаменитого юриста Ханса Кельсена. В тридцатые годы ему было суждено сыграть важную политическую роль в качестве вице-бургомистра города Вены[7].

В период, когда нация находилась в глубоком разобщении и когда давление на Австрию со стороны Адольфа Гитлера все время росло, пока наконец аннексия не стала свершившимся фактом, Эрнст Карл Винтер был страстно увлечен вопросами, касающимися исторической роли своей страны. Он желал быть своего рода связующим звеном — между левыми и правыми, между Восточной и Западной церквами. Он стал активным антифашистом и в дни аншлюса был вынужден покинуть страну. В этой борьбе за сохранение национальной независимости, за Австрию, которая в его глазах должна была сыграть ключевую роль, будучи местом встречи Востока и Запада, Кобылинский, как ни странно, стал для него важным источником вдохновения.

Винтер также пребывал в уверенности, что Кобылинский и Intermediarius являются одним лицом[8]. Может быть, именно Винтер был автором статьи в честь «д-ра Кобилински», опубликованной в приложении к «Wiener Fremdenblatt» в сентябре 1934 года, статьи, отчасти опиравшейся на ложные факты. Кобылинский, в действительности не имевший степени доктора, за границей прибавил себе пять лет (возможно, желая казаться ровесником Иоганны ван дер Мойлен). Статья содержала его жизнеописание, хотя юбиляру на самом деле исполнялось вовсе не шестьдесят, а пятьдесят пять лет; приводились также неточные данные о том, что в России им была выпущена антология бельгийской поэзии и что он был преподавателем в одной московской гимназии[9]. Полякову не

[6] Поляков указывает на существование венского кружка «Intermediarius», не развивая, однако, этой темы и не подкрепляя свое указание фактическими данными (см.: *Poljakov F. B.* Literarische Profile... S. 36). О венском кружке подробнее см. ниже.

[7] См.: *Winter E. K.* Bahnbrecher des Dialogs / Hrsg. A. Missong. Wien, 1969; *Heinz K. H.* E. K. Winter, ein Katholik zwischen Österreichs Fronten 1933—1938. Wien, 1984.

[8] Он свидетельствует об этом в своем письме от 22 декабря 1951 г., адресованном кружку «Intermediarius». См. об этом ниже.

[9] Dr. Kobylinski-Ellis, Locarno-Monti, Schweiz // Wiener Fremdenblatt. 1934. 1 September.

удалось выяснить, кто был автором статьи, — он делает предположение, что это был швейцарец Гебхард Фрай, друг Кобылинского, который какое-то время жил в австрийском городе Инсбрук[10]. Однако многое указывает на то, что авторство принадлежит Винтеру.

Еще в 1927 году Винтер создал организацию «Österreichische Aktion». Прообразом ее служило крайне правое движение «Action française», которое под руководством писателя Шарля Морраса стало примыкать к фашистским движениям. «Österreichische Aktion» стала развиваться в ином направлении. Усилия Винтера были направлены на слияние социализма и монархизма. Девизом служили слова: «Rechts stehen — links denken» («Быть правым — думать как левый»). Задачей организации являлась интеграция консервативных христианских ценностей в рабочее движение.

Но все же почему откровения голландского медиума Intermediarius'a имели такое значение для Винтера в его национальной борьбе? Каким образом четыре оккультных труда: «Die Weisheitslehre des heiligen Graal», «Homo Coelestis», «Universum. Der Kosmos und der kosmische Mensch» и «Das grosse Zeichen»[11] — имели такие политические последствия? Дело в том, что в интерпретации Кобылинского основу гностически окрашенного изложения космической драмы его подруги составляла русская религиозная философия. Согласно учению Intermediarius'a, человек (и вместе с ним все творение) отпал от Бога. Распятие и искупление Сына Божьего возвратит человека к его источнику, к небесному единству его «первообраза». В эсхатологической перспективе потерянная гармония мира должна в ближайшем времени вновь восстановиться, разобщенный астральный космос должен вновь обрести свою целостность. Таким образом, Винтер, надо полагать, усматривал в Intermediarius'e родственную душу, человека, стремящегося стать связующим звеном (на что указывало уже само имя) не только между Востоком и Западом, но и, более того, между небом и землей, астральным космосом и человеческим бытием.

В тот момент, когда захват власти Гитлером уже был свершившимся фактом (со всеми его угрожающими последствиями), Винтер начал выпускать выходивший раз в два месяца журнал «Politische Blätter» — тем самым он хотел внести свою лепту в дело

[10] *Poljakov F. B.* Literarische Profile... S. 68—70.

[11] Christliche Theologie und Kosmosophie nach dem Zeichen des heiligen Graal. Leipzig, 1914; Homo Coelestis. Das Urbild der Menschheit. Per Crucem ad Rosam. Basel, 1918; Universum. Der kosmische Mensch. Liber Mundi. Per Crucem ad Rosam. Basel, 1923; Das grosse Zeichen. Arcana sapientiae. Per Crucem ad Rosam. Basel, 1927.

спасения своего народа в трудный и критический момент. Показательно, что в первом номере журнала, вышедшем в апреле 1933 года, была объявлена публикация книги «д-ра Кобилински» под заглавием «Die Sophiamystik bei Vladimir Solowiew», которая должна была выйти в рамках новой серии под названием «Wiener Soziologische Studien»[12]. Прозрения Кобылинского уже стали неотъемлемой составной частью политической деятельности Винтера. Последний тщательно проштудировал многочисленные переводы трудов Соловьева, сделанные Кобылинским и снабженные им обстоятельными введениями и комментариями. Винтер разделял идею всеединства, направлявшую мысль Владимира Соловьева, его взгляд на мир как единое мистическое целое. Таким образом, Соловьев во многом служил для него примером — как воссоединителя культур, так и «поэта-духовидца». С этой опорой на целостность бытия был связан и живой интерес к средневековью, присутствовавший и у Винтера, и у Кобылинского. В 1934—1936 годах в серии «Wiener Soziologische Studien» Винтер публикует двухтомное исследование, посвященное эрцгерцогу XIV века Рудольфу IV («Основателю») и его идее австрийского всеединства. Исследование частично базировалось на докторской диссертации Винтера[13].

Интерес к русской культуре возник у Винтера рано; в молодости он даже начал изучать русский язык. Он придерживался того мнения, что Австрия, в силу своей неустойчивой национальной самооценки, должна в равной мере приобщиться как к западному, так и к восточному опыту, укрепляя свою самобытность на двуедином базисе. Он также ясно давал понять, что считал необходимым соединение науки и религии. «Politische Blätter» был, помимо его католической основы, ориентирован на «научное исследование политических вопросов»[14].

Поначалу в «Politische Bldtter» о фашистской Германии писалось довольно сдержанно; в то же самое время журнал проявлял пристальное внимание к Советскому Союзу. О какой-либо определенности позиции по поводу антисемитской политики нацистов не заботились. Однако когда в начале 1934 года бундесканцлер Дольфус, друг и товарищ Винтера по окопам времен Первой мировой войны, в своих маневрах, не обойдясь без кровопролития, был вынужден запретить социал-демократическую партию, в развитии австрийской драмы наметился новый поворот. Как раз в это время Винтер был избран Дольфусом на пост одного из трех вице-

[12] Обещанное издание, однако, так и не вышло в свет.

[13] *Winter E. K.* Rudolf IV von Österreich: In 2 Bd. Wien, 1934—1936. (В силу политических причин докторская диссертация не была представлена к защите.)

[14] Wiener Politische Blätter. 1933. № 1, 16 April.

бургомистров Вены, с тем чтобы тот способствовал сближению левых и правых вопреки всем серьезным ограничениям свободы. Вскоре, 25 июля, австрийские национал-социалисты попытались поднять мятеж и совершить государственный переворот, при этом был убит Дольфус. На посту бундесканцлера его сменил еще более откровенно авторитарный фон Шушниг, который также был фронтовым другом Винтера. В этот момент, в сентябре 1934 года, «Österreichische Aktion» сформулировала программу из десяти пунктов, направленную на объединение нации. Оставшись без поддержки запрещенных социал-демократов, организация стремилась таким способом продолжить борьбу за дело рабочих (отсюда перемена названия на «Österreichische Arbeiteraktion»). Издавался еженедельник под названием «Aktion» — орган христианского рабочего движения, вынужденный действовать во все более жестких условиях и нередко подвергавшийся изъятию со стороны властей.

Со временем Шушниг обратился за поддержкой к Муссолини. Винтера же подобный ход событий уводил в сторону все большего радикализма. «Politische Blätter» стал призывать к созданию народного фронта для борьбы против диктатуры национал-социалистов. Одновременно журнал начал обращать свой взгляд в сторону Советского Союза. На страницах журнала с удовлетворением констатировалось, что ленинская идея революции становилась у Сталина все более консервативной. Винтер объявлял, что ничего не опасается так, как присоединения к Германии. Но именно в этом направлении двигался Шушниг. Вскоре он объявил Австрию «германской», но все-таки нуждающейся в независимости. В конце концов 11 июля 1936 года ему пришлось заключить дружественное соглашение с Германией. Вследствие этого диапазон действий «Politische Blätter» резко сузился, и Винтер несколько раз был подвергнут цензуре. По некоторым сведениям, многолетняя переписка между ним и Кобылинским в это время приобрела необычайную интенсивность[15].

А 24 октября 1936 года Винтера снимают с поста вице-бургомистра. Тогда же налагается окончательный запрет на издание «Politische Blätter». На тот момент Винтер был наиболее откровенно высказывающимся противником Гитлера в Вене, явно критически относясь к своему старому другу Шушнигу. Немецкое

[15] Источник информации — проф. Эрнст Флориан Винтер, сын Э. К. Винтера, который, кроме того, в беседе со мной в августе 2003 г. сообщил, что в декабре 1936 г. отец подарил ему на день рождения книгу Вл. Соловьева «Der heilige Wladimir und der Christlische Staat», в переводе и с введением «д-ра Кобилински». Со стороны отца это был показательный жест — он стремился воспитывать сына в духе экуменизма, свойственного ему самому.

вторжение было вопросом времени. Таким образом, борьба, которую во все более неравных условиях вел Винтер, касалась самого существования австрийской нации. Наконец, в марте 1938 года в страну вступили немецкие войска. Аншлюс был одобрен после унизительного апрельского псевдореферендума. Уже через несколько дней после вторжения немецких войск Винтер с семьей покинул страну. На какое-то время он решил обосноваться в Швейцарии.

Во второй половине дня 29 июня 1938 года в Монти Кобылинского (и ван дер Мойлен) посетил Винтер. Очевидно, эта встреча стала первой и единственной. Сын Винтера, по его словам, помнит, что отец после встречи вернулся домой в сильном возбуждении[16]. Имевшая место беседа была, судя по всему, оживленной, собеседники, надо полагать, в этот момент разошлись во мнениях по поводу и фашизма, и коммунизма. Примиренческое отношение Кобылинского к Гитлеру должно было шокировать Винтера[17]. Отношение же Кобылинского к Сталину носило, наоборот, однозначно враждебный характер — в этом вопросе Винтер питал явные иллюзии по поводу Советского Союза и, по выражению его политического противника, «плясал под дудку Кремля»[18]. Интерес Винтера к диалогу с Востоком в сочетании с его деятельным участием в рабочем движении стал внезапно развиваться в совершенно чуждом Кобылинскому направлении.

Вскоре после этого, с отъездом семьи Винтер в США, связь между ними, видимо, прервалась. Винтер вернулся в Австрию уже в 1955 году, после ряда лет университетского преподавания в Америке. Тогда же он выпустил своего рода политическое завещание — большое исследование о святом Северине. В исследовании он обратил свой взгляд далеко назад, в V век. Северина он рассматривал как первого создателя австрийской нации, как человека, сумевшего соединить два звена, «der Heilige zwischen Ost und West», цитируя заглавие книги[19]. В 1959 году Эрнст Карл Винтер

[16] Из той же беседы с Э. Ф. Винтером.

[17] В письме Дмитрию Мережковскому от 14 апреля 1936 г. Кобылинский признавался в том, что его ужас перед Гитлером заставляет его «сомневаться во всем германском». См.: Письма Эллиса к Д. С. Мережковскому и Вячеславу Иванову / Вступ. и коммент. Ф. Полякова // Europa Orientalis: Archivio Italo-Russo II (Русско-итальянский архив II) / Сост. Д. Рицци и А. Шишкина. Салерно, 2002. С. 151. Однако к моменту встречи с Винтером он придерживался иной оценки: судя по всему, он не раз участвовал в спорах с антифашистом Вильгельмом Ратгеном, парковым архитектором в Монти, утверждая, что Гитлер был «ein richtiger Mensch» («настоящим человеком») (по свидетельству невестки Ратгена Лоре Мюллер (июль 2003 г.), в доме которой Кобылинский и ван дер Мойлен были частыми гостями).

[18] См.: Wiener Politische Blätter. 1936. № 1:2, 1 Oktober.

[19] *E. K. Winter, K. Kramert.* St. Severin, der Heilige zwischen Ost und West I—II. Klosterneuburg, 1958.

умер. Десять лет спустя венское издательство левой ориентации «Amandus» выпускает им же самим написанную книгу о его жизни с показательным подзаголовком «Bahnbrecher des Dialogs» («Пионер диалога»)[20].

