ПРОФЕССОР, СЫН ПРОФЕССОРА



Памяти Н.А. Богомолова

Московский Государственный Университет
имени М. В. Ломоносова
Факультет журналистики

ПРОФЕССОР, СЫН ПРОФЕССОРА

Памяти Н.А. Богомолова

Издательство Водолей
Москва

PROFESSOR, PROFESSOR'S SON

In memoriam N.A. Bogomolov

Edited by Natalia A. Bogomolova, Olga l. Dovgy, Anna Yu. Sergeeva-Klyatis

ПРОФЕССОР, СЫН ПРОФЕССОРА

Памяти Н.А. Богомолова

Под ред. Н.А. Богомоловой, О.Л. Довгий, А.Ю. Сергеевой-Клятис

ВОДОЛЕЙ
Москва
2022

УДК 821.161.1.29
ББК 83. 3 (2Рос=Рус)
П84

Редколлегия:
к.ф.н. *Н.А. Богомолова*, д.ф.н. *О.Л. Довгий*,
д.ф.н. *А.Ю. Сергеева-Клятис*

Рецензенты:
М.М. Павлова, д.ф.н., ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом);
Ю.В. Шевчук, д.ф.н., ИМЛИ РАН

Редактор: к.ф.н. *О.В. Федунина*

П84 Профессор, сын профессора: Памяти Н.А. Богомолова / Под ред. Н.А. Богомоловой, О.Л. Довгий, А.Ю. Сергеевой-Клятис; Сост. кафедра литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова. — М.: ф-т журналистики МГУ; М.: Водолей, 2022. – 776 с., [16] с., ил.

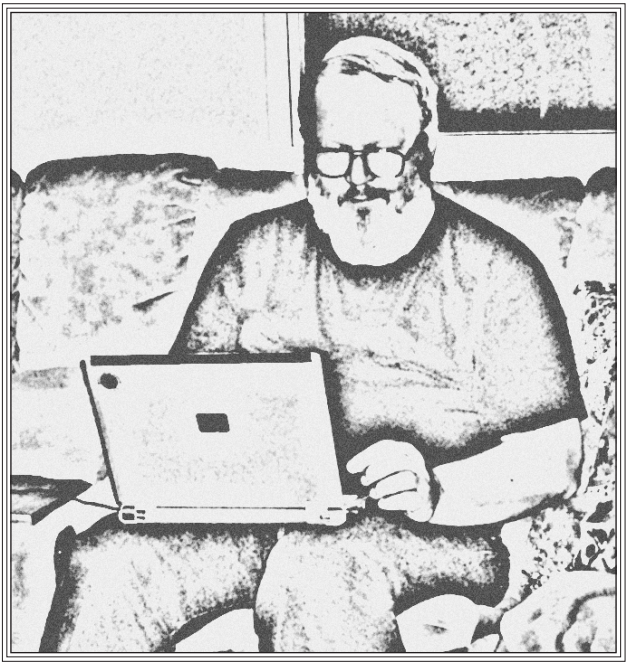
ISBN 978–5–91763–583–5

В сборник памяти Н.А. Богомолова, составленный членами кафедры литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики МГУ, которой более 25 лет руководил ученый, вошли статьи, воспоминания, впервые публикуемые материалы. У книги более 40 авторов. Это известные филологи из Москвы, Санкт-Петербурга, США, Японии — друзья, коллеги, ученики Н.А. Богомолова. Книга снабжена многочисленными фотографиями.

УДК 821.161.1.29
ББК 83. 3 (2Рос=Рус)

ISBN 978–5–91763–583–5

© Авторы статей, 2022
© Кафедра литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова, 2022
© Издательство «Водолей», оформление, 2022



СОДЕРЖАНИЕ

Моника Спивак
Вместо предисловия 11

ВОСПОМИНАНИЯ

Ирина Белобровцева, Аурика Меймре
Мемуар на два голоса 15

Майкл Вахтель
A Gentle Giant 23

Павел Глушаков
Письмо без ответа 31

Александр Жолковский
Тяжелая потеря 33

Анатолий Кулагин
Встречи в бардовском контексте 37

Александр Лавров
Памяти друга 45

Владимир Новиков
Речевой портрет интеллигента 50

Елена Пенская
Штрихи, отступленья, детали, или «Причащение сыром».
Памяти Николая Алексеевича Богомолова 56

Елена Тахо-Годи
Н.А. Богомолов: ракурс к воспоминанию 67

Алексей Холиков
Далековатое и близкое:о научных и личных сопряжениях с Н.А. Богомоловым 76

Магнус Юнггрен
Памяти коллеги 89

СТАТЬИ И ЗАМЕТКИ

Павел Глушаков
Вероятностная связь: из заметок и комментариев 93

Наталия Грякалова
По следам одного экфрасиса («Нарцисс» Вяч. Иванова) 116

Михаил Ефимов
Prince Mirsky: путь русского барина 132

Александр Жолковский
Ум в царстве дурака. «Антон Палыч Чехов однажды заметил…», или Поэтика недоговаривания 147

Елена Закрыжевская
Бабушка против Талина. Письмо в редакцию «Последних новостей»: к истории несостоявшейся полемики 163

Андрей Кофман
Сфинкс, перечеркнутый крестом. Вариант прочтения романа Тургенева «Отцы и дети» 171

Андрей Крылов
Окуджава между «Молодым ленинцем» и «Литературной газетой» 196

Ольга Купцова
«Реквием» Л.Н. Андреева: метатеатральность и театральный контекст 214

Олег Лекманов
«И, наконец, четвертый день». Комментарий к одной строке Михаила Кузмина 228

Игорь Лощилов, Андрей Устинов
Из предыстории ОБЭРИУ: Николай Заболоцкий в Союзе Поэтов 232

Дина Магомедова
Александр и Алексей Веселовские в историко-литературных трудах Александра Блока 244

Алексей Мокроусов
Другой Дягилев. Другая судьба. Военный, писатель, критик: Материалы к биографии. 255

Елена Наседкина
Советские писатели «под пером карикатуриста»: по страницам газеты «Читатель и писатель» (1927–1928) 270

Владимир Орлов
Построчный комментарий к стихотворению Иосифа Бродского «На смерть друга» 293

Екатерина Орлова, Олег Клинг
Минуя постмодернизм (о поэзии Татьяны Бек и Игоря Волгина) 311

Лада Панова
«Форель разбивает лед» (1927): диалектика любви. Статья 6. Кузмин-легалист 322

Елена Пенская
«Грамматика» пьесы сквозь нарратив романа (об одной догадке Густава Шпета в прочтении трилогии Сухово-Кобылина) 377

Елена Петрова
Стернианство В.Б. Шкловского и становление В. Каверина как писателя на примере повести «Ревизор» и романа «Скандалист». К вопросу о роли «учителя» 384

Федор Поляков
«Мальчик с неседыми волосами»: вокруг поэтической книги Михаила Горлина «Путешествия» (1936) 402

Елена Пономарева
О дневнике И.Н. Розанова 1917–1919 гг. 426

Димитрий Сегал, Нина Сегал-Рудник
«И Ленин, и Сталин, и эти стихи…»: наблюдения над одним поэтическим размером 447

Мария Сидорович
Трансформация жанра баллады на рубеже XIX–XX веков: два стихотворения Ин. Анненского 481

Татьяна Слепова
«Галантно кадила — и отходила»: заметка о двух стихотворениях Цветаевой 1916 г. («Устилают мои сени…» и «В день Благовещенья…») 497

Дарья Солодкая
Почему летает Котик? «Котик Летаев» Андрея Белого и миф Платона о крылатой душе 503

Роман Тименчик
Еще раз к Именному указателю «Записных книжек» Ахматовой 523

Павел Успенский
«Слепой червь»: заметка об одном образе из «Путем зерна» Ходасевича 545

Андрей Устинов
Ахматовские *mignardises* 552

Григорий Утгоф
«Правила для заключенных» 555

Михаил Эдельштейн
Чилийский эпизод в биографии Владимира Дрентельна 566

Магнус Юнггрен
В поисках доктора Кобылинского 571

ПУБЛИКАЦИИ

Ольга Довгий
Н.А. Богомолов — автор Большой российской энциклопедии ... 579

Дмитрий Ивинский
Пометы кн. П.А. Вяземского на полях сборника речей С.С. Гогоцкого, А.И. Линниченко и А.И. Селина ... 602

Статья Георгия Шенгели «Валерий Брюсов» (1939): полный текст. Публикация В.Э. Молодякова ... 639

Анна Сергеева-Клятис
«Дорогой maestro...»: Переписка Л.О. Пастернака с П.Д. Эттингером в 1939–1942 гг. ... 649

Письма З.Н. Гиппиус, Д.С. Мережковского и Д.В. Философова к А.В. Руманову. Подготовил Александр Соболев ... 679

Николай Богомолов: пером и словом
Беседовал Сергей Коростелев ... 724

Виктория Артемьева
Нигде ... 764

Сведения об авторах ... 766

Фотографии ...

Моника Спивак

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Ах, Николай Алексеич, Николай Алексеич...

Чтобы его обнять, надо было широко раскинуть руки, а чтобы чмокнуть при встрече — привстать на цыпочки. Иначе не дотянуться до щеки. Такой вот большой человек...

С каждой минутой приходит все более тяжелое осознание того, какое большое место этот большой человек занимал в нашем филологическом мире. Обсуждаем конференцию, семинар. Кого позвать? Конечно, Богомолова. Прикидываем, кто напишет отзыв на книгу, на диссертацию. Конечно, Богомолов. Планируем тома «Литературного наследства», звучит много разных идей и предложений. Но как только доходит до исполнителей — снова и снова произносится фамилия Богомолова. Кто-то смеется: «А есть хоть один проект, где можно без Богомолова обойтись?» Таких проектов почти не оказывается...

А к кому обратиться с вопросом? К Богомолову. С кем поделиться радостью открытия? С Богомоловым. И кому приятно подарить свою вышедшую книгу, зная, что непременно прочтет? В первую очередь, конечно, Богомолову.

Как теперь без него? Кто сделает то, что не могут сделать другие, и, главное, кто оценит то, что сделал ты сам? Непонятно. А как уютно и хорошо было сознавать, что есть старший друг, что есть маяк, на свет которого ты плывешь, ориентир, к которому стремишься. Наверное, все так и останется — и маяк, и ориентир, и высокая им заданная планка. Но все это будет — употреблю модное теперь слово — дистанционно. А этого совсем недостаточно для жизни.

Можно много говорить про его роль (огромную!) в изучении Серебряного века и не только Серебряного века. Я не буду, это ведь не некролог, где подводятся итоги. Читайте Википедию, смотрите его

библиографию, его книги, статьи, публикации и особое внимание обратите на последние фундаментальные труды, вышедшие уже, к сожалению, посмертно: «Разыскания в области русской литературы XX века» (В 2 томах; М.: НЛО, 2021) и «Собиратель», монография об Иване Никаноровиче Розанове и его времени (М.: Азбуковник, 2021).

Впрочем, светлые итоги мы все хотели подвести в декабре 2020 года, когда Николаю Алексеевичу должно было исполниться семьдесят. Большой юбилей большого человека. Обсуждали, где собраться, чтобы вместились все его друзья, которых было не счесть. Коллеги и друзья готовили сюрприз: статьи для сборника в его честь, поздравительный адрес... Юбилейный сборник превратится в сборник памяти, поздравительный адрес — в некролог, карета — в тыкву. Действительно, «где стол был яств, там гроб стоит».

Невозможно осознать и принять случившееся. Мне Николай Алексеевич видится сидящим во главе длинного стола, уставленного бутылками с крепкими напитками и простой вкусной едой. Мы все — на другом конце, в некотором отдалении. А рядом с ним, по правую и левую руку, — Олег Коростелев и Саша Галушкин. Они говорят про архивы (ох уж эти чертовы архивы!), про новые открытия и будущие публикации. Им светло, интересно и хорошо.

ВОСПОМИНАНИЯ

Ирина Белобровцева, Аурика Меймре

МЕМУАР НА ДВА ГОЛОСА

Научные интересы Николая Алексеевича Богомолова были близки нам обеим, и, встречаясь с ним в разные годы и в разных пространствах, мы имели возможность оценить его человеческие качества — неизменную отзывчивость, мягкость, заинтересованность научными выступлениями других (не говоря уже о всем известной его компетентности), а в последние годы и его неожиданные увлечения бардовской песней, Высоцким, словом, тем, что в понятие Серебряный век заведомо не входило, а значит, это было желание обновляться и способность внезапно заинтересоваться чем-то для себя новым, испытать, как нам кажется, новую научную страсть (кому из ученых этого не хочется!).

Нас не связывала с НАБ (решаемся на такую аббревиатуру — он ведь сам выбрал ее для электронного адреса) тесная дружба, и все же нам захотелось рассказать о том, каким мы его видели и что в нем находили. Опыт общения с НАБ у нас настолько разный, что это будут не единые воспоминания, но два отдельных фрагмента, связанные личностями мемуаристов — преподаватель и студентка, руководитель и руководимая — и во многих случаях еще и единством места, в котором мы встречались с НАБ.

I

Есть большие потери во взгляде на милого тебе человека издалека — вы редко видитесь, что-то неминуемо проходит мимо тебя, о каких-то не-встречах стоит искренне пожалеть… Но есть и некоторое утешение во взгляде на человека издалека — когда он уходит, он как будто и остается, он ведь и раньше не был рядом, а значит, и теперь просто вы не видитесь временно.

То есть ваши отношения — это пунктир: они есть, когда вас объединяют общие дела, события, друзья и т. п., и их нет, когда вы разделены расстоянием и заняты каждый своим.

Таким пунктиром и были наши отношения с Н.А. Богомоловым, Колей. Сравнение с пунктиром годится еще и в силу дискретности человеческой памяти — мы помним не протяженность, но фрагменты. Не исчерпывая всех фрагментов, хранящихся в памяти, я вспомню те, которые, наверное, покажутся знакомыми многим; те, в которых Коля сказался или проявился убедительней всего. Для меня.

Ограничусь тремя эпизодами и начну с далекого 1992 г., когда в «Литературной газете» появилось объявление о конкурсе учебников и учебных пособий в рамках программы «Обновление гуманитарного образования в России». Конкурс обещал издания и гонорары — последнее привлекало, моя дочь поступила в Историко-архивный, и установленные границы между Россией и Эстонией уже мешали почтовым переводам денег и посылкам. Моя заявка на небольшое учебное пособие для учителей младших классов «Читаем поэзию вместе» прошла все три тура, и книжечка объемом в 80 страниц была издана два года спустя издательством «Интерпракс» (именно ему был доверен выпуск всех книг, победивших на конкурсе).

Тогда, на первом туре конкурса, я и познакомилась с Колей Богомоловым. Он еще не был так известен, тон среди участников конкурса задавали скорее Владимир Николаевич Турбин и Вадим Соломонович Баевский, но наши модераторы (правда, слово это в ту пору не употреблялось), одним из которых был Игорь Вадимович Кондаков, относились ко всем ровно, а их оценка конкурсантов была высокой: когда пришедший читать лекцию А.П. Чудаков спросил их об интеллектуальном уровне аудитории, они ответили: «Самый высокий».

За первым туром последовал второй, в Голицыне, когда нам предложено было уже подробно рассказать о своей будущей книге. Коля Богомолов рассказывал так, словно книга уже была написана, и я в перерыве поинтересовалась степенью ее готовности. Конечно, я не передаю прямой речи, но смысл был в том, что она действительно уже была написана. «Как?» — удивилась я. Кому неведома университетская работа — каждодневная, часто муторная, хотя так же часто и интересная, отвлекающая от всего остального. «Да так, — ответил НАБ, — зачем ждать, если пишется. Я и написал». Книга «Стихотворная речь. По-

собие для учащихся старших классов» вышла в том же «Интерпраксе» внушающим уважение объемом 262 страницы.

Второй эпизод относится к гораздо более позднему времени, хотя точно датировать его я не могу. Разумеется, я читала книги и статьи НАБ, разумеется, мы встречались на конференциях и книжных ярмарках, он писал в НЛО о наших изданиях. И как-то однажды я задала ему вопрос, возможно, наивный, а возможно, и не от большого ума (всякому его не задашь, потому что не будешь ждать искреннего ответа): как ему удается сохранять прекрасные отношения со всеми без исключений в нашей филологической среде? Вот эти его слова, пожалуй, можно считать и прямой речью, они запомнились сразу и навсегда: «Я, — сказал НАБ, — никогда не обсуждаю в разговорах третьих лиц». Конечно, это идеальное и недвусмысленное заявление, идеал, к которому все стремятся и которого никто не может достичь. Но мне отчего-то кажется, что НАБ это удавалось.

Эпизод третий связан с конференцией «Русская развлекательная культура Серебряного века», организованной в 2013 г. в Сорбонне Норой Букс. И конференция была интереснейшая, и организация прекрасная. Одно было неудобно: мой самолет прилетал поздним вечером. Впрочем, мне были посланы телефоны — самой Норы Букс и НАБ, который жил в том же гостевом доме, куда поселили и меня, и любезно согласился меня встретить и показать мне мой номер. Выглядело все просто, а оказалось невероятно проблемным: консьерж гостевого дома уходил в 5 вечера, мой телефон ни за что не соглашался соединиться ни с парижским номером Норы Букс, ни с московским НАБ. Что оставалось делать? Я подъехала к дому и поняла, что не исключен вариант поисков другого ночлега. Но минут через пять дверь открылась, и вышел НАБ. Посмотрел налево, направо, увидел меня и обрадовался, кажется, ничуть не меньше, чем я. Оказалось, он заподозрил, что нечто нарушило идеальный план моего заселения, и время от времени спускался вниз, чтобы проверить — не приехала ли я. Любезность НАБ, отобравшего у меня небольшой, но все же чемодан, я в полной мере оценила, когда мы поднялись по узкой винтовой лестнице на 3-й этаж. А его беспокойство и утомительные спуски и подъемы по этой самой замысловатой лестнице в ожидании меня согрели душу.

К этому времени нас уже давно связывали и чисто рабочие отношения. Мы регулярно посылали ему свои издания, он был членом редколлегии наших ежегодных сборников статей молодых филологов

Studia Slavica, а с 2014 г. — членом редколлегии научного журнала нашего университета Slavica Revalensia. И в редколлегиях он не восседал свадебным генералом, а эмоционально и убедительно реагировал на черновые варианты сборников. И особые отношения связали с НАБ мою ученицу Аурику Меймре, ныне известного специалиста по истории русской эмиграции Эстонии.

II
Знакомство

Первая наша с Николаем Алексеевичем встреча и очное знакомство состоялись в канун защиты моей докторской диссертации 10 января 2002 г., когда я, как это тогда было принято, встречала его на железнодорожном вокзале с поезда Москва — Таллин.

Разговоры с И.З. Белобровцевой, моим научным руководителем, о том, кто мог бы стать моим оппонентом, начались примерно на второй год моей докторантуры и продолжались до лета 2001 г., когда работа была готова к предзащите. Тема диссертации — «Русские литераторы-эмигранты в Эстонии 1918–1940. На материале периодической печати» — сама «подсказывала», что одним из оппонентов на защите должен быть Сергей Геннадиевич Исаков, первый и на то время основной разработчик темы «Русские в Эстонии». Но кто будет вторым? Перебирали в голове разных потенциальных оппонентов из разных стран, но нам хотелось, чтобы он обязательно был из России и одной из областей его научных интересов была бы русская журналистика. Собственно, на русской журналистике Эстонии и основывалась моя работа, а значит, была не совсем филологической, хотя я числилась в докторантуре по русской филологии. Не помню, когда точно, но, видимо, после какой-то очередной своей конференции Ирина Захаровна сказала мне, что нашла второго оппонента, — это профессор МГУ Николай Алексеевич Богомолов.

Не знаю, помнила ли Ирина Захаровна, когда договаривалась с НАБ <помнила, помнила! — *И.Б.*>, что в диссертации я опираюсь на его термин «потенциальные издания», или она исходила из каких-то других соображений, теперь уже неважно. То, что я выбрала созданный им термин, НАБ отметил в своем отзыве, к тому же еще и похвалил меня за то, что я этот термин доработала и — это цитата из его от-

зыва — «более последовательно», чем он, провела «принцип отбора такого рода изданий». По его мнению, я придумала «удачный выход для обобщения своих тщательных разысканий». После такого отзыва профессора МГУ я была не то что на седьмом небе — но была приподнята за уши еще выше. Но речь не об этом, а о том, как мы с НАБ заочно познакомились и общались еще до моей защиты в январе 2002 г.

Итак, НАБ дал согласие, но с одним условием: он не сможет быть на защите раньше начала следующего года. Поскольку нам хотелось, чтобы оба моих оппонента были на защите, как теперь, в эпоху пандемии, принято говорить, «вживую», то мы на это «подписались». Осталось лишь утвердить его кандидатуру. Предзащита работы состоялась 3 сентября 2001 г., и на ней комиссия одобрила принцип отбора оппонентов и их кандидатуры. С этим знанием и задачей — позвонить самому НАБ — я поехала на конференцию в Москву.

Здесь следует уточнить одну особенность моей натуры: мне очень сложно общаться с незнакомыми людьми, и не я, как правило, завожу знакомства. Напомню, я Николая Алексеевича на тот момент лично не знала. Ирина Захаровна снабдила меня номером его домашнего телефона и попросила передать массу приятных слов с почтением. В дороге и всю половину первого дня в Москве я набиралась сил и смелости. Понятное дело, звонить днем преподавателю и ученому домой не стоит — он на работе, или в архиве, или в библиотеке, одним словом, занят. Вечером, часов в 8 звоню, отвечает его супруга и, поскольку Николая Алексеевича дома нет, просит перезвонить вечером попозже. «А когда его можно застать?» Мне совершенно спокойно отвечают: «Позвоните после одиннадцати». Я поблагодарила и повесила трубку, хотя ответ супруги вогнал меня в ступор: как это я, незнакомый НАБ человек, позвоню ему ночью. У нас как-то принято, что после девяти можно звонить только близким людям, ну, и в экстренных случаях, понятное дело. Откуда мне было знать повседневную жизнь московской профессуры — что домой они добираются чаще всего не раньше 10–11 вечера.