Однако сразу после войны, в 1946 году, все еще в обстановке неопределенности в судьбе нации, в Вене с новой силой возникает интерес к мировоззрению Intermediarius'а в интерпретации Кобылинского. В среде интеллигенции вновь активизировалось христианское движение левого крыла, которое стремилось достичь более глубокого понимания той России, которая теперь стала одной из держав, оккупировавших Австрию. Центральной фигурой этого движения был Август Цехмайстер (1907—1963), сторонник католического социализма. Он издавал религиозно-философские работы, нередко в издательстве «Amandus», серьезно интересуясь восточной мистикой. Цехмайстер находился под сильным влиянием Владимира Соловьева, но был также знаком с трудами Николая Бердяева, Сергея Булгакова и Павла Флоренского[21]. С Кобылинским венский кружок связаться не успел, однако со временем завязались отношения с ван дер Мойлен[22]. Теперь никто уже не пребывал в заблуждении по поводу тождества Кобылинского и Intermediarius'а. В письме кружку ван дер Мойлен подчеркивала, что писала под воздействием высших сил, в состоянии транса. Всеми способами она стремилась умалить свое личное значение[23].

[20] См. примеч 7.

[21] К важнейшим работам Цехмайстера тех лет относятся «Das Herz und das Kommende», «Kirche und Sozialismus», «Die Freiheit des Wortes in der Kirche» и «Christus im XX Jahrhundert».

[22] В июне 1988 г. я смог связаться — по телефону и в письменной форме — с Раймондом Эггером, восьмидесятишестилетним членом кружка «Intermediarius». Он рассказал, что по поручению кружка в 1951 г. отправил письмо с рядом вопросов к Иоганне ван дер Мойлен, в Монти. Тогда же кружок связался с проф. Винтером в США, с вопросами касательно Intermediarius'а. Эггер передал мне копию письма ван дер Мойлен, а также отрывок из письма Винтера.

[23] В своем ответном письме Раймонду Эггеру от 17 июля 1951 г. (копия письма хранится в архиве автора статьи) ван дер Мойлен пишет: «Der Pseudonim 'Intermediarius' habe ich gewählt, weil beim Schreiben esoterischen Büchern der Verfasser *nur* als Vermittler betrachtet werden muss, sonst kommt das persönliche Element leicht zu viel auf den Vordergrund. Hauptsache ist, dass jene esoterisch-christliche Weisheitslehre überliefert wird, ungetrübt von persönlichen Denken, Empfinden und Wollen». («Мной выбран псевдоним "Intermediarius", поскольку автора эзотерических трудов следует рассматривать *единственно* в качестве посредника, иначе личное начало может незаметно выдвинуться на первый план. Главное состоит в том, чтобы при передаче не замутнить данное эзотерическое христианское учение мудрости личными мыслями, чувствами или личной волей»). Ван дер Мойлен согласилась, однако, прислать венскому кружку свою фотографию.

Можно сделать вывод, что, во-первых, концепция Intermediarius'а должна учитываться при изучении эмигрантского наследия Льва Кобылинского, а во-вторых, что бывший московский фантазер, чародей из одноименной цветаевской поэмы, вовсе не сидел, как это могло бы показаться, в изгнании, на культурных задворках южной Швейцарии. Наоборот, его экуменический призыв в действительности сыграл хотя и незаметную, но весьма определенную роль в центральноевропейской политике в критическое десятилетие — тридцатые годы. Для русского символиста это было в высшей степени уникальным путем развития в период, когда центральные фигуры этого движения уже сошли со сцены истории. Развитие символизма могло идти по разным путям — своеобразный путь Кобылинского был одним из них.

Перевод со шведского Ирины Карлсон

БИБЛИОГРАФИЯ А. В. ЛАВРОВА

1971

1) О стиховедческом наследии Андрея Белого: (По неопубликованным материалам) // Материалы XXVI научной студенческой конференции. Литературоведение. Лингвистика. Тарту, 1971. С. 67—68. (Совместно с С. С. Гречишкиным.)

1972

2) Блок и «Перевал»: (Эпизод из литературной жизни 900-х гг.) // Материалы XXVII научной студенческой конференции. Литературоведение. Лингвистика. Тарту, 1972. С. 61—65. (Совместно с С. С. Гречишкиным.)

3) Эллис — поэт-символист, теоретик и критик (1900—1910-е гг.) // XXV Герценовские чтения. Литературоведение: Краткое содержание докладов 1972 г. Л., 1972. С. 59—62 (Совместно с С. С. Гречишкиным.)

4) <Рец. на кн.: *Бельчиков Н. Ф.* Достоевский в процессе петрашевцев. М.: Наука, 1971. 294 с.> // Правоведение. 1972. № 1. С. 117—118. (Совместно с С. С. Гречишкиным.)

5) <Рец. на кн: *Сыркин А. Я.* Некоторые проблемы изучения упанишад. М.: Наука, 1971. 289 с.> // Там же. № 3. С. 138. (Совместно с С. С. Гречишкиным.)

1973

6) О работе Брюсова над романом «Огненный Ангел» // Брюсовские чтения 1971 года. Ереван: Айастан, 1973. С. 121—139. (Совместно с С. С. Гречишкиным.)

7) «...Режешь времени поток» // Литературная Россия. 1973. № 50, 14 декабря. С. 16. (Совместно с С. С. Гречишкиным.)

1974

8) Неосуществленный замысел Андрея Белого («План романа "Германия"») // Русская литература. 1974. № 1. С. 197—200. (Совместно с С. С. Гречишкиным.)

9) Андрей Белый. Письма к Ф. Сологубу / Публ. А. В. Лаврова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1972 год. Л.: Наука, 1974. С. 131—137. (Совместно с С. С. Гречишкиным.)

10) Научные конференции, посвященные В. Я. Брюсову // Изв. АН СССР. Сер. лит-ры и яз. 1974. Т. 33, № 6. С. 567—568. (Совместно с С. С. Гречишкиным.)

1975

11) Библиография работ Сектора взаимосвязей русской и зарубежных литератур Пушкинского Дома (1958—1975) // Восприятие русской культуры на Западе. Л.: Наука, 1975. С. 249—264.

12) Андрей Белый и Григорий Сковорода // Studia slavica (Budapest). 1975. Т. 21. С. 395—404.

1976

13) Архив П. П. Перцова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1973 год. Л.: Наука, 1976. С. 25—50.

14) В. Я. Брюсов. Письма к Л. Н. Вилькиной / Публ. А. В. Лаврова // Там же. С. 126—135. (Совместно с С. С. Гречишкиным.)

15) Андрей Белый и Кристиан Моргенштерн // Сравнительное изучение литератур: Сб. статей к 80-летию академика М. П. Алексеева. Л.: Наука, 1976. С. 466—472.

16) Материалы А. А. Ахматовой в Рукописном отделе Пушкинского До-ма // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л.: Наука, 1976. С. 53—82. (Совместно с Р. Д. Тименчиком.)

17) Вячеслав Иванов. Письма к Ф. Сологубу и Ан. Н. Чеботаревской / Публ. А. В. Лаврова // Там же. С. 136—150.

18) <В. Я. Брюсов.> Переписка с Андреем Белым. 1902—1912 / Вступ. ст. и публ. А. В. Лаврова и С. С. Гречишкина // Лит наследство. М.: Наука, 1976. Т. 85: Валерий Брюсов. С. 327—427.

19) <В. Я. Брюсов.> Переписка с Вячеславом Ивановым. 1903—1923 / Предисл. и публ. А. В. Лаврова, С. С. Гречишкина и Н. В. Котрелева // Там же. С. 428—545.

20) Брюсов и Эллис // Брюсовские чтения 1973 года. Ереван: Советакан грох, 1976. С. 217—236.

1977

21) *Белый Андрей*. Дом-музей М. А. Волошина / Публ. А. В. Лаврова и С. С. Гречишкина // Звезда. 1977. № 5. С. 188—193.

22) Грибоедов в литературе и литературной критике конца XIX — начала XX в. // А. С. Грибоедов: Творчество. Биография. Традиции. Л.: Наука, 1977. С. 109—130. (Совместно с Л. К. Долгополовым.)

23) Празднование 100-летия со дня рождения М. А. Волошина в Пушкинском Доме // Русская литература. 1977. № 3. С. 251—252.

24) Пушкинские дни на нижегородской земле; Пушкинские дни в памятных местах Верхневолжья; Полотняный Завод; «Домик няни» в Кобрино; Дом Ганнибалов в Петровском // Временник Пушкинской комиссии. 1974. Л.: Наука, 1977. С. 171—177. (Без подписи.)

25) Брюсов о Тургеневе / Публ. А. В. Лаврова и С. С. Гречишкина // Тургенев и его современники. Л.: Наука, 1977. С. 170—190.

26) Русская литература в венгерском журнале «Studia slavica» // Изв. АН СССР. Сер. лит-ры и яз. 1977. Т. 36, № 6. С. 560—564. (Совместно с А. М. Панченко.)

1978

27) И. Ф. Анненский в переписке с Александром Веселовским // Русская литература. 1978. № 1. С. 176—180.

28) <Рец. на кн.: *Максимов Д.* Поэзия и проза Ал. Блока. Л.: Советский писатель, 1975. 525 с.> // Изв. АН СССР. Сер. лит-ры и яз. 1978. Т. 37, № 1. С. 75—78. (Совместно с Л. К. Долгополовым.)

29) Биографические источники романа Брюсова «Огненный Ангел» // Wiener slawistischer Almanach. 1978. Bd. 1. S. 79—107; Bd. 2. S. 73—96. (Совместно с С. С. Гречишкиным.)

30) Новое о встречах Томаса Манна с русскими писателями («Слово благодарственное» Андрея Белого Томасу Манну) // Русская литература. 1978. № 4. С. 146—151. (Совместно с К. М. Азадовским.)

31) Мифотворчество «аргонавтов» // Миф — фольклор — литература. Л.: Наука, 1978. С. 137—170.

32) И. Ф. Анненский. Письма к С. К. Маковскому / Публ. А. В. Лаврова и Р. Д. Тименчика // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л.: Наука, 1978. С. 222—241.

33) И. Ф. Анненский. Письма к М. А. Волошину / Публ. А. В. Лаврова и В. П. Купченко // Там же. С. 242—252.

34) Максимилиан Волошин и Андрей Белый // Studia slavica. 1978. Т. 24, № 3—4. С. 391—400. (Совместно с С. С. Гречишкиным.)

1979

35) Литература рубежа <Рец. на кн.: *Долгополов Л.* На рубеже веков: О русской литературе конца XIX — начала XX века. Л.: Советский писатель, 1977> // Звезда. 1979. № 2. С. 209—212. (Совместно с С. С. Гречишкиным.)

36) И. Ф. Анненский. Письма к М. А. Волошину и С. К. Маковскому / Подгот. текста и примеч. А. В. Лаврова (письма к С. К. Маковскому — совместно с Р. Д. Тименчиком) // Анненский И. Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 486—491, 494, 661—666 (Лит. памятники).

37) Неизданная статья Андрея Белого «Бакст» // Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник 1978. Л.: Наука, 1979. С. 94—98. (Совместно с С. С. Гречишкиным.)

38) А. А. Блок. Письма к В. А. Зоргенфрею / Публ. А. В. Лаврова и С. С. Гречишкина // Русская литература. 1979. № 4. С. 128—138.

39) Андрей Белый и Н. Ф. Федоров // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сборник. III. (Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 459). Тарту, 1979. С. 147—164. (Совместно с С. С. Гречишкиным.)

40) *Конст. Эрберг* (*К. А. Сюннерберг*). Воспоминания / Публ. А. В. Лаврова и С. С. Гречишкина // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л.: Наука, 1979. С. 99—146.

41) А. А. Блок. Письма к Конст. Эрбергу (К. А. Сюннербергу) / Публ. А. В. Лаврова и С. С. Гречишкина // Там же. С. 147—158.

42) Б. Л. Пастернак. Письма к В. М. Саянову / Публ. А. В. Лаврова // Там же. С. 193—202.

1980

43) Рукописный архив Андрея Белого в Пушкинском Доме // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год. Л.: Наука, 1980. С. 23—63.

44) А. А. Блок. Письма к Т. Н. Гиппиус / Публ. А. В. Лаврова и С. С. Гречишкина // Там же. С. 209—217.

45) Андрей Белый. Письма к Е. А. Ляцкому / Публ. А. В. Лаврова // Там же. С. 218—230.

46) Юношеские дневниковые заметки Андрея Белого // Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник 1979. Л.: Наука, 1980. С. 116—139.

47) *Пржедпелский В. Ф. (Юрий Туманов)*. Блок на фронте / Публ. А. В. Лаврова // Русская литература. 1980. № 4. С. 151—159.

48) Неизданные статьи Андрея Белого / Публ. А. В. Лаврова // Там же. С. 160—176.

49) Страница истории: Из неизданных писем Андрея Белого к Александру Блоку / Предисл., публ. и коммент. А. В. Лаврова // Литературное обозрение. 1980. № 10. С. 101—107.

50) Александр Блок в переписке с деятелями русской культуры: Неизданные письма З. И. Гржебину и П. О. Морозову / Публ., предисл. и примеч. А. В. Лаврова и С. С. Гречишкина // Новый мир. 1980. № 11. С. 256—260.

51) Переписка Блока с С. М. Соловьевым (1896—1915) / Вступ. ст., публ. и коммент. А. В. Лаврова и Н. В. Котрелева // Лит. наследство. М.: Наука, 1980. Т. 92, кн. 1: Александр Блок: Новые материалы и исследования. С. 308—413.

1981

52) Письма Эллиса к Блоку (1907) / Вступ. ст., публ. и коммент. А. В. Лаврова // Лит. наследство. М.: Наука, 1981. Т. 92, кн. 2: Александр Блок: Новые материалы и исследования. С. 273—291.

53) <А. А. Блок.> Переписка с Р. В. Ивановым-Разумником / Вступ. ст., публ. и коммент. А. В. Лаврова // Там же. С. 366—414.

54) Материалы Андрея Белого в Рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1979 год. Л.: Наука, 1981. С. 29—79.

55) Б. Л. Пастернак. Письма к Г. Э. Сорокину / Публ. А. В. Лаврова, Е. В. Пастернак и Е. Б. Пастернака // Там же. С. 199—227.

56) Юношеская художественная проза Андрея Белого // Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник 1980. Л.: Наука, 1981. С. 107—150.

57—59) Андрей Белый; Мережковский Д. С.; Соловьев Вл. С. // Лермонтовская энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 55—56, 278, 520—521. («Андрей Белый» — совместно с С. С. Гречишкиным.)

60) Максимилиан Волошин и Андрей Белый // Волошинские чтения: Сб. научных трудов. М., 1981. С. 80—91. (Совместно с С. С. Гречишкиным.)

61) М. Волошин и А. Ремизов // Там же. С. 92—104. (Совместно с С. С. Гречишкиным.).

62) *Белый Андрей*. Петербург. Л.: Наука, 1981 / Примеч. А. В. Лаврова, С. С. Гречишкина и Л. К. Долгополова. С. 641—692 (Лит. памятники).

63) О стиховедческом наследии Андрея Белого // Структура и семиотика художественного текста. Труды по знаковым системам, XII. (Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 515). Тарту, 1981. С. 97—146. (Совместно с С. С. Гречишкиным.)

1982

64) Б. В. Томашевский в переписке с Андреем Белым / Публ. А. В. Лаврова // Пушкинский Дом: Статьи. Документы. Библиография. Л.: Наука, 1982. С. 224—239.

65) Указатель имен // Лит. наследство. М.: Наука, 1982. Т. 1: Русско-английские литературные связи (XVIII век — первая половина XIX века). С. 830—859. (Без подписи.)

66) Блок в неизданной переписке и дневниках современников (1898—1921) / Подгот. текстов (в группе авторов) и коммент. А. В. Лаврова, Н. В. Котрелева, Н. В. Лощинской, Р. Д. Тименчика // Литературное наследство. М.: Наука, 1982. Т. 92, кн. 3: Александр Блок: Новые материалы и исследования. С. 153—539.

67) *Белый Андрей*. Дневниковые записи / Предисл. и публ. А. В. Лаврова и С. С. Гречишкина // Там же. С. 788—830.

68) *Пастернак Б*. Воздушные пути: Проза разных лет / Коммент. А. В. Лаврова и С. С. Гречишкина. М.: Советский писатель, 1982. С. 470—492.

Переизд.: М.: Советский писатель, 1983. С. 470—492.

69) Первые Алексеевские чтения // Русская литература. 1982. № 4. С. 241—248. (Совместно с С. А. Кибальником и Г. А. Тиме.)

1983

70) Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник 1981. Л.: Наука, 1983. С. 61—146. (Совместно с Р. Д. Тименчиком.)

71) *Брюсов В*. Повести и рассказы / Сост., вступит. ст. и примеч. А. В. Лаврова и С. С. Гречишкина. М.: Советская Россия, 1983. 368 с.

72) Брюсов в Париже (Осень 1909 года) // Взаимосвязи русской и зарубежных литератур. Л.: Наука, 1983. С. 304—315.

73) Андрей Белый // История русской литературы: В 4 т. Л.: Наука, 1983. Т. 4: Литература конца XIX — начала XX века (1881—1917). С. 549—572.

1984

74) «Весы» // Русская литература и журналистика начала XX века. 1905—1917: Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М.: Наука, 1984. С. 65—136. (Совместно с Д. Е. Максимовым.)

75) «Золотое руно» // Там же. С. 137—173.

76) «Перевал» // Там же. С. 174—190.

77) «Труды и дни» // Там же. С. 191—211.

1985

78) Брюсов и литературное движение 1900-х годов: (К вопросу о роли Брюсова в самоопределении русского символизма): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1985. 21 с.

1986

79) О проекте программы «История русской культуры» // Studia russica. IX. Спец. вып.: Культура. Будапешт, 1986. С. 290—294.

80) «...Круче к ветру»: К 100-летию со дня рождения М. Л. Лозинского. Неизданные письма о переводе / Вступ. заметка и публ. А. В. Лаврова и Р. Д. Тименчика // Литературная газета. 1986. № 31, 30 июля. С. 5.

81) «Я петербуржец»: Переписка А. А. Блока и М. Л. Лозинского / Предисл., публ. и коммент. А. В. Лаврова и Р. Д. Тименчика // Литературное обозрение. 1986. № 7. С. 109—112.

82) «Дух готики» — неосуществленный замысел М. А. Волошина / Публ. А. В. Лаврова // Русская литература и зарубежное искусство: Сб. исследований и материалов. Л.: Наука, 1986. С. 317—346.

83) Новелистът Брюсов / Пер. А. В. Лаврова и С. С. Гречишкина // Брюсов В. Последните страници от дневника на една жена. София: Народна култура, 1986. С. 5—20.

1987

84) Мемуарные письма М. А. Бекетовой и Андрея Белого / Публ. А. В. Лаврова и С. С. Гречишкина // Александр Блок: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1987. С. 249—262.

85) «Новые стихи Нелли» — литературная мистификация Валерия Брюсова // Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник 1985. М.: Наука, 1987. С. 70—96.

86) «Не покоряясь магии имен»: Н. Гумилев — критик. Новые страницы / Предисл., публ. и коммент. А. В. Лаврова и Р. Д. Тименчика // Литературное обозрение. 1987. № 7. С. 102—112.

87) Переписка Г. И. Чулкова с Блоком / Вступ. ст., публ. и коммент. А. В. Лаврова // Лит. наследство. М., 1987. Т. 92, кн. 4: Александр Блок: Новые материалы и исследования. С. 370—422.

88) Блок переводит прозу Гейне // Там же. С. 658—665. (Совместно с В. Л. Топоровым.)

89) Речь Андрея Белого памяти Блока (1921 г.) / Предисл. А. В. Лаврова; Публ. и коммент. А. В. Лаврова и С. С. Гречишкина // Там же. С. 760—773.

90) *Брюсов В.* Повести и рассказы / Примеч. А. В. Лаврова и С. С. Гречишкина. Свердловск: Изд-во Уральского университета, 1987. С. 299—318.

91) Поэма Е. Ю. Кузьминой-Караваевой о Мельмоте Скитальце // Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник 1986. Л.: Наука, 1987. С. 77—104. (Совместно с А. Н. Шустовым.)

1988

92) Максимилиан Волошин. Из цикла «Усобица» / Подгот. текста, публ. и предисл. А. И. Лаврова // Новый мир. 1988. № 2. С. 158—162.

93) Предисловие Андрея Белого к неосуществленному изданию романа «Котик Летаев» / Публ. А. В. Лаврова // Русская литература. 1988. № 1. С. 217—219.

94) *Брюсов В.* Повести и рассказы / Сост., вступ. ст. и примеч. А. В. Лаврова и С. С. Гречишкина. М.: Правда, 1988. 464 с.

95) *Волошин М.* Лики творчества / Изд. подгот. В. А. Мануйлов, В. П. Купченко, А. В. Лавров. Л.: Наука, 1988 / Подгот. текстов статей, общ. ред. коммент., текстологические принципы изд., примеч. (с. 551—554, 690—695, 701—725 (совместно с В. А. Мануйловым), 731—732, 740—745, 749, 760—767, 767—769 (совместно с В. А. Мануйловым), 769) А. В. Лаврова. 848 с. (Лите. памятники).

97) Андрей Белый. Письма к П. Н. Медведеву / Предисл., публ. и примеч. А. В. Лаврова // Взгляд: Критика. Полемика. Публикации. М.: Советский писатель, 1988. С. 430—444.

98) *Волошин М.* Сквозь пламена войны...: Из стихотворений 1910—1920 годов / Предисл. и публ. А. В. Лаврова // Дружба народов. 1988. № 9. С. 161—166.

99) Максимилиан Волошин — неизвестные страницы / Вступ. ст., подгот. текста, публ. А. Лаврова, З. Давыдова и В. Купченко // Юность. 1988. № 10. С. 74—79.

100) Блок и Арцыбашев // Ал. Блок и революция 1905 года: Блоковский сб. VIII (Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 813). Тарту, 1988. С. 51—70.

101) Переписка <М. Горького > с Р. В. Ивановым-Разумником / Вступ. ст., публ. и коммент. А. В. Лаврова и Е. В. Ивановой // Лит. наслед-

ство. М.: Наука, 1988. Т. 95: Горький и русская журналистика начала XX века: Неизданная переписка. С. 706—743.

102) О книге Андрея Белого «Стихотворения» (1923) // Андрей Белый. Стихотворения. М.: Книга, 1988. С. 531—573.

103) Александр Блок и Зыгмунт Красиньский // Литература и искусство в системе культуры. М.: Наука, 1988. С. 452—460.

104) *Волошин М.* Избранные стихотворения / Сост., вступ. ст. и примеч. А. В. Лаврова. М.: Советская Россия, 1988. 384 с.

1989

105) *Сологуб Ф.* Из стихотворений 1920-х годов / Вступ. заметка и публ. А. В. Лаврова // Дружба народов. 1989. № 1. С. 165—168.

106) *Ходасевич В. Ф.* Из воспоминаний. «Андрей Белый» / Вступ. заметка и примеч. А. В. Лаврова // Русская литература. 1989. № 1. С. 118—133.

107) Достоевский в творческом сознании Андрея Белого (1900-е годы) // Андрей Белый: Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М.: Советский писатель, 1988. С. 131—150.

108) *Белый Андрей*. Воспоминания о Жоресе / Предисл. и публ. А. В. Лаврова // Там же. С. 645—652.

109) Из писем Андрея Белого к Иванову-Разумнику / Предисл. и публ. А. В. Лаврова и Д. Е. Максимова; Примеч. А. В. Лаврова // Там же. С. 707—749.

110) Андрей Белый: Хронологическая канва жизни и творчества // Там же. С. 773—805.

111—120) Архиппов Е. Я.; Бекетова Е. А.; Бекетова Е. Г.; Бекетова М. А.; Белый Андрей; Брюсов В. Я.; Варнеке Б. В.; Вилькина Л. Н.; Гиппиус Вл. В.; Гофман В. В. // Русские писатели. 1800—1917: Биографический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1989. Т. 1: А—Г. С. 112—113, 203—204, 225—230, 333—338, 390—391, 442—443, 565—566, 659—660.

121) Проза поэта // Брюсов В. Я. Избранная проза. М.: Современник, 1989. С. 5—20.

122) *Вейдле В. В.* Поэзия Ходасевича / Предисл. и примеч. А. В. Лаврова // Русская литература. 1989. № 2. С. 144—163.

123) Затерянная статья Андрея Белого / Предисл. и публ. А. В. Лаврова // Studia slavica (Budapest). 1988. Т. 34. С. 223—235.

124) «Зов многолюбимый...»: Андрей Белый и Е. Ю. Фехнер / Предисл., публ. и примеч. А. В. Лаврова // Литературное обозрение. 1989. № 9. С. 105—112.

125) *Сологуб Ф.* «Не склоняйся пред судьбою...»: Стихотворения 1920-х гг. / Предисл. и публ. А. В. Лаврова // Наше наследие. 1989. № 3. С. 118—119.

126) *Иванов Г.* Стихотворения; «Третий Рим»; «Петербургские зимы»; «Китайские тени». М.: Книга, 1989. С. 483—502. <Подбор иллюстраций А. В. Лаврова.>

127) <Письмо в редакцию> // Книжное обозрение. 1989. № 48, 1 декабря. С. 4.

128) *Белый Андрей*. Петербург. Москва. Ч. 1: Московский чудак / Примеч. А. В. Лаврова, С. С. Гречишкина и Л. К. Долгополова. Тула: Приокское книжное изд-во, 1989. С. 516—534.

129) Блокиана в собрании М. С. Лесмана / Публ. А. В. Лаврова // Книги и рукописи в собрании М. С. Лесмана: Аннотированный каталог. Публикации. М.: Книга, 1989. С. 347—357.

130) Письма Вячеслава Иванова / Публ. А. В. Лаврова // Там же. С. 357—360.

131) «Соловьиный сад» А. Блока: Литературные реминисценции и параллели // Биография и творчество в русской культуре начала XX века: Блоковский сб. IX: Памяти Д. Е. Максимова (Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 857). Тарту, 1989. С. 71—89.

1990

132). Бекетова М. А.: Вехи жизни в литературе // Бекетова М. А. Воспоминания об Александре Блоке. М.: Правда, 1990. С. 635—640.

133) *Белый Андрей*. На рубеже двух столетий / Подгот. текста и коммент. А. В. Лаврова. М.: Художественная литература, 1989. 544 с.

134) Мемуарная трилогия и мемуарный жанр у Андрея Белого // Там же. С. 5—32.

135) *Белый Андрей*. Начало века / Подгот. текста и коммент. А. В. Лаврова. М.: Художественная литература, 1990. 688 с.