Ладно, коли сказали, что можно звонить так поздно, придется набраться смелости и позвонить. Сколько нервных клеток было потрачено в ожидании подходящего времени. Вышла, помню, из гостиницы в телефонную будку и звоню в начале двенадцатого часа ночи. Отвечает приятный, спокойный мужской голос — на этот раз сам НАБ. Сказала, кто я и что мне нужны его научные регалии, мы поговори-

ли об уже состоявшейся предзащите, условились о высылке ему готовой диссертации — и до свидания. У меня до сих пор сохранилась бумажка, на которой я записала его регалии, с нее же они попали в диссертацию, на оборот титульного листа. Не помню, общались ли мы в промежутке, т. е. до пересылки уважаемому оппоненту моей диссертации или нет, это не важно. Важно, что было потом.

Итак, в декабре 2001 г. диссертация была напечатана в специальной университетской серии. Я, гордая, с авторскими экземплярами в руках, иду по коридору к кафедре и с ужасом вижу на обложке неправильный порядковый номер серии диссертации гуманитарных наук нашего университета. Бегом обратно, в издательский отдел. Что делать? Времени на перепечатку нет. Добрые люди придумали — переклеим, красиво, тем же шрифтом. Решено — сделано. Но на этом опечатки не закончились.

Следующий момент конфуза не заставил себя долго ждать. Когда я позвонила НАБ — узнать, получил ли он диссертацию, высланную с оказией, добрый и мягкий голос ответил мне, что получил, но есть одна проблема. Тут я почувствовала, что давление подскочило до неимоверных высот: все, защита не состоится, видимо, я там что-то так напортачила, что и жить дальше не стоит. «Дорогая Аурика, — продолжал спокойный голос на другом конце провода, — я доктор филологических наук, а не кандидат и *PhD*». Помню это спокойствие, граничащее с переживанием за меня, в голосе НАБ. И помню свое состояние: как же так, ведь он мне сам так сказал. И все же спорить не стала, попросила прощения. Дома посмотрела на оборот титула. Достала из папки бумажку, на которой я в темноте, приложив ее к стеклу телефонной будки, записывала за НАБ: «зав. каф., проф. факульт. журн. МГУ, *PhD*»! Все верно, кроме *PhD*. Как это получилось? Да очень просто: когда мы разговаривали в сентябре, я даже не сообразила, что у нас в Эстонии и в России научные степени различаются, и автоматически на бумажке записала нашу — «доктор философии», он же *PhD*. А вот откуда взялся «кандидат наук» — и по сей день не понимаю. Дело решилось еще одним переклеиванием оборота титульного листа, публичным извинением на защите и таким же публичным прощением меня за эту оплошность.

Вот так мы познакомились.

Совместная статья

Осенью 2010 г., когда наша кафедра готовила очередную международную конференцию из серии «Культура русской диаспоры», на этот раз сфокусированную на теме «Советский текст в культуре русского зарубежья. Эмигрантский текст в советской культуре» (6–8 окт. 2010), я перепроверяла некоторые архивные материалы, необходимые мне для доклада по роману А. Чернявского «Семь лун блаженной Бригитты», и наткнулась на один документ, прямого отношения к моим занятиям не имевший. А именно, в фонде МИДа Эстонии сохранилось обращение Народного комиссариата иностранных дел РСФСР за подписью Н. Клышко к эстонскому министру иностранных дел от 5 марта 1920 г., где сообщалось об устном договоре разрешить «проезд через Эстонию в Германию русского литератора Вячеслава Иванова с семьей»*. Я сохранила копию этого обращения и на некоторое время забыла о нем.

Началась конференция, доклады один интереснее другого, кулуары — беспрерывные разговоры... И тут меня осенило: покажу-ка я этот документ НАБ, может быть, ему пригодится. Решено и сделано. Посмотрел он, прочитал. Первая реакция — да, действительно, документ интересный. Да, Вячеслав Иванов. А дальше — тишина.

Однако пауза была недолгой, посыпались вопросы: что, где, когда, почему, есть ли еще что-нибудь и т. д. Некоторые вопросы, с моей точки зрения, были лишними, но это мне все было понятно, а ему наши архивы и сохранность в них документов неизвестны. Штурм НАБ я выдержала, и опять последовала пауза. И в какой-то, уже точно не помню, перерыв между заседаниями он говорит, по своему обыкновению, совершенно спокойно: «А давайте совместно статью про это напишем». У меня в глазах недоумение, про дар речи и говорить нечего. В голове один вопрос: «Как, про этот один документ, ведь больше мне про Иванова пока ничего не удалось найти?»

«А Бальмонт? Он же есть, и у вас в докторской об этом написано», — говорит НАБ. «Ну да, есть! Но надо же все соединить, а может быть, я еще что-нибудь найду», — ответила я.

На том и порешили — напишем совместную статью. К концу того же 2010 г. я успела ответить Николаю Алексеевичу примерно на де-

* Государственный архив Эстонии. Ф. 957. Оп. 11. Ед. хр. 398. Л. 7.

сяток уточняющих вопросов, послала все, что удалось отрыть в архивах, и написала «эстонскую часть».

К сожалению, наша с ним переписка у меня не сохранилась: какие-то злоумышленники захватили мою электронную почту, и мне пришлось обзавестись новым почтовым ящиком. Зато осталась статья — «Ситуация 1920 года: взгляд из Эстонии», где, вопреки устоявшейся у филологов традиции указывать авторов в алфавитном порядке, добрейший НАБ вписал меня туда первой. И хотя действительно большая часть материалов статьи исходила от меня, это было все же непривычно, я была ему очень благодарна. Статья опубликована в сборнике «Donum Homini Universalis», изданном в честь 70-летия Н.В. Котрелева в 2011 г. издательством ОГИ.

Мы еще много раз встречались с НАБ: на наших регулярных конференциях по русской диаспоре, за пределами Эстонии — в Бохуме, Москве и т. д. Последний раз мы виделись опять же в Таллине, на ежегодной конференции молодых филологов 2017 г., когда он согласился быть дискуссантом литературоведческой секции, где поражал своими мягкими, но четкими, ориентирующими вопросами, адресованными всем без исключения докладчикам.

Майкл Вахтель

A GENTLE GIANT

У нас по-английски есть прекрасное выражение «gentle giant» о человеке большого физического размера с неожиданно мягким характером. Когда я вспоминаю Н.А. Богомолова, именно это выражение приходит на ум. На первый взгляд Николай Алексеевич казался человеком суровым, но достаточно было поговорить с ним, как сразу возникало противоположное впечатление. Чувствовалось, что это человек исключительной доброты.

Мы с ним познакомились осенью 1988 г., когда я поехал в Москву на годовую стажировку. Я тогда писал диссертацию на тему «Вяч. Иванов и немецкая литература». Немецкую литературу (и немецкий язык) я знал сравнительно хорошо, а русскую литературу (и русский язык) я знал плохо. Учился я на кафедре сравнительного литературоведения, где в самый последний момент решил перенести специальность с немецкой литературы на русскую. Я все это упоминаю, чтобы подчеркнуть, что я был совершенно не подготовлен к своей диссертации.

Моим научным руководителем был Джон Малмстад, прекрасно знающий русский символизм и — что было не менее важно — хорошо знакомый со всеми специалистами в этой области. Когда стало известно, что я поеду в Россию, Джон (тогда для меня «профессор Малмстад») дал мне большой список ученых с их телефонами и с указанием, чтобы я всегда звонил с улицы и никогда не звонил из общежития. Разумеется, когда я звонил его коллегам и объявлял, что я «от Джона Малмстада», двери моментально открывались. С другой стороны, ожидания русских ученых были соответственно высокими. В кругах русских исследователей символизма Малмстад был свой человек. Если он рекомендовал ученика, то предполагалось, что последний был дельным исследователем. С каждой встречей мне станови-

лось яснее собственное невежество, причем не только по отношению к теме диссертации. Русский язык я учил уже много лет, но не систематически. Я читал неплохо, но возможностей говорить и слушать живой язык было мало. Так как некоторые семинары велись у нас на русском языке, я говорил сносно на литературные темы, но ежедневное общение было куда сложнее. Особенно трудно было мне (как и многим американцам) привыкнуть к тонкостям обращения, т. е. ты/вы, привет/здравствуйте, имя и отчество/уменьшительное имя.

Я точно не помню, когда мы с Колей встретились в первый раз, но я знаю, что я никогда не называл его Николаем Алексеевичем, как полагалось. Кажется, в начале того года я называл его просто Николаем и скоро даже перешел на Колю — не потому, что он это предложил, а потому что я знал, что Джон («профессор Малмстад») его так называл. Коля сам был слишком вежливым, чтобы поправить меня. В этом контексте мне вспоминается один забавный момент.

Как и все американские стажеры того времени, я жил в главном здании МГУ и числился студентом. В 1988–1989 гг. в России многое менялось, но в официальных учреждениях все оставалось, как и прежде. В МГУ мне дали официального руководителя, чопорного специалиста по Блоку. Много лет спустя, уже после его смерти, я читал целый ряд сердечных свидетельств о том, каким он был прекрасным человеком и руководителем. Может быть, это так и было, но со мной он вел себя как лояльный представитель советской науки, защищал все, что было сделано в СССР (включая, впрочем, и работы Лосева!), но о публикациях и достижениях западной славистики слышать не хотел. Он назначал встречи со мной раз в месяц, и я должен был появляться и сообщать, чем занимаюсь. Как полагалось в это время, мы встречались на кафедре в большой комнате, где все его коллеги сидели и подслушивали с нескрываемым любопытством наши разговоры. Интересно, какие глупости скажет американский стажер? На одной из наших первых встреч я пожал руку многоуважаемому руководителю и по ошибке сказал ему: «Привет!» Он сухо процедил: «Здравствуйте», — и я сразу понял, что обидел его, тем более перед всеми коллегами.

На той же неделе я встретился с Колей и сознался в том, как опозорился перед своим руководителем и его коллегами. Он засмеялся и сказал: «Это прекрасно, что вы сказали ему “привет”!» Теперь я подозреваю, что здесь была профессиональная подоплека, потому как мой руководитель слыл в официальных кругах МГУ «генералом» по

Серебряному веку и вел себя соответственно. И получилось, что американский аспирант своим панибратским обращением покусился на его авторитет!

В тот год я консультировался со многими выдающимися учеными, благодаря чему заметно улучшил свои знания о русской культуре начала века. Колю я вспоминаю с особой теплотой. Во-первых, мы встречались часто, если не каждую неделю, то по крайней мере раза два в месяц. Он всегда приглашал меня к себе домой. Жил он тогда около станции «Теплый Стан», в довольно неприглядном районе, но недалеко от МГУ. Каждый раз мы ужинали втроем с женой его Наташей. Дети были еще маленькими, так что я видел их мельком. Они, по-видимому, ужинали раньше. Я был очень благодарен Коле не только за научные советы, но и за угощение. Почти все русские считали, что стажеры-американцы богаты и живут хорошо. Первое положение было сравнительно верно, а второе — глубоко ложно. Нам действительно давали большую стипендию, но в рублях, и без связей их некуда было деть. В позднеперестроечное время доставать еду было делом непростым. Я рано понял, что можно либо есть нормально, либо заниматься наукой, и с энтузиазмом молодости решился на второе. Я соответственно ходил регулярно в библиотеки и архивы, терял вес и надеялся на русских друзей, которые не давали мне голодать. У Коли и Наташи кормили очень хорошо. Они делали все, чтобы я чувствовал себя как дома.