136) *Белый Андрей*. Между двух революций / Подгот. текста и коммент. А. В. Лаврова. М.: Художественная литература, 1990. 672 с.

137) Указатель имен // Там же. С. 559—667.

138) *Белый Андрей*. «Он как бы приговаривал себя к смерти...»: Из поминальных записей об Александре Блоке / Предисл. и публ. А. В. Лаврова // Литературная газета. 1990. № 31, 1 августа. С. 3.

139) *Кузмин М.* Избранные произведения / Сост., подгот. текста и коммент. А. В. Лаврова и Р. Д. Тименчика. Л.: Художественная литература, 1990. 576 с.

140) «Милые старые миры и грядущий век»: Штрихи к портрету М. Кузмина // Там же. С. 3—16. (Совместно с Р. Д. Тименчиком.)

141) Ахматова в парижском зеркале // Звезда. 1990. № 10. С. 179—182.

142) *АБелый Андрей*. Петербург / Примеч. А. В. Лаврова, С. С. Гречишкина и Л. К. Долгополова. Киев: Дніпро, 1990. С. 531—597.

143) Биографические источники романа Брюсова «Огненный Ангел» // Ново-Басманная, 19. 1990. М.: Художественная литература, 1990. С. 530—589. (Совместно с С. С. Гречишкиным.)

144) *Белый Андрей*. Из юношеской прозы. Рассказ № 1 / Предисл. и публ. А. В. Лаврова // Наше наследие. 1990. № 5. С. 87—90.

145) «... Доброе прежде всего»: Письма А. А. Блока к Д. В. Философову / Вступ. ст., публ. и коммент. А. В. Лаврова и С. С. Гречишкина // Наше наследие. 1990. № 6. С. 50—55.

1991

146) *Белый Андрей*. Симфонии / Сост., подгот. текста и примеч. А. В. Лаврова. Л.: Художественная литература, 1991. 528 с.

147) У истоков творчества Андрея Белого («Симфонии») // Там же. С. 5—34.

148) О редакторе, вдохновителе тартуских «Блоковских сборников» // Alma mater (Тарту). 1991. Январь, № 3 (5). Спец. вып. С. 2.

149) Д. С. Мережковский против Торжествующего Хама / Предисл. и публ. А. В. Лаврова // Независимая газета. 1991. № 32, 14 марта. С. 8.

150) «Свое» и «чужое» в финале «Арф и скрипок» А. Блока // Тезисы докладов научной конференции «А. Блок и русский постсимволизм», 22—24 марта 1991 г. Тарту, 1991. С. 14—20.

151) Автобиографические документальные своды Андрея Белого (Тезисы) // The Andrej Belyj Society Newsletter. 1990. № 9. P. 9—13.

152) Маргиналии к блоковским текстам. 1. Брюсовские реминисценции в драматургии Блока; 2. Мотивы «Заратустры» в цикле «Заклятие огнем и мраком»; 3. Блок и Ф. М. Решетников; 4. Блоковская «Незнакомка» в рассказе Л. Д. Зиновьевой-Аннибал // Александр Блок: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1991. С. 165—188.

153) Письма Андрея Белого к матери Блока / Вступ. ст., публ. и коммент. А. В. Лаврова // Там же. С. 281—335.

154) Александр Блок: Исследования и материалы / Ред. А. В. Лавров, Ю. К. Герасимов и Н. Ю. Грякалова Л.: Наука, 1991. 344 с.

155) *Гиппиус З. Н.* Сочинения: Стихотворения. Проза / Сост., подгот. текста и коммент. А. В. Лаврова и К. М. Азадовского. Л.: Художественная литература, 1991. 666 с.

156) З. Н. Гиппиус: Метафизика, личность, творчество // Там же. С. 3—44. (Совместно с К. М. Азадовским.)

157) *Иванов-Разумник*. Писательские судьбы / Публ. и вступит. заметка А. В. Лаврова // Возвращение. М.: Советский писатель, 1991. Вып. 1 . С. 303—348.

158) Биографические источники романа Брюсова «Огненный Ангел» <В сокращении> // Сергей Прокофьев. Огненный Ангел. Опера по роману Валерия Брюсова. СПб.: Мариинский театр, 1991 . С. 8—17. (Совместно с С. С. Гречишкиным.)

159) *Иванов-Разумник*. «Заговор левых эсеров»: Несколько слов о самом себе / Предисл. и публ. А. В. Лаврова // Досье ЛГ. 1991. № 9 . С. 6—7.

160) Переписка <В. Я. Брюсова> с Ив. Коневским (1898—1901) / Вступ. ст. А. В. Лаврова; Публ. и коммент. А. В. Лаврова, В. Я. Мордерер и А. Е. Парниса // Лит. наследство. М.: Наука, 1991. Т. 98, кн. 1: Валерий Брюсов и его корреспонденты. С. 424—532.

161) Переписка <В. Я. Брюсова> с И. И. Ореусом-отцом / Публ. А. В. Лаврова, В. Я. Мордерер и А. Е. Парниса // Там же. С. 532 —550.

1992

162) «Люди и нелюди»: Из публицистики З. Н. Гиппиус первых послеоктябрьских месяцев / Предисл., публ. и примеч. А. В. Лаврова //Литературное обозрение. 1992. № 1. С. 52—62.

163) «Другая жизнь» в стихотворении А. Блока «Было то в темных Карпатах...» // Сб. статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992 . С. 347—357.

164) <Ответ на анкету раздела «Филологический корпус»> // Литературная газета. 1992. № 27, 1 июля. С. 6.

165) «Ты — Дягилев несносной кутерьмы...»: Вспоминая Леона Карамяна (1947—1980) // Смена. 1992. № 241, 17 октября. С. 2.

166) Лица: Биографический альманах / Ред.-сост. А. В. Лавров. М.; СПб.: Феникс — Atheneum, 1992. Т. 1. 464 с.

167) Д. С. Мережковский. Письма к О. Л. Костецкой / Предисл. и публ. А. В. Лаврова // Там же. С. 170—183.

168) *Волошин М.* Из литературного наследия. I / Ответств. ред. А. В. Лавров. СПб.: Наука, 1991. 336 с.

169) Итальянские заметки М. А. Волошина / Вступ. ст., публ. и коммент. А. В. Лаврова // Там же. С. 216—301.

170) Еще раз о Веденяпине в «Докторе Живаго» // «Быть знаменитым некрасиво...»: Пастернаковские чтения. М.: Наследие, 1992. Вып. 1. С. 92—100.

1993

171) Вокруг гибели Надежды Львовой: Неизданные материалы / Предисл., публ. и примеч. А. В. Лаврова // De Visu. 1993. № 2. С. 5—11.

172) «Судьбы скрещенья»: Теснота коммуникативного ряда в «Докторе Живаго» // Новое литературное обозрение. 1993. № 2. С. 241—255.

173—175) Грифцов Б. А.; Иванов-Разумник; Княжнин В. Н. // Русские писатели. 1800—1917: Биографический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия, 1992. Т. 2: Г—К. С. 45—46, 385—389, 569—570.

176) Письма Андрея Белого к Н. И. Петровской / Публ. А. В. Лаврова // Минувшее: Исторический альманах. М.; СПб.: Atheneum — Феникс, 1993. Вып. 13. С. 198—214.

177) Первая биография Максимилиана Волошина // Книжное обозрение. 1993. № 32, 13 августа. С. 8.

178) Лица: Биографический альманах. 3 / Ред.-сост. А. В. Лавров. М.; СПб.: Феникс — Atheneum, 1993.Т. 3. 496 с.

179) Белый Андрей // Писатели русского зарубежья (1918—1940): Справочник. М., 1993. Ч. 1: А— И. С. 70—75.

180) О Блоке и Пушкине (Царском Селе): Письмо Иванова-Разумника к В. Д. Бонч-Бруевичу // Новое литературное обозрение. 1993. № 4. С. 143—150.

181) Несколько слов о Заре Григорьевне Минц, редакторе и вдохновителе тартуских «Блоковских сборников» // Блоковский сборник XII. Тарту, 1993. С. 6—10.

182) *Брюсов В.* Добрый Альд / Публ. и послесл. А. В. Лаврова и С. С. Гречишкина // Новое литературное обозрение. 1993. № 5. С. 5—18.

183) М. А. Волошин. Письмо Б. М. Талю / Публ., подгот. текста, предисл. и примеч. А. В. Лаврова // De Visu. 1993. № 10. С. 24—27.

1994

184—186) Коневской И.; Кречетов С.; Львова Н. Г.; Маковский С. К. // Русские писатели. 1800—1917: Биографический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия, 1994. Т. 3: К—М. С. 51—52, 149—151, 429—430, 479—482.

187) Andrei Bely and the Argonauts' Mythmaking // «Creating Life»: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism / Ed. by Irina Paperno and Joan Delaney Grossman. Stanford, California, 1994. P. 83—121, 206—218, 250—256.

188) Д. С. Мережковский. Письма к С. Я. Надсону / Предисл., публ. и примеч. А. В. Лаврова // Новое литературное обозрение. 1994. № 8. С. 174—192.

189) *Аскольдов С. А.*. Четыре разговора. Мысленный образ Христа / Публ. А. В. Лаврова // Пути и миражи русской культуры. СПб.: Северо-Запад, 1994. С. 387—508.

190) Лица: Биографический альманах / Ред.-сост. А. В. Лавров. М.; СПб.: Феникс — Atheneum, 1994. Т. 5. 512 с.

191) Письмо Андрея Белого к Эллису / Предисл., публ. и примеч. А. В. Лаврова // Там же. С. 386—398.

192) Переписка <В. Я. Брюсова> с А. М. Ремизовым (1902—1912) / Вступ. ст., и коммент. А. В. Лаврова; Публ. А. В. Лаврова, С. С. Гречишкина и И. П. Якир // Лит. наследство. М.: Наука, 1994. Т. 98, кн. 2: Валерий Брюсов и его корреспонденты. С. 137—222.

193) Переписка <В. Я. Брюсова> с М. А. Волошиным (1903—1917) / Вступ. ст., публ. и коммент. А. В. Лаврова и К. М. Азадовского // Там же. С. 251—399.

194) Памяти Д. Е. Максимова (1904—1987) // Там же. С. 583—591. (Совместно с К. М. Азадовским).

195) Новонайденная автобиография Андрея Белого / Вступ., публ. и примеч. А. В. Лаврова и К. М. Азадовского // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 81—92.

196) Дарьяльский и Сергей Соловьев: О биографическом подтексте в «Серебряном голубе» Андрея Белого // Там же. С. 93—110.

197) Анна Энгельгардт — жена Гумилева: (По материалам архива Д. Е. Максимова) / Публ. А. В. Лаврова и К. М. Азадовского // Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография. СПб.: Наука, 1994. С. 358—397.

198) *Троцкий С. В.* Воспоминания / Публ. А. В. Лаврова // Новое литературное обозрение. 1994. № 10 (Вячеслав Иванов: Материалы и публикации). С. 41—87.

1995

199) Взрыв — молния — действие: Максимилиан Волошин о Борисе Савинкове // Накануне. 1995. № 4 (апрель). С. 32.

200) Андрей Белый и Борис Пастернак: Взгляд через «Марбург» // Темы и вариации: Сб. статей и материалов к 50-летию Лазаря Флейшмана. (Stanford Slavic Studies. Vol. 8). Stanford, 1994. С. 40—55.

201) <Рец. на кн.: *Бальмонт К. Д.* Собр. соч.: В 2 т. М., 1994> // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 375—376.

202) *Волошин М.* Стихотворения и поэмы / Сост. и подгот. текста А. В. Лаврова и В. П. Купченко. СПб.: Петербургский писатель, 1995. 704 с. (Б-ка поэта. Большая серия).

203) Жизнь и поэзия Максимилиана Волошина // Там же. С. 5—66.

204) Письма С. В. Троцкого к Е. А. Миллиор / Предисл. А. В. Лаврова // Вестник Удмуртского ун-та. Спец. вып. Ижевск, 1995. С. 31—34.

205) Из архивов ОГПУ (Письмо Андрея Белого Иванову-Разумнику и завещание Андрея Белого) / Публ. А. В. Лаврова и С. В. Шумихина // Новое литературное обозрение. 1995. № 14. С. 157—164.

206) Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность. М.: Новое литературное обозрение, 1995. 336 с.

207) *Белый Андрей.* О религиозных переживаниях / Предисл., публ. и примеч. А. В. Лаврова // Литературное обозрение. 1995. № 4/5. С. 4—9.

208) «Рожденные в года глухие...»: Александр Блок и З. Н. Гиппиус // Русская литература. 1995. № 4. С. 126—131.

1996

209) Вячеслав Иванов — «Другой» в стихотворении И. Ф. Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века: Сб. научных трудов. СПб., 1996. С. 110—117.

210) «Сантиментальные стихи» Владислава Ходасевича и Андрея Белого // Новые безделки: Сб. статей к 60-летию В. Э. Вацуро. М.: Новое литературное обозрение, 1995—1996. С. 459—469.

211) Из комментариев к стихотворениям А. Блока. 1. «Ангел бури — Азраил». 2. «Проклятый колокол». 3. «Сольвейг» и Сергей Городецкий. 4.

«Грешить бесстыдно, непробудно...» // Russian Studies. 1995. Т. 1, № 4. С. 115—132.

212) «Скифское» — неопубликованная книга Иванова-Разумника // Иванов-Разумник: Личность. Творчество. Роль в культуре. СПб.: Глаголъ, 1996. С. 57—63.

213) Историко-литературные замыслы Иванова-Разумника // Там же. С. 98—116.

214) В. М. Жирмунский в начале пути // Русское подвижничество. М.: Наука, 1996. С. 337—352.

215) Лица: Биографический альманах / Ред.-сост. А. В. Лавров. М.; СПб.: Феникс — Atheneum, 1996. Т. 7. 512 с.

216) И. Бунин в переписке с Ф. Сологубом: К истории издания сборников «Земля» / Предисл. и публ. А. В. Лаврова // Русская литература.1996. № 3. С. 181—187.

1997

217) Неизданный Федор Сологуб / Ред. А. В. Лавров и М. М. Павлова. М.: Новое литературное обозрение, 1997. 576 с.

218) Федор Сологуб и Анастасия Чеботаревекая / Вступ. ст., публ. и коммент. А. В. Лаврова // Там же. С. 290—384.

219) *Гиппиус З. Н.* Парижские рассказы / Предисл. и публ. А. В. Лаврова // Литературное обозрение. 1996. № 5/6. С. 79—89.

220) К истории издания «Аполлона»: Неосуществленный «немецкий» выпуск // Россия, Запад, Восток: Встречные течения: К 100-летию со дня рождения академика М. П. Алексеева. СПб.: Наука, 1996. С. 198—218. (Совместно с К. М. Азадовским.)

221) *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М.: Наука, 1997. Т. 1, кн. 1: Стихотворения. <Текстологические принципы издания — с. 185—192; подгот. текста, вар., текстологические примеч. — с. 59—74, 165—178, 237—255, 356—381, 472—492, 608—626 («Стихи о Прекрасной Даме», II; «Распутья»)>.

222) *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М.: Наука, 1997. Т. 2, кн. 2: Стихотворения / Отв. ред. А. В. Лавров и З. Г. Минц. 896 с. <О втором томе лирики Блока (раздел I) — с. 519—533 (совместно с З. Г. Минц); подгот. текста, вар., текстологические и историко-литературные примеч., предисловия к разделам — с. 46—51, 62—81, 175—201, 203—214, 281—290, 321—360, 460—511, 591—596, 614—625, 641—716, 816—877 («Разные стихотворения», «Фаина», «Вольные мысли»)>.

223) Введение в «Диадологию» П. П. Перцова // Канун: Альманах. СПб., 1996. Вып. 2: Полярность в культуре. С. 204—216.

224) *Перцов П. П.* Введение в «Диадологию» / Публ. А. В. Лаврова // Там же. С. 217—243.

225) Неизданная переписка А. Блока и Э. К. Метнера / Публ, предисл. и коммент. А. В. Лаврова // Российский литературоведческий журнал. 1997. № 9. С. 90—118.

226) Гумилев в мемуарных заметках Конст. Эрберга // Гумилевские чтения: Материалы международной конференции филологов-славистов, 15—17 апреля 1996 года. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов, 1996. С. 264—272.

227) «Характеристика современников» Андрея Белого // Новое литературное обозрение. 1997. № 24. С. 256—259.

228) *Клейнборт Л.* Встречи: А. А. Блок и другие / Предисл., публ. и примеч. А. В. Лаврова // Русская литература. 1997. № 2. С. 154—203.

229) *Белый Андрей*. О Блоке: Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи / Сост., подгот. текста и коммент. А. В. Лаврова. М.: Автограф, 1997. 608 с.

230) «Романтика поминовения»: Андрей Белый о Блоке // Там же. С. 3—22.

231) Белый Андрей // Литературная энциклопедия Русского Зарубежья. 1918—1940. Писатели Русского Зарубежья. М.: РОССПЭН, 1997. С. 60—62.

232) Chronologie zu Andrej Belyjs Leben und Werk // Andrej Belyj. Symbolismus. Anthroposophie. Ein Weg: Texte — Bilder — Daten / Hrsg., eingel., mit Anm. und einer Bibliogr. vers. von T. Gut. Dornach; Schweiz: Rudolf Steiner Verlag, 1997. S. 228—254.

233) Александр Блок, дополненный Владимиром Русловым // Новое литературное обозрение. 1997. № 27. С. 252—266.

234) *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М.: Наука, 1997. Т. 3, кн. 3: Стихотворения. <Подгот. текста, вар., текстологические и историко-литературные коммент., вступительные заметки — с. 157—195, 474—559, 884—977 («Соловьиный сад», «Родина», «О чем поет ветер»)>.

235) *Белый Андрей*. Собр. стихотворений. 1914 / Изд. подгот. А. В. Лавров. М.: Наука, 1997. 458 с.

236) «Собрание стихотворений» — книга из архива Андрея Белого // Там же. С. 313—345, 346—439.

1998

237) *Мережковский Д. С.* Наполеон / Вступ. ст. и общ. ред. А. В. Лаврова. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1998. 488 с.

238) Неизданная переписка А. Блока и Э. К. Метнера / Публ., предисл. и коммент. А. В. Лаврова //Александр Блок: Исследования и материалы. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. С. 195—223.

239) Михаил Пантюхов — корреспондент А. Блока / Публ., предисл. и коммент. А. В. Лаврова // Там же. С. 224—247.

240) Несостоявшийся юбилей Андрея Белого // Die Welt der Slaven. 1998. Jg. 42. H. 2. S. 355—366.

241—243) Белый Андрей; Гингер А. С.; Кнут Д. // Русские писатели. XX век: Биобиблиографический словарь: В 2 ч. М.: Просвещение, 1998. Ч. 1: А—Л. С. 154—161, 350—352, 638—640.

244—250) Маковский С. К.; Мандельштам Ю. В.; Смоленский В. А.; Терапиано Ю. К.; Фельзен Юрий; Шаршун С. И.; Штейгер А. С. // Там же. Ч. 2: М—Я. С. 8—10, 23—24, 366—368, 434—437, 502—504, 576—579, 617—619.

251) Письма С. В. Панченко к Блоку / Публ. А. В. Лаврова и З. Г. Минц; Предисл. и коммент. А. В. Лаврова // Блоковский сб. XIV: К 70-летию З. Г. Минц. Тарту, 1998. С.. 208—274.

252) Б. М. Эйхенбаум в литературной газете «Ирида» / Предисл. и публ. А. В. Лаврова // Эйхенбаумовские чтения: Тезисы докладов международной научной конференции. Воронеж, сентябрь 1998 г. Воронеж, 1998. С. 94—108.

253) Письма Андрея Белого и Валерия Брюсова в собрании Амхерстского центра русской культуры // Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник 1996. М.: Наука, 1998. С. 45—57.

254) Автограф романа Андрея Белого «Котик Летаев» // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1994 год. СПб.: Академический проект, 1998. С. 348—451.

255) Андрей Белый и Иванов-Разумник: Переписка / Публ., вступ. ст. и коммент. А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада; Подгот. текста А. В. Лаврова, Т. В. Павловой и Дж. Мальмстада. СПб.: Atheneum — Феникс, 1998. 733 с.

256) Неосуществленные издательские проекты Иванова-Разумника (1922—1923) // Иванов-Разумник: Личность. Творчество. Роль в культуре. Публикации и исследования. СПб., <1998>. Вып. 2. С. 136—147.

1999

257) *Гиппиус З. Н.* Стихотворения / Сост., подгот. текста. и примеч. А. В. Лаврова. СПб.: Академический проект, 1999. 592 с. (Новая библиотека поэта).

258) З. Н. Гиппиус и ее поэтический дневник // Там же. С. 5—68.

259) *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм / Научн. ред. А. В. Лавров. СПб.: Академический проект, 1999. 512 с.

260) Письма К. В. Мочульского к В. М. Жирмунскому / Вступ. ст., публ. и примеч. А. В. Лаврова // Новое литературное обозрение. 1999. № 35. С. 117—214.

261) Незаконченный очерк Д. Е. Максимова / Предисл., публ. и примеч. А. В. Лаврова и К. М. Азадовского // Там же. С. 250—280.

262) «Секрет приятного стиля» <Рец. на кн.: *Кузмин М.* Дневник 1934 года. СПб., 1998> // Новый мир. 1999. № 5. С. 221—224.

263) Воспоминание о «Пушкинском доме» // Битов А. Пушкинский дом. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1999. С. 465—467.

264) Автобиографии А. А. Кондратьева // Πολγτροπον: К 70-летию Владимира Николаевича Топорова. М.: Индрик, 1998. С. 770—787.

265—272) Мережковский Д. С.; Метнер Э. К.; Мирэ; Мозалевский В. И., Озеров И. Х.; Пантюхов М. И.; Перцов П. П.; Петровская Н. И. // Русские писатели. 1800—19I7: Биографический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия, 1999. Т. 4: М—П. С. 17—27, 34—36, 90—91, 118—119, 408—410, 529—530, 561—565, 587—588.

273) А. Белый. «Единство моих многоразличий...»: Неотправленное письмо Сергею Соловьеву / Публ., вступ. ст. и коммент. А. В. Лаврова // Москва и «Москва» Андрея Белого. М.: Российский гос. гуманитарный университет, 1999. С. 399—432.

274) Письмо Р. О. Якобсона А. В. Лаврову / Пояснения А. В. Лаврова // Роман Якобсон: Тексты, документы, исследования. М.: Российский гос. гуманитарный университет, 1999. С. 217—218.

275) Максимилиан Волошин: Из литературного наследия. II / Отв. ред. А. В. Лавров. СПб.: Алетейя, 1999. 297 с.

276) Неизданные лекции М. Волошина / Предисл., публ. и примеч. А. В. Лаврова // Там же. С. 3—84.

277) <Рец. на кн.: *Н. А. Богомолов*. Русская литература начала XX века и оккультизм: Исследования и материалы. М., 1999> // Новая русская книга. 1999. № 1. С. 64—65.

278) *Голлербах Е. К* незримому граду: Религиозно-философская группа «Путь» (1910—1919) в поисках новой русской идентичности / Предисл. А. В. Лаврова. СПб.: Алетейя, 2000. С. 5—7.

279) «Литература и музыка» — новая книга об Андрее Белом // Канун: Альманах. СПб., 1999. Вып. 5: Пограничное сознание. С. 458—472.

280) *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М.; СПб.: Наука, 1999. Т. 4: Стихотворения, не вошедшие в основное собрание (1897—1915). <Подгот. текста, вар., текстологические и историко-литературные коммент. — с. 185—212, 341—376, 586—610 («Разные стихотворения» (от «Неоконченной поэмы» до «Любови Александровне Дельмас» включительно)).>

2000

281) *Мережковский Д. С.* Мессия / Сост. и вступ. ст. А. В. Лаврова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. 392 с.

282) З. Н. Гиппиус во «Всемирной литературе» // Res Traductorica: Перевод и сравнительное изучение литератур. К восьмидесятилетию Ю. Д. Левина. СПб.: Наука, 2000. С. 280—288.

283) *Иванов-Разумник*. Писательские судьбы. Тюрьмы и ссылки. М.: Новое литературное обозрение. 2000. <Подгот. текста — с. 23—90 («Писательские судьбы»; Приложение I: Автобиографии и «Четверть века»); коммент. — с. 417—420, 437—519 («Писательские судьбы», «Тюрьмы и ссылки» (в соавторстве с В. Г. Белоусом и Я. В. Леонтьевым)).>

284) <Рец. на кн.: *Киссин С. (Муни)*. Легкое бремя: Стихи и проза. Переписка с В. Ф. Ходасевичем. М., 1999> // Новая русская книга. 2000. № 1 (2) . С. 29—30.

285) <Рец. на кн.: *Мануйлов В. А.* Записки счастливого человека: Воспоминания. Автобиографическая проза. Из неопубликованных стихов. СПб., 1999> // Там же. С. 58—60.

286) Андрей Белый о Юргисе Балтрушайтисе // К 125-летию со дня рождения Юргиса Балтрушайтиса. К 80-летию литовской дипломатии. (Научные чтения, I. 30 мая 1998 г. Доклады). М.: Наследие, 1999. С. 45—55.

287) «...Только слова останутся» <Рец. на кн.: *Гиппиус З.* Дневники. М, 1999 Т. 1—2> // Новый мир. 2000. № 4. С. 215—220.

288) <Рец. на кн.: *Парнок С.* Сверстники: Критические статьи. М., 1999> // Новая русская книга. 2000. № 2 (3) . С. 16—17.

289) Письмо в редакцию // Там же. С. 86—87.

290) Переписка Андрея Белого и М. О. Гершензона / Вступ. ст., публ. и коммент. А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада // In memoriam: Исторический сборник памяти А. И. Добкина. СПб.; Париж: Феникс — Atheneum, 2000. С. 231—276.

291) Александр Блок в трудах и днях З. Г. Минц // Минц З. Г. Александр Блок и русские писатели. СПб.: Искусство—СПб., 2000. С. 7—20.

292) Достоевский и К. Леонтьев: Дискуссия в «Вольфиле» / Предисл., публ. и коммент. А. В. Лаврова // Достоевский: Материалы и исследования. СПб.: Наука, 2000. Т. 15. С. 407—462.

293) Этюды о Блоке. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. 320 с.