После ужина я оставался вместе с Колей. Он был всего на десять лет старше меня. Тогда он не был маститым ученым с бесконечным списком научных трудов, а просто молодым специалистом с огромными знаниями. Я даже не отдавал себе отчета в энциклопедическом масштабе его знаний, потому что мне казалось, что все русские ученые знают почти столько же, сколько М.Л. Гаспаров и С.С. Аверинцев, с которыми я тоже был знаком, хотя наши отношения и были более формальными (мы встречались на кафедре в ИМЛИ, а не дома).

В отличие от моего официального руководителя, Коля действительно интересовался мной и моей диссертацией. Мы говорили совершенно по-товарищески, как равные, хотя мы, конечно, не были равными. Он показывал мне новые книги и рассказывал о своих архивных находках. Таким образом я узнал о многом до того, как он опубликовал свои статьи. Иногда я показывал такую степень невежества, что даже он не мог скрыть своего удивления, но всегда терпеливо объяс-

нял мне то, чего я не знал. Помню, например, что он упомянул альманах «Минувшее», и я не знал, что это такое. В СССР, конечно, непросто было его достать, а для западного слависта, якобы интересующегося символизмом, незнание такого альманаха было трудно объяснить. Когда я сознался, что никогда не слышал о нем, он дал мне его посмотреть. По иронии судьбы, мои первые публикации потом появились именно в «Минувшем».

На рождественские каникулы я ездил в Европу. Когда я спросил Колю, нужно ли ему что-нибудь оттуда, он попросил детективы на английском языке. Меня это удивило, но он объяснил, что ему важно было читать научную литературу на английском и было приятно тренироваться на сравнительно простых текстах, которые читаешь не отрываясь. Мне было забавно, когда он попросил именно Микки Спиллейна, автора произведений, которые считались у нас самым низким слоем массовой литературы. Но мне легко было исполнить его желание — даже в Австрии, где я проводил каникулы.

Почти весь этот год рукописный отдел библиотеки им. Ленина (как тогда называлась РГБ) был на ремонте, так что я вначале занимался в ЦГАЛИ (теперь РГАЛИ). Там сделали все возможное, чтобы затруднить мне доступ в архив. Иностранцам нельзя было смотреть описи фондов, так что приходилось догадываться, что в них может храниться. Но даже когда знакомые подсказывали и я получал материалы, надо было разобраться в них. Для неносителя языка читать рукописи — задача не из простых. Причем нельзя было обращаться к сотрудникам, смотревшим на меня то с подозрением, то с презрением. Нередко в читальном зале сидел Коля (как правило, он приходил до меня и уходил после), и я просил его помочь мне с прочтением почерка. Было видно, что администрация плохо относилась к подобной помощи иностранцу, но Коля никогда не отказывался.

Рукописный отдел Ленинки открылся только к концу моей стажировки. Сотрудники в этом архиве ничего не знали о русской литературе, даже не знали, как произносится фамилия поэта, меня интересующего. Меня всегда спрашивали: «Фонд 109. Ивано́в?» Но их главная работа заключалась не в науке, а в унижении иностранного стажера. Когда заметили, что я серьезно отношусь к делу, мне стали говорить, что я якобы не обхожусь с документами как следует. Потом начали давать отказы: мол, мной заказанный документ находится в «плохом физическом состоянии» и никому не выдается. Как известно, письма

начала века были написаны на прекрасной бумаге, гораздо лучшей, чем советская бумага, так что было ясно, что сотрудники врут. Тем не менее кое-что мне выдавали, и я, естественно, рассказывал Коле о моих находках. Очень горжусь, что обратил его внимание на письма Минцловой. В конце года он меня спросил, собираюсь ли я еще заниматься ее письмами. Я сказал, что нет, что уже прочитал все, что мне нужно. То, что он впоследствии сделал с этими безумными письмами, знают все, кто занимается началом века. На мой взгляд, его книга об оккультном влиянии на литературу этого периода — один из шедевров русского литературоведения. Всегда радуюсь тому, что я внес свой минимальный вклад в эту фундаментальную работу.

Когда я спрашиваю себя, почему Коля так щедро помогал мне, мне кажется, что причины были разные. Во-первых, у него был такой характер. Если он мог помочь и считал, что ученик не совсем безнадежный, он так и делал. Но был и момент любознательности. В это время советским ученым нельзя было путешествовать за пределы СССР. Правда, он уже провел полтора года в Алжире, но это ему очень не понравилось, и он вспоминал это время как зря потраченное. Но его очень интересовал Запад, и я был представителем этого запретного мира. Правда, у нас не было политических разговоров, но по моим наблюдениям и замечаниям он мог легко судить, как мыслит западный человек. А западный образ мысли его явно интриговал.

Когда я стал преподавать в Принстоне, появились возможности приглашать Колю и сотрудничать с ним. Весной 1997 г. наша программа получила небольшой грант. В связи с этим возникла необходимость «outreach», т. е. тем или иным образом связаться с местными школами и другими организациями, как правило, не имеющими ничего общего с университетом. Надо было пригласить специалиста, умеющего читать не только научные лекции для кафедры, но и просветительские лекции о русской жизни для неакадемической публики, причем на английском языке. О том, что Коля любил путешествовать, я уже давно знал. Я спросил его, сможет ли он читать такие лекции и вести дискуссию по-английски. Он решил попробовать. Так что мы его пригласили на целый месяц. В день, когда ему надо было читать школьникам, я был занят и не смог поехать с ним. Его провожал один наш аспирант. Не знаю, о чем шла речь, но я потом узнал с облегчением, что Коля прекрасно справился с задачей. Думаю, что он сам не без удивления смотрел на свои успехи.

Несколько лет спустя в университете объявили, что дают небольшие гранты для международного сотрудничества. Я сразу обратился к Коле, не хочет ли он подготовить к публикации переписку Вяч. Иванова с Лидией Дмитриевной Зиновьевой-Аннибал — самый большой и напрашивающийся на публикацию массив в архиве Иванова. Деньги были минимальные, но проект был ему интересен. В начале мы оба не осознали масштаб предстоящей работы, а когда поняли, то было уже поздно отказаться. Сперва я подумал, что буду участвовать только символически, а Коля сделает всю работу. У меня была русская аспирантка, готовая помочь при расшифровке рукописей. Но она не была специалисткой, так что Коле пришлось либо самому переписывать письма, либо сверять то, что сделала аспирантка с оригиналами. Особую сложность представляли письма Лидии, у которой был плохой почерк и которая писала на всех языках с ошибками. В итоге пришлось Коле разбираться в этих документах. Когда тексты всех писем были перенесены на компьютер, началась самая интересная часть работы — комментарии. Оказалось, что многие упоминаемые люди, места и события находились на Западе. Ведь Иванов с женой жили в течение всего периода, охваченного перепиской, за рубежом. Поэтому мы договорились, что я буду отвечать за те примечания, которые касаются жизни на Западе, а он за «русские». Работа была большая и длилась долго. Мы с ним вели огромную переписку о всевозможных деталях. Надо сказать, что работать вместе с Колей было одно удовольствие. Он обладал редкой усидчивостью и огромными знаниями. Мы прекрасно дополняли друг друга, и в конце концов публикация получилась удачная. Мы оба были довольны. В последний момент я даже добыл дополнительные деньги на иллюстрации. В этой связи помню забавный момент. Коля попросил меня сделать сканы разных фотографий из книг университетской библиотеки, что я и сделал. Он обрадовался им и сказал, что хочет включить их все. А я спросил, не надо ли получить разрешение. У нас издательства очень серьезно относятся к таким вопросам. Он ответил, что времени нет. А что касается разрешения: «У нас это только начинается», т. е. будем печатать без разрешения. Я пожал плечами и понадеялся, что не будет претензий или даже судебного иска. Слава Богу, их не последовало. Кажется, западные издатели не очень следят за фотографиями, появляющиеся в научных изданиях в России.

В конце этой громадной работы Коля написал мне, что ему понравилось наше сотрудничество и он готов взяться за еще один совместный проект, но, пожалуй, не за такой объемный. К сожалению, больше сотрудничать нам не довелось.

После краха Советского Союза Коля путешествовал много и очень охотно. За последние тридцать лет он успел объездить почти весь земной шар. Мы встречались на конференциях во многих странах мира. Больше всего меня удивляло его умение ориентироваться в чужих городах. Я сам — топографический идиот, так что в новом городе с трудом добираюсь из гостиницы до зала конференции. Но Коля всегда разбирался моментально. Помню, что в Будапеште, где я до того был уже несколько раз, я постоянно терял дорогу. Хотя Коля никогда до того не был в Будапеште, он уже на второй день конференции был своим человеком в городе.

Однажды Коля спросил меня в письме, не хочу ли я читать с ним лекции о русской литературе в Бразилии. Его пригласили и сказали, что он сможет привлечь коллегу, но из России дорого, поэтому желательно, чтобы этот человек был из Америки. Он подумал обо мне, но я был занят преподаванием и не мог уехать. До сих пор жалею, что потерял такую возможность.

Америку Коля особенно любил. Он приезжал на всевозможные конференции и один раз просто приехал туристом, без всякого повода, что было крайне редко среди русских ученых. Он побывал во всех больших городах, любил ходить в музеи, бродить по улицам и просто наслаждаться атмосферой свободы. В 2013 г. у меня был творческий отпуск, и мы с коллегами решили пригласить Колю на замену. Я провел семестр в Европе, и в Принстоне мы пересеклись всего на несколько дней. В день его приезда мы встречались, и я показал ему квартиру, которую мы сняли для него. В этот вечер я сходил в винный магазин за бутылкой вина и, к моему удивлению, увидел там Колю. Я спросил его, что он там делает. Он ответил, что просто все рассматривает: «У нас в России теперь все есть в магазинах, но такого выбора спиртного нет». Думаю, что ему приятно было провести этот семестр в Принстоне. От аспирантов я потом слышал только положительное о его семинарах.

С Колей мы в последний раз виделись в Иерусалиме в мае 2019 г. на конференции, где он был вместе с Наташей. К сожалению, мы говорили только мимоходом. Во время пандемии мы продолжали пере-

писываться. Даже виделись по зуму, когда одна общая знакомая решила провести «Гаспаровские чтения». Нас было всего трое, и мы все должны были читать доклады, посвященные памяти великого ученого. Я читал о малоизвестной поэме «Бова» Радищева. Через несколько дней после этой встречи я получил очередное письмо от Коли: «Вы своей статьей про «Бову» заставили меня впервые прочитать эту поэму, что было весьма полезно. Как-то я ее пропустил в молодости, когда читал Радищева, а потом не было повода обращаться к ней». Последовала целая страница полезных замечаний и исправлений. Так что я успел воспользоваться его указаниями еще один раз. Статья вышла недавно с посвящением его памяти.

Когда умирала моя мама, я был в отчаянии и писал Коле об этом. Никогда не забуду его ответ:

> Дорогой Майкл!
>
> Очень Вам сочувствую. Но, к сожалению, нам всем приходится рано или поздно через это пройти. У меня и отец и мама умерли почти что на руках: когда умирал отец, меня прогнали в момент, когда прибежала бригада реаниматологов и пробовала его примерно полчаса или 40 минут откачивать, но ничего не получилось; от мамы отослали в самый последний момент, но я стоял в нескольких шагах. Это тяжело, но потом, через какое-то время появляется чувство особенной близости к ушедшим.
>
> Поэтому больше не пишу. Как будете в состоянии вести диалог, напишите.
>
> Искренно Ваш НБ.