Содержание: Вместо предисловия. С. 5—7; Блок и Арцыбашев. С. 11—33; Блок и Георгий Чулков. С. 34—79; Блок и Иванов-Разумник. С. 80—135; «Сольвейг» и Сергей Городецкий. С. 151—155; «Проклятый колокол». С. 156—159; Блоковская «Незнакомка» в рассказе Л. Д. Зиновьевой-Аннибал. С. 160—168; Брюсовские реминисценции в драматургии Блока. С. 169—178; Мотивы «Заратустры» в цикле «Заклятие огнем и мраком». С. 179—185; Блок и Ф. М. Решетников. С. 186—192; Блок и «Титаник». С. 193—201; «Грешить бесстыдно, непробудно...». С. 202—209; «Ангел бури — Азраил». С. 210—214; «Другая жизнь» в стихотворении Блока «Было то в темных Карпатах...». С. 215—229; «Соловьиный сад» А. Блока. Литературные реминисценции и параллели. С. 230—253; «Свое» и «чужое» в финале «Арф и скрипок». С. 254—259; «Рожденные в года глухие...»: Александр Блок и З. Н. Гиппиус. С. 260—268; Александр Блок и Зыгмунт Красиньский. С. 269—281; Александр Блок, дополненный Владимиром Русловым. С. 285—305; Библиографическая справка. С. 306—307; Указатель имен. С. 309—317.

294) <Рец. на кн.: *Ронен О.* Серебряный век как умысел и вымысел. М., 2000> // Новая русская книга. 2000. № 4—5 (5—6). С. 76—77.

295) <Рец. на рукопись кн.: *Долгополов Л. К.* Андрей Белый: Личность и художественное творчество> // Russian Studies. 2000. Vol. 3, № 3. С. 340—352. (Совместно с Д. Е. Максимовым.)

296) <Выступление на заседании по обсуждению текстологических проблем русской литературы XX века> // Там же. С. 443—444.

297) *Белый Андрей*. Поэзия. Петербург / Сост., предисл. и коммент. А. В. Лаврова. М.: Слово, 2000. 616 с. <Сост., предисл. («Творимый космос» — с. 5—14), коммент. (с. 581—612).>

298) Финал «Двенадцати» — взгляд из 2000 года // Знамя. 2000. № 11. С. 200—201.

299) <Интервью в рубрике «Разговоры современников». Подгот. Надежда Григорьева> // Звезда. 2000. № 12. С. 226—228.

300) *Эллис.* Неизданное и несобранное / Сост., подгот. текста, библиогр. справки А. В. Лаврова. Томск: Водолей, 2000.

301) Юношеские стихотворения Сергея Соловьева в рабочих тетрадях Александра Блока / Предисл. и публ. А. В. Лаврова // Блоковский сб. XV: Русский символизм в литературном контексте рубежа XIX—XX вв. Тарту, 2000. С. 210—238.

302) *Ремизов А. М.* Собр. соч. М.: Русская книга, 2000. Т. 5: Взвихренная Русь. <Подгот. текста, коммент. — с. 3—398, 536—543, 558—588, 656—657 («Взвихренная Русь», «Клад», «Кедрики»); аннотированный указатель имен — с. 658—680 (совместно с А. М. Грачевой).>

303) «Взвихренная Русь» Алексея Ремизова: Символистский роман-коллаж // Там же. С. 544—557.

2001

304) Текстологические особенности стихотворного наследия Андрея Белого (Общие замечания); Приложение: Автографы поэмы «Первое свидание» в архиве Р. В. Иванова-Разумника // Русский модернизм: Проблемы текстологии: Сб. статей. СПб.: Алетейя, 2001. С. 7—59.

305) Памяти Владимира Аллоя // Санкт-Петербургские ведомости. 2001. № 5 (2395), 11 января. С. 2.

306) <Рец. на кн.: *Волошин М.* Записные книжки. М., 2000> // Новое литературное обозрение. 2001. № 47. С. 416—418.

307) <Рец. на кн.: *Андреева И.* Неуловимое созданье: Встречи. Воспоминания. Письма> // Новая русская книга. 2000. № 6 (7). С. 56—57.

308) Андрей Белый in corpore <Рец. на кн.: *Вишневецкий И.* Трагический субъект в действии: Андрей Белый. Frankfurt am Main, 2000> // Там же. С. 76—77.

309) Памяти Владимира Аллоя // Там же. С. 87—88.

310) *Юнггрен М.* Русский Мефистофель: Жизнь и творчество Эмилия Метнера / Научн. ред. А. В. Лавров. СПб.: Академический проект, 2001. 288 с.

311) <Рец. на кн.: «Две любви, две судьбы»: Воспоминания о Блоке и Белом. М., 2000> // Новая русская книга. 2001. № 1 (8). С. 36—37.

312) В. М. Жирмунский и Ф. А. Браун: (Письма учителя к ученику) // Материалы конференции, посвященной 110-летию со дня рождения академика Виктора Максимовича Жирмунского. СПб.: Наука, 2001. С. 12—14.

313) Андрей Белый и Александр Блок: Переписка 1903—1919 / Публ., предисл. и коммент. А. В. Лаврова. М.: Прогресс-Плеяда, 2001. 608 с.

314) «Серебряный век» и/или «Пантеон современной пошлости» // Новое литературное обозрение. 2001. № 51. С. 240—247.

315) <Рец. на кн.: *Горный С.* Санкт-Петербург (Видения) / Сост., вступ. статья и коммент. А. М. Конечного. СПб., 2000> // Там же. С. 394—396.

316) <Рец. на кн.: *Мережковский Д.* Было и будет: Дневник 1910—1914. Невоенный дневник. 1914—1916. М.: Аграф, 2001> // Новая русская книга. 2001. № 3/4 (10/11). С. 52—53.

2002

317) Письма Вячеслава Иванова к Александре Чеботаревской / Публ. А. В . Лаврова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1997 год. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 238—295.

318) *Перцов П. П.* Литературные воспоминания 1890—1902 гг. / Сост., подгот. текста и коммент. А. В. Лаврова. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 496 с.

319) Литератор Перцов // Там же. С. 5—34.

320) «Невидимка» // Новое литературное обозрение. 2002. № 53. С. 256—258.

321) Андрей Белый и Е. А. Ляцкий: Новые материалы / Публ. А. В. Лаврова и Ф. Полякова // Диаспора: Новые материалы. Париж; СПб.: Atheneum — Феникс, 2002. Вып. 3. С. 641—647.

322) <Рец. на кн.: Елизавета Кузьмина-Караваева и Александр Блок. СПб., 2000; *Кузьмина-Караваева Е. (Мать Мария).* Равнина русская. СПб., 2001> // Новая русская книга. 2002. № 1 (12). С. 31—33.

323) <Воспоминания> // Дмитрий Лихачев и его эпоха: Воспоминания. Эссе. Документы. Фотографии. СПб.: Logos, 2002. С. 111—113, 350—352.

324) Из примечаний к «Лепте» Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов: Творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения. М.: Наука, 2002. С. 187—193.

325) <Рец. на кн.: *Куприяновский П. В., Молчанова Н. А.* Поэт Константин Бальмонт: Биография. Творчество. Судьба. Иваново, 2001> // Новое литературное обозрение. 2002. № 55. С. 411—414.

326) «Владимирская Богоматерь» Максимилиана Волошина: Проблема основного текста // Свободный взгляд на литературу. Проблемы современной филологии: Сб. статей к 60-летию научной деятельности академика Н. И. Балашова. М.: Наука, 2002. С. 228—234.

327) «Производственный роман» — последний замысел Андрея Белого // Новое литературное обозрение. 2002. № 56. С. 114—134.

328) Лица: Биографический альманах / Ред.-сост. А. В. Лавров. СПб.: Феникс, 2002. Т. 9. 560 с. (Совместно с М. М. Павловой.)

329) Вячеслав Иванов в неосуществленном журнале «Интернационал искусства» // Там же. С. 516—530.

То же: Вячеслав Иванов и его время: Материалы VII Международного симпозиума, 1998. Frankfurt am Main, Wien, 2003. С. 421—436.

2003

330) <Рец. на кн.: *Силард Л.* Герметизм и герменевтика. СПб., 2002> // Критическая масса. 2002. № 1. С. 134—136.

331) Летопись литературных событий в России конца XIX — начала XX в. (1891 — октябрь 1917) / Общ. ред. А. В. Лаврова. М.: ИМЛИ РАН, 2002. Вып. 1: 1891—1900. 526 с.

332) Юношеская поэма Андрея Белого «Фонтан» / Предисл. и публ. А. В. Лаврова // Андрей Белый: Публикации. Исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С.100—111.

333) Дружеские послания Вячеслава Иванова и Юрия Верховского; Приложение I: Стихотворные послания Юрия Верховского Вячеславу Иванову / Публ. А. В. Лаврова // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура: Материалы международной научной конференции 9—11 сентября 2002 г. Томск; М.: Водолей Publishers, 2003. С. 194—219.

334) Хорошо забытый Корней Чуковский // Новое литературное обозрение, 2003. № 60. С. 322—326.

335) «Король на площади»: Блок на фоне Пшибышевского // Эткиндовские чтения. I: Сб. статей по материалам Чтений памяти Е. Г. Эткинда (27—29 июня 2000). СПб., 2003. С. 135—145.

336) «Сирин» — дневниковая тетрадь А. Ремизова / Предисл., публ. и примеч. А. В. Лаврова // Алексей Ремизов: Исследования и материалы. СПб.; Салерно, 2003. С. 229—248.

337) Письма Александра Блока к И. И. Ясинскому / Предисл., публ. и примеч. А. В. Лаврова // Блоковский сб. XVI: Александр Блок и русская литература первой половины XX века. Тарту, 2003. С. 167—179.

338) *Волошин М.* Собр. соч. М.: Эллис Лак 2000, 2003. Т. 1: Стихотворения и поэмы 1899—1926 / Сост., подгот. текста А. В. Лаврова и В. П. Купченко. 608 с.

339) Максимилиан Волошин. Из литературного наследия. III / Отв. ред. А. В. Лавров. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 486 с.

340) Письма М. Волошина к матери. 1896—1914. / Публ. и примеч. А. В. Лаврова и В. П. Купченко // Там же. С. 115—470.

341) Из архива Ивана Коневского / Предисл., публ. и коммент. А. В. Лаврова // Писатели символистского круга: Новые материалы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С. 81—189.

342) Виктор Гофман: Между Москвой и Петербургом // Там же. С. 193—222.

343) *Гофман Л. В.* Биография Виктора Гофмана / Предисл. и публ. А. В. Лаврова // Там же. С. 223—232.

344) Письма В. В. Гофмана к А. А. Шемшурину / Предисл., публ. и коммент. А. В. Лаврова // Там же. С. 233—284.

345) Эллис в «Весах» / Предисл., публ. и коммент. А. В. Лаврова // Там же. С. 287—327.

346) *Эллис*. Из творческого наследия / Предисл. и публ. А. В. Лаврова // Там же. С. 328—372.

347) Из эпистолярного наследия М. И. Ростовцева (Письма к М. К. Лемке) // Scripta Gregoriana: Сб. в честь семидесятилетия академика Г. М. Бонгард-Левина. М.: Восточная литература, РАН, 2003. С. 410—415.

348) *Ханзен-Лёве Аге А.* Русский символизм: Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика / Научн. ред. А. В. Лавров. СПб.: Академический проект, 2003. 816 с.

349) «Продолжатель рода» — Сергей Соловьев // Соловьев С. Воспоминания. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 5—32.

350) Стивенсон по-русски: Доктор Джекил и мистер Хайд на рубеже двух столетий // Toronto Slavic Annual. 2003. № 1. С. 168—185.

То же: Эротизм без берегов. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 7—25.

351) Максимилиан Волошин // Пушкинский Дом. М.: Классика, <2003>. С. 356—357.

352) А. Волынский и журнал «Аполлон» // Шестое чувство: Памяти Павла Вячеславовича Куприяновского: Сб. научных статей и материалов. Иваново, 2003. С. 50—65.

2004

353) «Вслед за символистами» // Звезда. 2004. № 2. С. 131—134.

354) *Гаген-Торн Н. И.* Из дневников 1974—1979 гг. / Коммент. А. В. Лаврова и Г. Ю. Гаген-Торн // Там же. С. 159—164.

355) Андрей Белый между Конрадом и Честертоном //Лотмановский сб. 3. М.: ОГИ, 2004. С. 443—457.

356) *Белый Андрей*. Петербург. 2-е изд., испр. и доп. / Ред. А. В. Лавров; Примеч. А. В. Лаврова, С. С. Гречишкина и Л. К. Долгополова. СПб.: Наука, 2004. 700 с. (Лит. памятники).

357) *Волошин М.* Собр. соч. М.: Эллис Лак 2000, 2004. Т. 2: Стихотворения и поэмы 1891—1931 / Сост., подгот. текста А. В. Лаврова и В. П. Купченко. 768 с.

358) Валерий Брюсов — Нина Петровская: Переписка. 1904—1913 / Подгот. текста и коммент. А. В. Лаврова и Н. А. Богомолова. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 772 с.

359) Валерий Брюсов и Нина Петровская: Биографическая канва к переписке // Там же. С. 5—41.

360) Андрей Белый: Pro et contra. Личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников: Антология / Сост., подгот. текста, коммент. А. В. Лаврова. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2004. 1048 с.

361) Андрей Белый в критических отражениях // Там же. С. 7—29.