После кончины Коли я возвращаюсь к этим строкам. Хочется верить, что со временем все те, кто знал и любил его, почувствуют эту особенную близость.

Когда умирает великий ученый, он продолжает жить в своих трудах. В последние месяцы я часто перечитываю работы Коли и как будто слышу его голос и говорю с другом. Весь он не умрет.

Павел Глушаков

ПИСЬМО БЕЗ ОТВЕТА

Он очень много работал. Совершенно *непонятно*, как и когда он все успевал. Иногда в его библиографии прибавлялось по 30 и более номеров в год: комментированные публикации, статьи, рецензии и обзоры «В книжном углу», с которых, признаться, всегда начиналось чтение «Нового литературного обозрения». То есть, конечно, *понятно*: он был по-юношески влюблен в литературу, по-юношески неутомим в восхищении ею и в то же время по-мальчишески гневен при поругании предмета своей любви (неряшливо подготовленные издания, ошибки, искажения фактов и пр.).

Он был в высшей степени организован и точен. Этому помогала его знаменитая записная книжка, попасть в которую было очень непросто, но зато потом можно было ни о чем не беспокоиться. Вот эпизод: я пригласил его в фестшрифт, редактором-составителем которого был. В ответном письме Николай Алексеевич изложил мне «программу» на полгода вперед: здесь были и кафедральные отчеты, и колоссального объема работа в «Литературном наследстве», и так далее и так далее. Это письмо, как можно сейчас понять, было не ко мне, вернее, не совсем ко мне, оно было обращено к самому Николаю Богомолову, человеку, который пытался убедить загруженного и перегруженного ученого Николая Богомолова в том, что нет никакой возможности, нет даже пары свободных дней, чтобы довести «до ума», в сущности, почти готовую статью. И — в конце этого довольно длинного письма — переломный момент: «Признаться, уже внес в записную книжку статью для Вашего сборника. Будет». И прислал ровно в срок, указанный безжалостно торопившей рукой составителя.

Он был открытым человеком. Несмотря на устоявшиеся литературные предпочтения, искренне радовался находкам в, казалось бы,

совершенно другой области литературоведения. Так, он неожиданно поддержал введение в «Новом литературном обозрении» рубрики, названной определением М.Л. Гаспарова «Записи и выписки». На публикацию крохотных цитатных выписок и монтажных сопоставлений он откликался с вдохновляющим поощрением. Прочитав основанную на такого рода «рискованных» записях книгу, писал: «Этими сюжетами я никогда не занимался, но как читатель очень люблю Шукшина и иных Ваших героев (не всех). Они как бы ушли в тень, но это на время. Вот ведь — Вы поместили их в нужный контекст, они и ожили». И собирался найти время, чтобы написать о книге «…в очередном своем “Книжном углу” или в “Новом мире”, вот только…» — опять следовал длинный список запланированного и не терпящего отлагательств.

…Посылая в конце 2020 г. новую порцию выписок, я не получил обычного в таких случаях любезного ответа. Прочел ли Н.А. Богомолов эти тексты? *«Если бы знать, если бы знать!»*

Заметки и этюды (а также некоторые другие выписки) публикуются в этой книге по тому самому письму к Николаю Алексеевичу, письму, оставшемуся без ответа.

Александр Жолковский

ТЯЖЕЛАЯ ПОТЕРЯ

Менее всего я ожидал, что мне доведется писать о Коле Богомолове в этом посмертном жанре. Он был — оставался и теперь навсегда остался — моложе меня. Здоровый, энергичный, он работал не покладая рук, а за водкой охотно вспоминал свою футбольную юность…

Познакомился я с ним довольно поздно, где-то году в 1990-м, когда начал наезжать из Калифорнии в постсоветскую Россию. Повод был забавный. Одна американская коллега, накопировавшая в Москве массу материалов по Серебряному веку, послала их себе в Санта-Монику по почте, но они не дошли — затерялись по вине то ли почты, то ли ее собственной. Поэтому, когда я в очередной раз отправлялся в Москву, она наказала мне найти Богомолова и попросить поделиться с ней имевшимися у него аналогичными материалами. Помню, что мы встретились на Моховой, около Горьковской библиотеки (не знаю, существует ли она еще), он легко согласился помочь — и помог.

Потом мы встречались на Банных чтениях, и помню, как на одном из постконференционных банкетов я и сам обратился к нему за помощью — как специалисту по Кузмину. Я тогда занимался Зощенко, а вопрос о Кузмине возник в связи с упоминанием о нем в «Перед восходом солнца» — в главке «Снова чепуха». Там он фигурирует в роли редактора толстого журнала «Современник», отвергающего рассказы Зощенко как недостаточно серьезные — «шаржи». Такого журнала в 20-е годы не было, я предположил, что, возможно, имелся в виду «Русский Современник», и решил спросить Главного Кузминиста — Богомолова. Коля дал справку: Кузмин к этому журналу причастен не был. Тогда я высказал предположение — и Коля его расценил как вероятное, — что Зощенко, скорее всего, сознательно подменил покойным Кузминым (1872–1936) какое-то иное лицо, упоминание о кото-

ром было бы либо бестактным (например, о Чуковском), либо к 1943 году и вообще невозможным (например, о репрессированном в 1937 году А.К. Воронском или уехавшем за границу Евг. Замятине).

Мы подружились, как-то раз он гостил у нас с Ладой в Санта-Монике (и мы возили его по окрестным музеям, которые он методично посетил все), а мы, приезжая в Москву, были регулярно званы в гости и наслаждались застольем в компании общих друзей (Моники Спивак, Михаила Одесского, Сергея Гандлевского) на прочной основе угощений, приготовленных Колиной женой Наташей, прекрасной переводчицей, кулинаркой и душой этих собраний. Бывало и пито. А просторная университетская квартира на 19-м этаже, с прекрасными видами из окон и книжными стеллажами до потолка (Коля был ненасытным библиофилом) вызывала белую зависть, знаменуя заслуженную признанность ученого.

Когда я писал о мандельштамовской строчке «Да гривенник серебряный в кармане…» и, как обычно, обсуждал свои соображения с коллегами, Коля сказал, что насчет реального гривенника тех времен ему не все ясно. Его слова подтолкнули меня заняться этим вопросом, и ситуация оказалась нетривиальной. Позже я показал ему очередной вариант статьи, он одобрил его и дал ценную ссылку на мемуарный рассказ М.Б. Горнунга, подкреплявший мои находки.

Энциклопедическую ученость и страсть к архивным разысканиям Богомолов сочетал со вкусом к смелым интеллектуальным вылазкам и трезвой научной объективностью.

Скорее не соглашаясь с моими демифологизаторскими работами об Ахматовой, он готов был к рассмотрению проблем ее жизнетворчества. Когда собирался фестшрифт к его 60-летию, я осторожно спросил, как он отнесся к моему докладу об Ахматовой на Лотмановке-2009, вызвавшему острую полемику, и он сказал, что хорошо. Тогда я с легким сердцем подал эту работу в юбилейный том «От Кибирова до Пушкина» (2011) и рад был потом узнать, что Коля остался доволен.

А через пару лет я попросил его провести презентацию сборника моих виньеток на фестивале «Книги России» в июне 2015 года — прямо на Красной площади, в двух шагах от Мавзолея. Он согласился и произнес слегка неожиданную речь. В Предисловии к книжке, имевшей выйти в следующем, 2016 году (Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. *Ex ungue leonem*. Детские рассказы Л. Толстого и поэтика вырази-

тельности. М.: НЛО, 2016), я описал этот эпизод в игриво обезличенном ключе:

> Недавно <…> на презентации моей книжки мемуарных виньеток <…> выступил почтенный и очень уважаемый мной коллега. Его речь была, в соответствии с неписаным ритуалом подобных оказий, выдержана в неизбежно хвалебном ключе, но не лишена эффектных риторических виражей. Говоря на языке приемов выразительности, рассматриваемых в настоящей книге, им было применено ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ.
>
> Он начал с рассказа о том, с каким недоумением реагировал он в своей филологической молодости на перегруженные <…> формулами мои (и Щеглова) работы 1970-х годов <…> Его недоумение возросло еще больше <…> когда полтора-два десятка лет спустя он стал знакомиться с моими более поздними, вполне осмысленными, на его взгляд, сочинениями. Ему было непонятно, как человек, способный написать нечто литературоведчески приемлемое <…> мог годами заниматься столь скучной и бесплодной структуралистской абракадаброй! Развивая далее свой комплиментарный нарратив, коллега перешел к похвалам <…> моей совершенно уже человеческой мемуарной прозе.

Книжка вышла, была подарена Коле, и через какое-то время я позволил себе поинтересоваться, прочел ли он «Предисловие», узнал ли себя и — случаем — не обиделся ли.

«Конечно, прочел, — был ответ, — конечно, узнал, а на что там обижаться? Если бы я знал, что Вы используете мою речь в этой книжке, я бы добавил, что очень не люблю детские рассказы Толстого».

Последний контакт был совсем незадолго до его смерти. Я занимался разбором песни Окуджавы «Антон Палыч Чехов однажды заметил…» и приводил там забавный рассказ Александра Городницкого о том, как в середине восьмидесятых на концерте авторской песни в Ленинграде один из участников закончил свое выступление песней «Баллада о певчей стае», посвященной Булату Окуджаве и кончавшейся так: «…Летит наш певчий клин, которому названья нету, И впереди вожак, которого зовут Булатом». После чего на сцену вышел Булат Окуджава, предыдущего выступления не слушавший, и спел свою знаменитую песню о дураках: «Дураки любят (sic) собираться в стаю. Впереди главный — во всей красе», чем вызвал большое оживление в зале.

Коля — среди прочего, знаток авторской песни и автор недавней книги о ней — имел, что добавить и по этому поводу:

> История Городницкого относится к Ленинграду, а я сам был свидетелем того же самого в Москве, во время концерта 4 октября 1986 года на Малой спортивной арене Лужников. То есть вряд ли можно говорить о *gaffe*, это стало рассчитанной шуткой (электронное письмо Н.А. Богомолова ко мне от 8 сентября 2020 г. — *А. Ж.*).

Статья вышла (в «Звезде», 2021, №1), я успел посвятить ее памяти Богомолова.

Вот такой он был — серьезный, знающий, щедрый на подсказки, с чувством юмора и собственного достоинства, прямой, молчаливый — взвешивающий каждое слово.

Тяжелая потеря.

Анатолий Кулагин

ВСТРЕЧИ В БАРДОВСКОМ КОНТЕКСТЕ

С Николаем Алексеевичем Богомоловым я был знаком почти четверть века, но виделись мы нечасто: он жил в Москве, я — в Коломне, на границе Московской области, и «пересекались» мы лишь изредка на каких-нибудь научных мероприятиях. Однако мероприятия эти, как видно из нынешнего времени, оказались важны для истории изучения авторской песни, в которой профессор Богомолов является одной из ключевых фигур.

Имя его я впервые услышал в «перестроечные» годы, после выхода подготовленных им сборников стихотворений Гумилева, Георгия Иванова и Ходасевича. Выход этих книг был серьезным прорывом в тогдашнем нашем открытии поэзии Серебряного века, прежде замалчивавшейся официозным литературоведением. Богомолов, в ту пору еще сравнительно молодой человек, оказался пионером в этой области, и нынешним своим присутствием в школьных и вузовских программах наши поэты той эпохи обязаны изначально ему.

Познакомиться же с Николаем Алексеевичем довелось лишь несколько лет спустя, в мае 1996 г. Произошло это в Москве, в Доме народного творчества на Гончарной улице, в районе Таганки. Именно там Музей Высоцкого, расположенный неподалёку (в Нижне-Таганском тупике; ныне это улица Высоцкого), организовал встречу-дискуссию под названием «Владимир Высоцкий. Новые книги, новые исполнители». Для меня это мероприятие оказалось — не побоюсь сказать — поистине судьбоносным. Я уже несколько лет занимался поэзией Высоцкого, выпустил книжку о его творческой эволюции, но не был еще лично знаком ни с кем из высоцковедов и, что называется, варился в собственном соку. И вот, с легкой руки главного редактора выходившего тогда при Музее журнала «Вагант» Сергея Несторовича Зайце-

ва, как-то раздобывшего мой рабочий телефон и позвонившего мне, я оказался на этом своеобразном «съезде» высоцковедов и познакомился с автором первой книги о Высоцком-поэте, будущим автором книги о нем в серии «ЖЗЛ» и моим будущим оппонентом на защите докторской диссертации Владимиром Ивановичем Новиковым; с будущим моим соавтором Андреем Евгеньевичем Крыловым, составителем до сих пор лучшего собрания сочинений поэта; с защитившей к тому моменту первую кандидатскую по поэзии Высоцкого Ниной Михайловной Рудник, с другими исследователями и коллекционерами… И — с самим Н.А. Богомоловым, который, по приглашению уже вхожего в музейный круг Вл. И. Новикова, вел это заседание.

Сама внешность Николая Алексеевича показалась мне непрофессорской, «каэспэшной». Стиль свободный, «мягкий»: лёгкий светлый свитер, вельветовые брюки. Забегая вперед, скажу, что вообще я ни разу не видел его в костюме и при галстуке. Но и в таком демократичном облике, а также в неторопливости движений, в низком, как бы грудном голосе ощущались солидность и основательность. И, конечно, обращала на себя внимание подчеркнутая — я бы сказал, аристократическая — корректность, идущая от врожденной интеллигентности.

Выбор ведущего оказался очень удачен. Дело в том, что освоение наследия Высоцкого начали не филологи-профессионалы, а любители, люди разных профессий, фанатично преданные Высоцкому, много лет собиравшие его записи, но не всегда владевшие навыками текстологии, и вообще филологии. Отсюда, кстати, — невысокое качество подготовленных некоторыми из них изданий наследия поэта. «Высоцколюбы» (а не только настоящие исследователи) пришли на это заседание, их дилетантизм ощущался в ходе дискуссии, но опыт профессора Богомолова и его тактичное руководство позволили удержать общий разговор в научных рамках, насколько это было возможно при тогдашнем уровне совсем молодой науки о Высоцком. Помнится, после заседания, когда мы познакомились и немного пообщались, он обронил фразу со сленговым словцом: «Я не думал, что они такие упертые».

На том заседании был один очень важный лично для меня момент. В финале Николай Алексеевич подвел итоги, и сделал это неформально, высказав немало дельных — и, чувствовалось, выношенных — мыслей. Поделился он и соображениями о состоянии зарождающегося высоцковедения. В канун заседания Вл. И. Новиков дал

ему почитать мою книжку, которую я незадолго до того послал Владимиру Ивановичу почтой (и тем самым познакомился с ним заочно). Николай Алексеевич прочитал — и, как я уловил, именно ее имел в виду, когда говорил примерно так: «То, что я прочитал, меня пока не очень устраивает. Высоцкий возводится к фигурам первого ряда — Пушкину, Есенину… Между тем, он ближе к традиции поэзии второго ряда, тяготевшей к песенно-романсовой линии». Помнится, он назвал Северянина, кого-то еще… Пушкинских мотивов я как раз подробно касался в своей книжке; в те годы и впрямь хотелось поставить Высоцкого, при жизни обойденного (по известным причинам) всяким литературно-критическим и филологическим вниманием, в круг классиков. Ведущий оказался проницателен: например, из воспоминаний поэта Игоря Кохановского, друга Высоцкого, известно, что Высоцкий в юности увлекался поэзией Северянина; отголоски ее иногда слышны в его творчестве. Мне думается, это не означает отказа от пушкинского или есенинского влияния (все-таки бесспорного), но уравновешивает контекстуальные связи. То давнее выступление Н.А. Богомолова вспомнилось мне спустя много лет, когда я читал в его книге «Бардовская песня глазами литературоведа» размышления о принадлежности Высоцкого «к клану умеренных экспериментаторов» (Шершеневич, Сельвинский, Антокольский и другие). Подчеркиваю слово «умеренных» — то есть опять-таки фигур не первостепенных. Очевидно, «умеренность» Высоцкого на фоне большого поэтического ряда была для Николая Алексеевича принципиальной. Он, кстати, самым крупным явлением в авторской песне считал Галича — и написал больше всего, если говорить о бардах, именно о Галиче.

Заседание 1996 г. оказалось прологом к «золотому семилетию» высоцковедения. Летом того же года А.Е. Крылов занял должность заместителя директора Музея Высоцкого (на которой трудился до 2003-го) и развернул большую работу по организации научных конференций и изданию ежегодного альманаха «Мир Высоцкого». Крылов и Богомолов были знакомы давно, со времён КСП. Они вместе, например, участвовали в создании уникального «самиздатского» собрания сочинений Окуджавы, выпущенного в 1984 г. к шестидесятилетию поэта, и когда, по рассказам коллег, на конференции в Переделкине одна дама скептически отозвалась о его качестве, Богомолов встал, представился как профессор МГУ и участник работы над собранием, и компетентно объяснил, что ее претензии безосновательны. Так вот, теперь

он вошел в состав оргкомитета конференций и редколлегии альманаха, и не просто значился в их составе, но читал и оценивал все материалы. Забегая вперед, скажу, что так же заинтересованно он будет работать в составе редколлегии позднейших альманахов, возглавляемых Крыловым: «Голос надежды. Новое о Булате» и «Окуджава. Высоцкий. Галич…» Выхода последнего, увы, не дождется, и редколлегия заслуженно посвятит его памяти профессора Богомолова.

В 1998 г. в Музее Высоцкого состоялась первая большая конференция. Николай Алексеевич председательствовал на одном из заседаний. Заседание это запомнилось благодаря остроумию ведущего, иногда произносившего меткие иронические реплики. Например, в конференции участвовали представители Перми. Один из них отправил ведущему записку, суть которой сводилась к упреку участникам конференции в отсутствии методологии изучения авторской песни. Богомолов отреагировал так: «Здесь записка от пермской фракции. — И дальше, после оглашения содержания записки: — Давно я не сталкивался с такой жаждой методологии — со времен моего покойного научного руководителя Александра Ивановича Метченко». По залу, естественно, пробежал смешок: слушатели оценили шутку насчет «методологии», в сочетании с одиозным именем Метченко означавшей методологию «марксистско-ленинскую», в советские годы навязшую в зубах и в девяностые всем еще хорошо памятную. Да и удачно найденное слово «фракция» отдавало воспоминанием об учебниках по истории КПСС. После заседания я сделал Николаю Алексеевичу полушутливый комплимент насчет его манеры ведения заседания. «Пока там сидишь, поневоле что-нибудь придумаешь», — тоже полушутливо отозвался он.

Шутки шутками, но от проблемы методологии не мог укрыться и сам Богомолов. На одной из последующих конференций (2003) он сделал доклад с «провокационным» названием «Высоцкий — Галич — Пушкин, далее везде», напечатанный в сборнике материалов конференции, а позже вошедший и в книгу ученого об авторской песне. Доклад он начал с фразы о том, что анализировать материал будет с помощью «методики Тарановского». Она, напомним, заключается в выявлении подтекста и его роли и предвосхищает теорию интертекстуальности. Работа Богомолова была насыщена — в соответствии с названием — «высоцко-галиче-пушкинскими» (и не только) перекличками, но была в ней и еще одна перспективная мысль — о необходи-

мости отделять у Высоцкого «песни, теснейшим образом привязанные к уникальной личности», и «жанровые песни, обыгрывания классических сюжетов» (и проч.). Что касается доклада на конференции, то, помнится, он задел аудиторию за живое и вызвал горячую полемику вокруг «методики Тарановского» в новом для нее контексте между самим Богомоловым, Вл.И. Новиковым и Ю.Б. Орлицким.

После 2003 г. московские высоцковедческие конференции уже не проводились (попытка реанимировать их в Музее — уже «после Крылова» — относится к десятым годам). С Николаем Алексеевичем в ту пору мы виделись иногда в Ленинке или даже возле нее. Видно, такой уж он был «неслучайный» человек, что случайные встречи с ним оказывались кстати — то ему, то мне. Так, в разговоре на майской дискуссии в Доме народного творчества он поинтересовался (завидная осведомленность в области литературоведческих новинок!) только что вышедшим на нашей кафедре сборником к юбилею профессора Петросова. Я обещал ему при случае этот сборник подарить, да только когда еще этот случай представится… И вдруг мы сталкиваемся с Н.А. в подземном вестибюле метро «Библиотека…», и у меня в сумке как раз есть пара экземпляров этого сборника! А в другой раз он при такой же «случайной» встрече (на этот раз прямо в дверях библиотеки) говорит: «Ко мне обратились из электронной энциклопедии Кирилла и Мефодия с просьбой написать статью о Высоцком — но я рекомендовал вас». Так я стал одним из авторов этой энциклопедии.

На 2015 г. пришлись сразу два, как принято сейчас говорить, проекта, связанных с авторской песней, в которых наши пути вновь соприкоснулись. Первый из них — это специальный номер журнала «Russian Literature», подготовить который ученый вызвался. Помнится, мы встретились на презентации очередного выпуска альманаха «Голос надежды. Новое о Булате» в столичной библиотеке № 202 на «Юго-Западной» — постоянном в ту пору пристанище окуджаведов. Вот тогда Николай Алексеевич и пригласил меня участвовать в этом номере, который Владимир Иванович Новиков позже назвал «академическим триумфом авторской песни». В номере (2015. Т. 77. № 2) были опубликованы работы самих Н.А. Богомолова и Вл. И. Новикова, А.Е. Крылова и других исследователей. Второй же проект был посвящен юбилею А.Е. Крылова. Группа его единомышленников и друзей решила выпустить к этой дате сборник научных работ, и я взялся за его составление и редактирование. Николай Алексеевич охотно от-

кликнулся на предложение и едва ли не первым прислал готовую работу. Называлась она «Заметки о песнях Ю. Визбора». «Надеюсь, не посетуете, — писал он в письме, — что я там с Вами полемизирую». Он имел в виду мою книгу «Визбор», вышедшую в 2013 г. в серии «ЖЗЛ». Получилась своего рода мини-подборка комментаторских визбороведческих заметок, потому что я подготовил для сборника аналогичный материал. Замечания Николая Алексеевича были любопытны и значимы, хотя я принял (и учел в переиздании своей книги) не все. Здесь проявилась одна особенность трактовки бардовской тематики в работах Богомолова: он во многом опирался на собственные воспоминания, приводил какие-то факты, «общие места» сознания советского человека вроде анекдотов и проч. Ведь он был не только исследователем бардовской культуры, но и ее участником — и просто человеком, большая часть жизни которого прошла в советскую эпоху.