362) «Золото в лазури» Андрея Белого: К истории формирования и восприятия / Примеч. А. В. Лаврова // Андрей Белый. Золото в лазури. М.: Прогресс-Плеяда, 2004. С. 273—312.

363) Праведник // Новое литературное обозрение. 2004. № 68. С. 181—184.

364) Лица: Биографический альманах / Ред.-сост. А. В. Лавров и М. М. Павлова. СПб.: Феникс — Дмитрий Буланин, 2004. Т. 10. 576 с.

365) Валерий Брюсов и Людмила Вилькина: Переписка / Предисловие А. В. Лаврова; Подгот. текста А. В. Лаврова, А. Н. Демьяновой и Н. В. Котрелева; Публ. и коммент. А. В. Лаврова и Н. В. Котрелева // Там же. С. 279—407.

366) *Сологуб Ф.* Мелкий бес / Отв. ред. А. В. Лавров; Изд. подгот. М. М. Павлова. СПб.: Наука, 2004. 892 с. (Серия «Литературные памятники»).

367) Символисты вблизи: Статьи и публикации. СПб.: Скифия — ТАЛАС, 2004. 400 с. (Совместно с С. С. Гречишкиным.)

Содержание: Предисловие. С. 3—4; Статьи: Биографические источники романа Брюсова «Огненный Ангел». С. 6—62; О работе Брюсова над романом «Огненный Ангел». С. 63—77; Брюсов-новеллист. С. 78—95; Андрей Белый и Н. Ф. Федоров. С. 96—116; Максимилиан Волошин и Андрей Белый. С. 117—130; Волошин и Ремизов. С. 131—147. Публикации: Брюсов о Тургеневе. С. 148—172; Конст. Эрберг (К. А. Сюннерберг). Воспоминания. С. 173—243; Из эпистолярного наследия Александра Блока. Письма к Конст. Эрбергу (К. А. Сюннербергу). С. 244—259; Письма к Т. Н. Гиппиус. С. 260—271; Письма к Д. В. Философову. С. 272—291; Письма к В. А. Зоргенфрею. С. 292—315; Александр Блок в «Пантеоне» и «Всемирной литературе»: письма к З. И. Гржебину и П. О. Морозову. С. 316—332; Мемуарные письма М. А. Бекетовой и Андрея Белого. С. 333—351; Неизданная статья Андрея Белого «Бакст». С. 352—360; Письма Андрея Белого к Федору Сологубу. С. 361—375; Неосуществленный замысел Андрея Белого («План романа “Германия”»). С. 376—382; Указатель имен. С. 384—397; Указатель архивных источников. С. 398.

368) Две Германии Андрея Белого // Europa Orientalis. 2003. Т. 22: 2. С. 39—49.

369) Петербург до «Петербурга» в мифопоэтике и творчестве Андрея Белого // Pietroburgo capitale della cultura russa / Петербург столица русской культуры. Salerno, 2004. Т. 2. С. 125—140.

2005

370) Памяти Владимира Аллоя; «Осторожно: сионизм!»; Замечания в связи с выводами комиссии при партийном бюро ИРЛИ // In memoriam: Сб. памяти Владимира Аллоя. СПб.; Париж: Феникс — Atheneum, 2005, С. 199—202, 420—424, 453—456.

371) *Волошин М.* Собр. соч. М. Эллис Лак 2000, 2005. Т. 3, кн. 1: Лики творчества; О Репине; Суриков / Сост., подгот. текста и коммент. А. В. Лаврова. 608 с.

372) «Петербург» Андрея Белого глазами банковского служащего // Sub Rosa: Сб. в честь Лены Силард. Budapest, 2005. С. 394—400.

373) Андрей Белый и Эллис о задачах «Мусагета» // Russian Literature. 2005. № 58 (2/1). С. 93—107.

374) Вслед Тименчику: Несколько заметок на полях прочитанного // Шиповник: Историко-филологический сб. к 60-летию Романа Давидовича Тименчика. М.: Водолей Publishers, 2005. С. 202—214.

375) Неизвестная статья из «швейцарского» цикла Андрея Белого / Предисл., публ. и коммент. А. В. Лаврова и К. М. Азадовского // Вестник истории, литературы, искусства. М., 2005. Т. 1. С. 481—490.

376) Михаил Леонович Гаспаров <Некролог> // Новый мир. 2005. № 12. С. 231.

377) Летопись литературных событий в России конца XIX — начала XX в. (1891 — октябрь 1917) / Общ. ред. А. В. Лаврова. М.: ИМЛИ РАН, 2005. Вып. 3: 1911 — октябрь 1917. 672 с.

378—379) Белый Андрей; Гингер А. С. // Русская литература XX века: Прозаики, поэты, драматурги: Биобиблиографический словарь: В 3 т. М.: ОЛМА—ПРЕСС Инвест, 2005. Т. 1.С. 194—200, 477—478.

380—382) Кнут Д.; Маковский С. К.; Мандельштам Ю. В. // Там же. Т. 2. С. 215—217, 501—503, 525—526.

383—386) Смоленский В. А.; Терапиано Ю. К.; Фельзен Юрий; Шаршун С. И.; Штейгер А. С. // Там же. Т. 3. С. 369—371, 488—490, 575—577, 685—688, 755—757.

2006

387) «Das Land der Genies» — Deutschland, gesehen von Andrej Beiyj // Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. 19. / 20. Jh.: Von den Reformen Alexanders II. bis zum Ersten Weltkrieg / Hrsg. von Dagmar Herrmann. (West-Östliche Spiegelungen / Hrsg. von Lew Kopelew. Weitergefьhrt von Karl Eimermacher. Reihe B. Bd. 4). München: Wilhelm Fink Verlag, 2006. S. 753—791. (Совместно с К. М. Азадовским.)

388): *Волошин М.* Собр. соч. / Общ. ред. А. В. Лаврова. Т. 7, кн. 1: Журнал путешествия. Дневник 1901—1903. История моей души. М.: Эллис Лак 2000, 2006. 544 с.

389) Юрий Сидоров: На подступах к литературной жизни // A Century's Perspective: Essays on Russian Literature in Honor of Olga Raevsky Hughes and Robert P. Hughes (Stanford Slavic Studies. Vol. 32). Stanford, 2006. P. 38—62.

390) *Белый Андрей.* Стихотворения и поэмы / Сост., подгот. текста и примеч. А. В. Лаврова и Дж. Малмстада. Т. 1—2. СПб.; М.: Академический проект — Прогресс-Плеяда, 2006. 640 с., 654 с. (Новая библиотека поэта).

391) Ритм и смысл: Заметки о поэтическом творчестве Андрея Белого // Там же. Т. 1. С. 5—40.

392) «Ваш рыцарь». Андрей Белый: Письма к М. К. Морозовой. 1901—1928 / Предисл., публ. и примеч. А. В. Лаврова и Дж. Малмстада. М.: Прогресс-Плеяда, 2006. 292 с.

393) Рене Гиль — Валерий Брюсов: Переписка. 1904—1915. / Научн. ред. А. В. Лавров; Публ., вступит. ст. и коммент. Р. Дубровкина. СПб.: Академический проект, 2005. 512 с.

394) «Поименно...» // Новое литературное обозрение. 2006. № 79. С. 122—126.

395) *Кузмин М.* Стихотворения. Из переписки. М.: Прогресс—Плеяда, 2006. <Примеч. к «Леску» — с. 144—148>.

396) О «шотландском» мотиве в поэзии Георгия Иванова // Стих, язык, поэзия: Памяти Михаила Леоновича Гаспарова. М.: РГГУ, 2006. С. 280—286.

397) Юбилей Федора Сологуба (1924 год) / Публ. А. В. Лаврова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2002 год. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. С. 315—343.

398) Монологи о комментарии // Текст и комментарий: Круглый стол к 75-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. М.: Наука, 2006. С. 100—109.

399) *Волошин М.* Собр. соч. М.: Эллис Лак 2000, 2006. Т. 4: Переводы / Сост. А. В. Лавров. 992 с.

400) Голос с Башни: «Венок из фиговых листьев» Максимилиана Волошина // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. СПб.: Филологический факультет Санкт-Петербургского гос. ун-та, 2006. С. 74—84.

401) <Воспоминания> //Дмитрий Лихачев и его эпоха: Воспоминания. Эссе. Документы. Фотографии. 2-е изд., перераб. и доп. СПб.: Logos, 2006. С. 98—101, 332—334.

2007

402) Русские символисты: Этюды и разыскания. М.: Прогресс-Плеяда, 2007, 632 с.

Содержание: I. Символисты: общее и частное. З. Н. Гиппиус и ее поэтический дневник. С. 5—59; З. Н. Гиппиус во «Всемирной литературе».

С. 60—66; «Проза поэта». Заметки о прозе Брюсова. С. 67—80; Брюсов и Иван Коневской. С. 81—108; Брюсов и Ремизов. С. 109—124; Брюсов и Эллис. С. 125—142; Брюсов в Париже (осень 1909 года). С. 143—153; «Новые стихи Нелли» — литературная мистификация Валерия Брюсова. С. 154—198; Вокруг гибели Надежды Львовой. Материалы из архива Валерия Брюсова. С. 199—208; «Король на площади»: Блок на фоне Пшибышевского. С. 209—217; Стивенсон по-русски: Доктор Джекил и мистер Хайд на рубеже двух столетий. С. 218—232; Жизнь и поэзия Максимилиана Волошина. С. 233—283; Итальянские заметки М. Волошина (1900). С. 284—302; «Дух готики» — неосуществленный замысел М. А. Волошина. С. 303—329; Два меморандума Максимилиана Волошина: 1. Письмо к Борису Савинкову. 2. Письмо к Борису Талю. С. 330—338; «Владимирская Богоматерь» Максимилиана Волошина: проблема основного текста. С. 339—344; Виктор Гофман: между Москвой и Петербургом. С. 345—370; «Продолжатель рода» — Сергей Соловьев. С. 371—394; А. Волынский и журнал «Аполлон». С. 395—406; Вячеслав Иванов — «Другой» в стихотворении И. Ф. Анненского. С. 407—414; Вячеслав Иванов в неосуществленном журнале «Интернационал искусства». С. 415—426; Наполеон Неизвестный Д. С. Мережковского. С. 427—439; История как мистерия. Египетская дилогия Д. С. Мережковского. С. 440—454.

II. Журналы русских символистов. «Золотое Руно». С. 457—485; «Перевал». С. 486—498; «Труды и Дни». С. 499—514.

III. Рядом с символистами. Литератор Перцов. С. 517—543; В. М. Жирмунский в начале пути. С. 544—559; «Скифское» — неопубликованная книга Иванова-Разумника. С. 560—565; Неосуществленные издательские проекты Иванова-Разумника (1922—1923). С. 566—576; Историко-литературные замыслы Иванова-Разумника. С. 577—594.

Библиографическая справка. С. 595—597; Указатель имен. С. 598—629.

403) Поэт Иван Бездомный и его литературное окружение // Varietas et Concordia:. Essays in Honour of Professor Pekka Pesonen: On the Occasion of His 60-th Birthday. (Slavica Helsingiensia 31). Helsinki, 2007. P. 388—397.

404) *Волошин М.* Собр. соч. М: Эллис Лак 2000. Т. 5 Лики творчества, кн. 2: Искусство и искус; Лики творчества; кн. 3: Театр и сновидение; Проза. 1900—1906: Очерки, статьи, рецензии / Сост., подгот. текста, коммент. (с. 644—655, 659—661, 680—684, 687—689, 728—780, 792—794, 800—804, 805—807, 813—816, 818—824, 834—838, 840—842, 854, 857—858, 861, 863, 867—872) А. В. Лаврова. 928 с.

405) Андрей Белый и «кольцо возврата» в «Защите Лужина» // The Real Life of Pierre Delalande: Studies in Russian and Comparative Literature to Honor Alexander Dolinin. Part 2. (Stanford Slavic Studies. Vol. 34). Stanford, 2007. С. 539—554.

406) Андрей Белый: Разыскания и этюды. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 514 с.

Содержание: Предисловие. С. 5—6. Статьи. Ритм и смысл. Заметки о поэтическом творчестве Андрея Белого. С. 9—51; Текстологические особенности стихотворного наследия Андрея Белого (Общие замечания). С. 52—69; «Собрание стихотворений» — книга из архива Андрея Белого. С. 70—88; «Космогония по Жан-Полю» Андрея Белого (поэма «Дитя-Солнце»). С. 89—104; Дарьяльский и Сергей Соловьев. О биографическом подтексте в «Серебряном голубе» Андрея Белого. С. 105—129; «Сантиментальные стихи» Владислава Ходасевича и Андрея Белого. С. 130—142; Петербург до «Петербурга» в мифопоэтике и творчестве Андрея Белого. С. 143—156; Андрей Белый и Григорий Сковорода. С. 157—171; «Петербург» Андрея Белого глазами банковского служащего. С. 172—179; Андрей Белый между Конрадом и Честертоном. С. 180—197; Андрей Белый и Кристиан Моргенштерн. С. 198—206; Андрей Белый и Юргис Балтрушайтис. С. 207—219; О Блоке и о других: мемуарная трилогия и мемуарный жанр у Андрея Белого. С. 220—265; Несостоявшийся юбилей Андрея Белого. С. 266—278; «Производственный роман» — последний замысел Андрея Белого. С. 279—305; Андрей Белый и Борис Пастернак: взгляд через «Марбург». С. 306—322; Еще раз о Веденяпине в «Докторе Живаго». С. 323—332.

Публикации. Затерянная статья Андрея Белого. С. 335—350; Статьи из архива Андрея Белого: I. «Довольно!», «Сорок тысяч курьеров». II. <О французских символистах>. С. 351—380; Письма Андрея Белого к Н. И. Петровской. С. 381—396; Письма Андрея Белого в собрании Амхерстского центра русской культуры. С. 397—411; Письмо Андрея Белого к Эллису. С. 412—424; «Характеристики современников» Андрея Белого. С. 425—429; «Зов многолюбимый...» Андрей Белый и Е. Ю. Фехнер. С. 430—451; Письма Андрея Белого к П. Н. Медведеву. С. 452—467; Два письма Андрея Белого из собрания Д. Е. Максимова. С. 468—472; Андрей Белый в переписке с Томашевскими. С. 473—490.

Библиографические сведения. С. 491—498; Указатель имен. С. 499—511.

407—408) Сидоров Ю. А.; Соловьев С. М. // Русские писатели 1800—1917: Биографический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия, 2007. Т. 5: П — С. С. 608—609, 755—757.

409) Речь о Романе Тименчике // Премия Андрея Белого. 2005—2006: Альманах. СПб.: Амфора, 2007. С. 313—317.

410) < Гофман В. В.> Письма к А. А. Шемшурину. / Публ., предисл. и коммент. А. В. Лаврова // Гофман В. Любовь к далекой: Поэзия. Проза. Письма. Воспоминания. СПб.: Росток, 2007. С. 279—308, 355—374.

411) Из редакционного портфеля «Весов»: Неизданный меморандум З. Н. Гиппиус // Из истории символистской журналистики: «Весы». М.: Наука, 2007. С. 70—79.

412) Д. Е. Максимов в штрихах благодарной памяти // Дмитрий Евгеньевич Максимов в памяти друзей, коллег, учеников: К 100-летию со дня рождения. М.: Наука, 2007. С. 146—155.

413) *Мережковский Д. С.* Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы / Отв. ред. А. В. Лавров; Изд. подгот.: Е. А. Андрущенко. СПб.: Наука, 2007. 904 с. (Лит. памятники).

414) Юргис Балтрушайтис — переводчик: (По материалам Рукописного отдела Пушкинского Дома) / Публ. А. В. Лаврова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2003—2004 годы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. С. 516—544.

415) *Волошин М.* Собр. соч. М.: Эллис Лак 2000, 2007. Т. 6, кн. 1: Проза 1906—1916. Очерки, статьи, рецензии / Сост., подгот. текста, коммент. (с. 614—624, 627—629, 642—643, 647—648, 648—656 (совместно с В. А. Мануйловым), 669—671, 675—677, 680—689, 692—697, 705—715, 724—758, 758—763 (совместно с Ю. М. Гельпериным), 763—766, 795—796, 796—799 (совместно с В. А. Мануйловым), 799—804, 808—810, 812, 814—817, 820—834, 836) А. В. Лаврова. 896 с.

2008

416) Иван Коневской — полемист / Предисл. и публ. А. В. Лаврова // Русская литература. 2008. № 1. С. 211—221.

417) Полезный справочник <Рец. на кн.: Библиография К. Д. Бальмонта. Иваново, 2006. Т. 1> // Новое литературное обозрение, 2008. № 89. С. 336—338.

418) *Коневской И.* Стихотворения и поэмы / Сост., подгот. текста и примеч. А. В. Лаврова. СПб.; М.: ДНК — Прогресс—Плеяда, 2008. 298 с. (Новая библиотека поэта).

419) «Чаю и чую»: Личность и поэзия Ивана Коневского // Там же. С. 5—66.

420) «La Russie dans la tourmente» d'Alexeï Rémizov: Un roman-collage symboliste // Le dialogue des arts dans le Symbolisme russe. Bordeaux, 12—14 mai 2000. Sous la direction de Jean-Claude Marcadé. Lausanne: L'Age d'Homme, 2008. P. 172—184.

421) Первый тютчевский юбилей (1903) // И время и место: Историко-филологический сб. к шестидесятилетию Александра Львовича Осповата. М.: Новое издательство, 2008. С. 422—431.

422) <Письма К. И. Чуковского к В. Я. Брюсову / Подгот. текста и коммент.> // Чуковский К. Собр. соч.: В 15 т. М.: ТЕРРА — Книжный клуб, 2008. Т. 14: Письма. 1903—1925. С. 57—58, 63—65, 80—93, 97—108, 113—128, 130—136, 141—142, 145—146, 150—152, 168—171, 201—202, 212—213, 218—221, 231—233, 246—248, 251—258, 262, 265—270, 274—275, 277, 285—290, 296—297, 365—368, 548—549.

423) <Рец. на кн.: Леонтьев Я. В. «Скифы» в русской революции: партия левых эсеров и ее литературные попутчики. М.: АИРО-XXI, 2007> // Новое литературное обозрение, 2008. № 92. С. 341—343.

424) Андрей Белый в 1917 году: Монархия или республика // Андрей Белый в изменяющемся мире: К 125-летию со дня рождения. М.: Наука, 2008. С. 88—92.

425) Д. С. Мережковский в эмиграции: публицистика // Литература русского зарубежья (1920—1940-е годы). Взгляд из XXI века. Материалы Международной научно-практической конференции 4—6 октября 2007 года. СПб., Филологический факультет СПбГУ, 2008. С. 8—13.

Составитель Т. В. Павлова

СОДЕРЖАНИЕ

Всеволод Багно. Врачеватель забытого 5
Джон Малмстад. Так было 8

Константин Азадовский. Тайна сестер Высоцких (к теме «Рильке и Борис Пастернак») 12
Антонелла д'Амелия. К истории «автобиографической» маски Александра Бенуа 28
Всеволод Багно. Эксперименты Мережковского над вечным спутником (Жизнь есть сон, или Поклонение кресту) 41
Михаил Безродный. Мандельштам и символизм: Две заметки к теме 50
Владимир Белоус. Об одном инциденте в петербургском Религиозно-философском обществе и его последствиях 55
Аркадий Блюмбаум. Аполлон и лягушка 70
Николай Богомолов. Из заметок о русском модернизме 86
Юлия Галанина. К истории петербургского «Дома интермедий» (по неизданной переписке А. А. Голубева и Е. М. Мунт) 94
Стефано Гардзонио. Статья А. Н. Колпинской о Ю. Балтрушайтисе в журнале «Rassegna Contemporanea» 120
Письма Н. И. Петровской из Рима (1919—1922). Публикация *Эльды Гарэтто* 126
Речь Иннокентия Анненского о Кирилле и Мефодии. Публикация *Владимира Гитина* 137
Алла Грачева. Герой французского романа и его русский прототип (Алексей Ремизов в романе «Княжеские ночи» Ж. Кесселя) 150
Сергей Гречишкин. Александру Васильевичу Лаврову 165
Борис Гройс. Три конца истории. Гегель, Соловьев, Кожев 169
Захар Давыдов. М. Кириенко-Волошин. Начало 185
Александр Данилевский. «Повесть о пустяках» Б. Темирязева и «Жизнь Клима Самгина»: Попытка диалога 194
Татьяна Двинятина. Поэзия И. А. Бунина: Новые источники для научного издания (Проблемы текстологии. II) 208
Павел Дмитриев. Андрей Левинсон в журнале «Аполлон» (1911—1915) 224
Александр Долинин. Две книги на стуле около кровати (Из комментария к роману Набокова «Дар») 241

Борис Егоров. Эпизоды из истории «Библиотеки поэта» (из дневника 1965 и 1967 годов) 258
Александр Жолковский. «Из новейших одобрялся несомненно один Тургенев...» 266
Петр Заборов. «Кандид» в переводе Ф. Сологуба 282
Евгения Иванова. «Бледные ноги» в судьбе Валерия Брюсова 288
Борис Кац. «...И споет о священной мести...» Еще одна попытка прокомментировать стих из «Поэмы без героя» Анны Ахматовой 295
Роджер Кийз. Незамеченный символист: У. Б. Йейтс и Россия 303
Неизвестные письма Александра Добролюбова 1930-х годов. Публикация *Александра Кобринского* 317
Неопубликованный перевод Николая Гумилева: «Баллада о темной лэди» С. Т. Кольриджа. Публикация *Кирилла Корконосенко* 324
Николай Котрелев. Вяч. Иванов и Вл. Соловьев (заметки к проблеме понимания мистического дискурса) 331
Ксения Кумпан. К истории возникновения Соцкома в Институте истории искусств (Еще раз о Жирмунском и формалистах) 345
Ярослав Леонтьев. «Скифы» русской революции (Прибавления к книге) 361
«Целую Ваши лапки — все четыре»: Письма В. Ф. Ходасевича к О. Б. Марголиной. Предисловие, публикация и комментарий *Джона Малмстада* 373
Жан-Клод Маркадэ. В. В. Кандинский— русский писатель 388
Ольга Матич. Русская эмиграция в Калифорнии 399
Михаил Мейлах. «My dearest Leningradievna!»: Традиция русификации имен танцовщиков «Русских балетов» 409
Вл. В. Гиппиус. Ничтожные слова о ничтожных делах. Предисловие, подготовка текста и примечания *Александра Меца* 422
Татьяна Мисникевич. К проблеме основного текста в лирике Федора Сологуба:По материалам творческого архива поэта в Рукописном отделе ИРЛИ 434
Татьяна Никольская. К истории одного визита 448
Геннадий Обатнин. «Восьмидесятники» и «потерянное поколение 1914 года» 450
Елена Обатнина. «Крылатый» или «земляной»? (К истории творческих взаимоотношений А. М. Ремизова и «скифов») ... 484
Александр Осповат. Из комментария к «Медному всаднику» (2) .. 496
Из поздних замыслов Федора Сологуба: Фрагмент романа «Опостен» (1925—1926). Публикация *Маргариты Павловой* ... 506

Владимир Паперный. Две заметки об источниках поэмы Вяч. Иванова «Человек» ... 518
Александр Парнис. Хлебников и неосуществленный журнал «Интернационал искусства» (1919). Новые материалы ... 530
В. Хлебников.Голова вселенной. Время в пространстве. Публикация, подготовка текста, примечания и комментарии Александра Парниса
Леа Пильд. «Думы» как сверхстиховое единство в русской поэзии XIX — начала XX века ... 557
Константин Поливанов. О возможных отзвуках «Петербурга» в «Сестре моей — жизни» ... 569
Федор Поляков. Автографы символистского круга в архиве Рейнгольда фон Вальтера (I) ... 574
Ольга Раевская-Хьюз. О «России в письменах» Алексея Ремизова ... 583
Абрам Рейтблат. Символисты, их издатели и читатели ... 594
Лена Силард. Ф. Сологуб и наследие герметизма в России начала XX века (к символике «Творимой легенды») ... 607
Грета Н. Слобин. Белый и Ремизов: «жизнетворчество» после Революции ... 625
Игорь Смирнов. Киноавторефлексивность (на материале советских фильмов 1920—1940-х гг.) ... 638
Моника Спивак, Михаил Одесский. «Симфонии» Андрея Белого. К вопросу о генезисе заглавия ... 662
Лариса Степанова. «Нужно было обязательно не читать Данта» (неизвестный экземпляр «Божественной комедии» из библиотеки Блока) ... 677
Елена Тахо-Годи. Люди Серебряного века и их инскрипты (о некоторых книгах из коллекции А. Ф. Лосева) ... 692
Галина Тиме. «Другой» в «танцующем» Берлине 1920-х годов ... 703
Роман Тименчик. Трилистник юбилейный с субботним приложением ... 710
Дмитрий Токарев. Об одном способе репрезентации визуального Бориса Поплавского (стихотворение «Рембрандт») ... 729
Мариэтта Турьян. В. Ф. Одоевский и В. А. Жуковский. Из архивных изысканий ... 734
Лазарь Флейшман. Неизвестный стихотворный «автопортрет» Бальмонта ... 741
Борис Фрезинский. Илья Эренбург и Александр Блок (Хронология фактов и комментарий) ... 751
Роберт Хьюз. Из писем П. П. Сувчинского к А. М. Ремизову 1920-х годов ... 759

Юрий Цивьян. Графологический жест (Из новых наблюдений в области карпалистики) ... 771
Л. Д. Зиновьева-Аннибал. Из дневника 1904 и 1906 гг. Публикация *Андрея Шишкина* ... 786
Джон Элсворт. Репрезентация эмпирического времени в «Петербурге» Андрея Белого ... 795
Магнус Юнггрен. Лев Кобылинский, Intermediarius и вице-бургомистр Винтер ... 806

Библиография А. В. Лаврова ... 815

НА РУБЕЖЕ ДВУХ СТОЛЕТИЙ

Сборник в честь 60-летия
Александра Васильевича Лаврова

Редактор
О. Карлеева

Корректор
Э. Корчагина

Компьютерная верстка
С. Пчелинцев

Налоговая льгота —
общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

ООО «Новое литературное обозрение»
Адрес редакции:
129626, Москва, И-626, а/я 55
Тел.: (495) 976-47-88
факс: 977-08-28
e-mail: real@nlo.magazine.ru
http://www.nlo.magazine.ru
ЛР № 061083 от 6 мая 1997 г.

Формат 60×90/16
Бумага офсетная № 1
Печ. л. 53. Тираж 1500. Заказ №

Отпечатано с готовых диапозитивов
в ОАО «Чебоксарская типография № 1»
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 16