В процессе подготовки сборника не все было гладко. Поскольку в портфеле редакции находились материалы не только научные, но и дружеские, шутливые, среди авторов возникла мысль обойтись в подписях к статьям без инициалов, только именем; соответственно этому и юбиляр на титульном листе должен был быть назван просто «Андреем Крыловым». Все легко согласились — кроме Богомолова, который тоже согласился, но не «легко», а ответил так: «Честно сказать, я не вижу необходимости унифицировать подписи. Мое литературное имя — Н.А. Богомолов, а не Николай Богомолов, и последняя форма мне не нравится. Но, конечно, делайте, как сочтете нужным, ругаться не буду». В другом письме, продолжая тему, он пояснял свою позицию:

> Что же касается подписей, то я по этому поводу долго думал (не вчера-сегодня, а десятилетиями) и пришел к выводу, что они отчасти параллельны тому типу и тону обращения, который принят между людьми. Мне кажется, что в русской традиции называть людей по имени-отчеству (а не только по имени). Поэтому я первокурсников зову именно так, чтобы они приучались. У меня есть знакомый, с которым мы дружим вот уже больше 30 лет, были соавторами, выпили за это время громадное количество водки, но все равно остаемся по имени-отчеству (в то же время моя жена зовет его по имени, а с его женой мы на ты). Так же и в литературе: человек выбирает свою подпись сам. Для кого-то она может быть безразлична — так тому и быть. Но явно выска-

занное желание подписываться так, а не иначе, мне кажется делом обладателя имени, а не кого бы то ни было другого.

Поскольку автор обещал «не ругаться», я все-таки подписал его работу «Николай Богомолов». Но еще мне хотелось, чтобы во всем сборнике была использована буква «ё». Её поклонником является адресат юбилейного издания, да и я сам ее люблю и всегда ее набираю (хотя редакторы без спроса иногда меняют ее на «е»). Так вот, авторы не были против и тут. Возражал только Николай Алексеевич. Я ответил, что, хотя «ё» по всему тексту уже вставлено (признаться, я не ожидал возражений и поторопился), я могу в статье Н.А. ее опять заменить на «е». «За убирание ё буду признателен», — ответил он. В результате его статья оказалась единственной в сборнике, напечатанной без «ё».

В тот момент позиция Николая Алексеевича касательно и подписи, и буквы «ё» казалась мне неоправданным капризом, не стоящим того, чтобы нарушать цельность сборника. Но потом я поймал себя на мысли, что и сам иногда «капризничал» таким образом, и что уважающему себя профессионалу в самом деле не должно быть безразлично, как выглядит его текст.

В 2017 г. Н.А. Богомолов принял участие в посвященном поэзии Окуджавы выпуске телепрограммы Игоря Волгина «Игра в бисер» на канале «Культура» (эту запись можно посмотреть в интернете), а в 2019-м вышла его, задолго до того, как я знаю, задуманная, мною уже дважды упоминавшаяся, книга со скромным названием «Бардовская песня глазами литературоведа» — сборник статей разных лет. Н.А. не раз подчеркивал, что в этой области он «не специалист». Все бы «специалисты» были такие «не специалисты», как он… Презентация книги состоялась 10 октября в Музее Андрея Белого на Арбате. 2 октября Николай Алексеевич сделал рассылку: «Дорогие друзья! Приглашаю на означенное действо. Ничего особенного, но будет приятно повидаться». Так удачно совпало, что десятого я как раз собирался в Москву и с радостью принял приглашение. Перед началом презентации, в фойе, мы обменялись книгами: я подарил ему вышедшее вне серии «ЖЗЛ» переиздание своего «Визбора», а он мне — «Бардовскую песню…» с надписью, опять-таки слишком скромной: «Анатолию Валентиновичу — малый отдарок в обмен на лучшее». Вела заседание заведующая Музеем Моника Львовна Спивак. Гостями были коллеги Н.А., выпускники журфака (среди них — Дмитрий Быков), участни-

ки движения КСП — в том числе Леонид Брусиловский, спевший несколько классических авторских песен. До конца я не досидел: надо было торопиться на электричку.

Каково же было мое удивление, когда спустя всего неделю я получил от Н.А. письмо, в котором он писал, что книгу мою уже прочитал, и к которому приложил список замеченных неточностей и дополнений. Книги в переизданиях перечитываются немногими. А он не просто перечитал, но перечитал, что называется, с карандашом в руке. Еще и извинялся, что не заметил этих мест при первом чтении! Вообще, чувствовалось, что для него нет мелочей, и, скажем, стоимость номера газеты «Правда» в эпоху Визбора — тоже не мелочь. А заканчивалось письмо так: «Жалко, что Вы не попали на вторую часть презентации, где было можно выпить и закусить, а Брусиловский много пел. В том числе “Баньку по-белому”, что далеко не всякий может».

Вскоре после этого редакция «Нового литературного обозрения» попросила меня написать рецензию на «Бардовскую песню…» Я написал, и она была напечатана в 163-м номере журнала, летом 2020-го. Книгу я оценил, естественно, очень высоко, хотя кое с чем в ней не соглашался. Прочитать рецензию Николай Алексеевич, ушедший из жизни в ноябре, конечно, успел. Но узнать, какова была его реакция на нее, мне было уже не суждено.

Александр Лавров

ПАМЯТИ ДРУГА

С Колей Богомоловым я познакомился позднее, чем со многими другими коллегами-друзьями — сверстниками и старшими товарищами, общение с которыми во многом определило мою профессиональную, и не только профессиональную, жизнь, — в конце 1970-х годов, у входа в Рукописный отдел Пушкинского Дома. Знакомство сугубо деловое быстро переросло в стабильные и ровные дружеские отношения, которые с годами становились все теснее и продолжались более сорока лет.

Тогда, в уже далекую пору нашего знакомства, среди людей, углубленно занимавшихся историей литературы русского модернизма и авангарда не по долгу службы, а ради собственного интереса, преобладали представители своего рода люмпен-интеллигенции, находившиеся в антагонистических, в той или иной мере, отношениях с советской властью. Официальный остракизм, которому была подвергнута та эпоха (предреволюционные годы и первое пореволюционное десятилетие), полузапрещенная, замолчанная, скупо и криво истолкованная, сказывался и на судьбах тех немногих, которые пытались быть ее честными и достоверными истолкователями. Подобные занятия не только не поощрялись в идеологических инстанциях, но преследовались и подвергались наказанию — иногда даже по уголовным статьям; среди наиболее компетентных исследователей эпохи — покойный Леня Чертков с отбытым тюремным сроком по политической статье и Гарик Суперфин с таковым же сроком, который он отбывал в 70-е годы. Статусное положение иных из этой доблестной когорты было шатким и полуфиктивным: например, Саша Парнис и Сеня Рогинский числились литературными секретарями, соответственно, у Виктора Некрасова и Я.С. Лурье, Володя Купченко начинал профессиональную де-

ятельность как сторож при Доме М. Волошина; по основной же, филологической, специальности работали — т. е. состояли на государственной службе — лишь немногие.

Коля Богомолов был одним из первых, кто влился в очерченный круг историко-литературных старателей, обладая уже ученой степенью (таковой не было ни у кого из вышеупомянутых лиц) и прочным положением на факультете журналистики Московского университета (в ту пору развитого и перезрелого социализма это учебное заведение, и конкретно его филологический факультет, пользовались нелестной славой как одно из последовательно мракобесных, однако Коле удалось получить хорошее филологическое воспитание у С.М. Бонди и А.П. Чудакова). Перед начинающим ученым намечалась определенная развилка — пойти по накатанной университетской дорожке и достичь на этом пути «степеней известных» или делать дело, которое он считал нужным и интересным. В последующие годы, однако, ему удалось сочетать, казалось бы, несочетаемые сферы — тянуть лямку административных бюрократических обязанностей (наиболее эмоционально взвинченным становился Коля, обычно спокойный и уравновешенный, когда в разговорах доводилось затрагивать эту больную тему) и вместе с тем заниматься историко-литературными изысканиями с исключительной активностью, особенно продуктивной с учетом того, что они велись параллельно со столь же активной преподавательской работой на университетской стезе. Последнюю, очень значимую для него сторону его деятельности я никак не могу охарактеризовать, поскольку никогда не слышал ни одной его лекции перед студентами (доклады на научных сессиях, которые обычно оглашались с опорой на написанный текст, не в счет), но знаю, что Богомолова-педагога его ученики ставили весьма высоко. Что же касается его литературоведческих работ, то и самые ранние из них, опубликованные в «доперестроечные» годы, свидетельствуют, что те традиции филологической школы Московского университета, которые воплощал наиболее наглядно официальный — и фиктивный — научный руководитель Богомолова профессор А.И. Метченко, в них не оставили никакого следа. Напротив — в этих работах наглядно манифестируется приверженность молодого исследователя к тем подходам, приемам, навыкам и моральным установкам, которыми были отмечены немногочисленные к тому времени напечатанные статьи и публикации авторов, не удостоившихся тогда ученых степеней.

Десятилетия моих отношений с Колей Богомоловым не были отмечены какими-то исключительно яркими, «сюжетными» событиями, которые было бы соблазнительно описать в мемуарном жанре. Отчасти это можно объяснить их эпизодичностью: он постоянно находился в Москве, я — в Петербурге, регулярной переписки между нами не наладилось (а в компьютерную эпоху эпистолярный жанр свелся преимущественно к эпистолярно-телеграфному), общение ограничивалось обычно кратковременными визитами с непременными застольями — моими в Москву, его — в Петербург и к нам на дачу, на Сиверскую. Таких встреч было много, но в ретроспективном восприятии все они спаиваются в одну большую, возобновляющуюся в изобилии ее эмоционально-событийных нюансов, которую — не верится! — уже не суждено возобновить.

Еще одна сфера контактов — заграничная, обычно в перерывах между заседаниями конференций. Но за пределами нашего отечества Коля предпочитал уединяться; помнится, в Иерусалиме он признавался, что старается знакомиться и общаться с архитектурными памятниками и новыми ландшафтами в одиночестве: так полнее и эмоционально насыщеннее концентрируются восприятия; не могу с ним в этом не согласиться. Он объездил полмира: помимо большинства европейских стран, многократно бывал в США, провел даже довольно длительное время в Бразилии. В основном эти поездки были деловыми — на филологические сессии, для чтения лекций, для работы в зарубежных библиотеках и архивах, откуда он вывозил груды материалов, позднее становившихся основой для его публикаций. Больше всего он любил ездить в Париж, бывал там многократно; как-то заметил, что старается каждый год, хотя бы ненадолго, объявиться в Париже.

«Бессобытийная» канва нашей дружбы коренится не в малой мере в особенностях его характера, в психологических чертах. Спокойствие и надежность, основательность, внутренняя сосредоточенность, мягкость и толерантность, сочетающиеся с принципиальной твердостью в отстаивании своих представлений о том или ином предмете, — эти черты личности Богомолова, безусловно, возникают как самые от него неотъемлемые не только в моем восприятии, но, думается, и у многих других, близко или эпизодически его знавших. Казалось, с таким человеком невозможно поссориться — если осознанно не спровоцировать его к разрыву отношений. Для меня еще одна его черта драгоценна — исключительная благо- и доброжелательность, готовность

помочь и в крупных, иногда даже физически трудоемких делах (помнится, он приобрел для меня в Москве по льготной издательской цене Полное собрание сочинений Б. Пастернака в 11 томах и озаботился переправкой книг ко мне), и в делах малых, но зачастую своевременно необходимых — например, в наведении архивных справок и сообщении выписок из недоступных неопубликованных текстов. Обращаясь к Коле, всегда можно было рассчитывать на отклик быстрый и исчерпывающий ситуацию. Профессионально освоив компьютерную технику и новейшие поисковые системы (в отличие от меня, по-прежнему пользующегося пером и бумагой), он многократно помогал мне информацией о выходе новейших работ, выложенных в электронной форме, библиографическими справками, указаниями на обнаруженные им редкие малотиражные издания и т. п.

Не могу не отметить еще одну сторону специфических интересов Н. Богомолова — его библиофильскую увлеченность. Всякий раз, когда он объявлялся в Петербурге, даже на непродолжительное время, непременной его целью был рейд по букинистическим магазинам (в последние годы, увы, сохранившимся в минимальном количестве); приходя к нам вечером, он нередко демонстрировал результаты своих изысканий; чаще всего это были издания, относящиеся к первой трети XX в. Постоянно следил он и за работой московских книжных аукционов и, со своей неизменной альтруистичностью, извещал о представленных там экспонатах и пересылал сведения из аукционных каталогов.

Зримым свидетельством Колиной дружеской симпатии и постоянной внимательности для меня остались его книжные подарки. Имею в виду не его авторские книги или книги, им подготовленные к печати, с его дарительными надписями (таковые в моей библиотеке представлены едва ли не в полном объеме), а издания, приобретенные им у московских букинистов или у других собирателей. Все они так или иначе соотносятся с кругом моих локальных интересов и разысканий. На подготовленное мною издание «Литературных воспоминаний» П.П. Перцова Коля откликнулся вручением мне двух редких книг этого автора — «Щукинское собрание французской живописи» (1922) и «Третьяковская галерея» (1922); после появления моей статьи о малоизвестном поэте-символисте Юрии Сидорове он преподнес мне исключительный раритет — единственный посмертный сборник Сидорова «Стихотворения» (1910). Среди его подарков — откли-

ки на мои занятия историей издательства «Мусагет»: «мусагетские» книги М. Седлова (псевдоним М.И. Сизова) «Цезарь Ломброзо и спиритизм» (1913) и «Апрель. Вторая книга стихов» Сергея Соловьева (1910). Колей доставлены в мою библиотеку «Восток или Запад» Андрея Белого — отдельный оттиск из альманаха «Эпоха» (1918), книга Э.К. Метнера «Размышления о Гёте» (1914) и ответ на нее Андрея Белого — «Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности» (1917).

О его исследовательском творчестве здесь умолчу. Десятки выпущенных им книг и сотни опубликованных статей — отдельная неохватная тема, которая, уверен, еще будет востребована и освоена филологами новых поколений.

Владимир Новиков

РЕЧЕВОЙ ПОРТРЕТ ИНТЕЛЛИГЕНТА

Хотел было назвать это эссе «Так говорил Богомолов» — в пандан уже имеющимся в моем литературном багаже заметкам «Так говорил Панов», «Так говорил Айги», «Так говорил Соснора». Но тут же обнаружил, что недавно вышла целая книга, названная «Так говорил Богомолов». Она написана режиссером Константином Богомоловым и состоит из текстов (как бы стихотворных) его собственного сочинения. Жаль, не успели мы с Николаем Алексеевичем обсудить сей казус и оценить творческое поведение его однофамильца. Предполагаю, что признанному исследователю поэзии модернизма эпатаж новоявленного «Заратустры» показался бы не очень оригинальным по сравнению с акциями футуристов и обэриутов.

Но, собственно, мне хотелось написать не столько о том, ЧТО говорил Н.А. Богомолов: он достаточно адекватно высказал свои заветные научные и культурологические идеи в книгах, в статьях, в имеющихся в сети лекциях, сколько о том, КАК он говорил. С давних пор меня занимает вопрос об интеллигентной речи, включая сюда речевой этикет и стиль поведения русской интеллигенции XX века. И Николай Алексеевич, помимо прочего, оказался объектом моего лингвистического наблюдения на протяжении трех десятилетий. И самым наглядным в нашем с ним поколении примером речевой интеллигентности.

С чего начать? С того, что Богомолов никогда не стремился эту свою интеллигентность продемонстрировать. Словесные ужимки вроде «батенька» и «голубчик» — это не про него. Не склонен он был в живой человеческой беседе блеснуть декоративной научностью, сказануть про «смену парадигмы» или «когнитивный диссонанс». Высокая простота — вот доминанта истинно интеллигентной речи.

Это еще и владение «средним штилем», умение говорить без особого пафоса и вместе с тем не опускаться до небрежности и грубости. Интеллигентная речь в эмоциональном отношении по преимуществу нейтральна, и на фоне этой нейтральности особенно ощутимы и действенны эпизодические выходы в высокий, патетический или, наоборот, преднамеренно заниженный стилистический регистр.

У Богомолова не было резкого контраста между публичной речью и речью непринужденно-разговорной. Как лектор и докладчик, он не «вещал», не заливался соловьем, а разговаривал с аудиторией. Простым человеческим, а не актерски «поставленным» голосом.

В студенческие годы любимыми лекторами Богомолова на филфаке были С.М. Бонди, М.В. Панов, А.П. Чудаков. Все трое говорили непоставленными голосами, не стремились к гладкости и плавности речи. Бонди утверждал, что устная речь и должна быть немного сбивчивой, а М.В. Панов советовал тем, кто готовил тексты его лекций по аудиозаписям, сохранять сугубо разговорные вставки, повторы, шероховатости. Все они мыслили в процессе говорения, и эту особенность унаследовал Богомолов.

А в неформальном общении интеллигента главное — чувство *равенства*. Он не пользуется общением для самоутверждения, не возвышается над собеседником. Богомолов никогда ничем *не кичился* (хочется воспользоваться старинным словом), в том числе своими фантастическими знаниями в самых разных областях. Иной эрудит несет свою эрудицию как золотую цепь на шее, держится так важно, что вопрос ему задать можно не иначе, как принизившись и признав его полное превосходство. Богомолов же уникальную информацию сообщал в нейтральном тоне. По сравнению с ним любой мог объективно оказаться профаном, но ему на это не указывалось. Чужим невежеством Николай Алексеевич не сильно возмущался, скорее добродушно удивлялся ему. Никому не припоминал сказанной глупости, не позорил сморозившего вздор заглазно. Интеллигент не склонен *трунить* (еще одно старинное слово) над собеседником или третьим лицом.

О Богомолове тянет говорить старинным слогом, поскольку его речи свойственна некоторая интеллигентная (и притом не демонстративная) старомодность. Как истинный москвич мог сказать «достатошно». В процессе писания «Словаря модных слов» я частенько справлялся у него, как он относится к очередному «тренду» или «бренду», может ли он сам употребить то или иное модное словечко. Чаще все-

го он отвечал: «Только как *чужое слово*» (этой ахматовско-бахтинской формулой мы оба пользовались нередко). Немыслимо представить в речи Богомолова обороты вроде «в разы больше», «успешный писатель», «ни разу не поэт». Очень любил наречие «вполне», оно звучало в его речи твердо и убежденно. Не употреблял манерно-мещанское «вполне себе».

Учтивость и предупредительность — первые свойства интеллигентной речи. Технический прогресс не отменил для Богомолова эпистолярной церемонности. Теперь часто в имейлах пишут без обращения, кратко и отрывисто. Богомолов же, даже если ему случалось писать тебе пять раз в день, каждое посланье начинал: «Дорогой такой-то». Кстати, меня этим заразил.

Он всегда говорил по-взрослому, не молодежничал, не мальчишествовал, хотя не чужд был веселости и шутки. У некоторых литературоведов есть такой грешок: о своих героях (или «кормильцах», как иногда они называют тех писателей, диссертации о которых они защитили) ex cathedra вещают с наукообразным пафосом, а в кулуарах проходятся по ним, по их личной жизни в заниженно-циничном тоне, как бы возвышаясь над ними. Богомолов уважал изучаемых писателей и в свободное от научной работы время. Советское понимание литературоведа как «начальника над писателями» ему было чуждо изначально, как и филологический снобизм в духе чеховского профессора: мол, важен не Шекспир, а примечания к нему. Богомолов написал множество квалифицированных комментариев, но «Шекспир» (то есть Вяч. Иванов, Кузмин, Гумилев, Гиппиус, Ходасевич *etc, etc)* был для него первичной ценностью. Уважал и понимал писателей второго и третьего ряда, умел извлекать наслаждение из негениальных, но самобытных текстов. «Рубль или пятак — главное, чтобы был настоящий» — говаривал он о поэтах. Бескорыстное восхищение — так я определил бы главное в его постижении поэтов и поэзии.

Большое исследовательское внимание уделял проблеме репутации. Да, писатели — народ амбициозный, и литературоведы за компанию с ними. Но важно, чего больше в жизни литератора — заботы о репутации или сущностной деятельности. Богомолов приобрел репутацию безупречную — быть может, именно потому, что она никогда не была для него личным приоритетом.

Язык русской интеллигенции — он вечный, вневременной. Если бы Брюсову или Ходасевичу показали статьи Богомолова о них, они

бы там все поняли. Не любил он наукообразного умствования, «гелертерства» (радостно заулыбался, когда я кого-то аттестовал этим словцом). Мы с ним сходились в сдержанном отношении к французской философии XX века, в дистанцировании от тех коллег, которые вместо Маркса с Энгельсом поставили себе в «методологи» Фуко и Дерриду.

«Методология» вообще для него не самое близкое слово. В 1998-м мы были в Иерусалиме на конференции «Русская литература после падения коммунизма». На заседаниях было немало любопытствующих дилетантов. И в Израиле непременно найдется свой тролль, свой Глеб Капустин. Встает один такой и начинает всех нас срамить: мол, мы ждали от ведущих российских филологов, что они привезут нам новую методологию, а они наших ожиданий не оправдали. У меня, как и у многих, возникло тогда желание послать товарища по известному в России адресу. А Богомолов спокойно ему объясняет:

— Да мы рады, что наконец избавились от всякой методологии. Она нам столько лет мешала работать.

Тут уместно будет вспомнить, что Богомолов немало пострадал от гнета своего научного руководителя Метченко — одного из главных «методологов». Он вынужден был пойти в аспирантуру на кафедру советской литературы, поскольку Серебряный век находился под ее юрисдикцией. Не раз он вспоминал всяких метченок с сарказмом, но при этом, замечу, без грубости. Не только «говном», но и «дерьмом» не склонен был называть бездарные писанья. Это важный штрих, потому что нынешние прогрессисты часто ругаются и сквернословят сверх меры, опускаясь до уровня своих оппонентов.

На темы диссертационно-методологические вспоминается одна «пластинка» (в ахматовском значении), которую Николай Алексеевич неоднократно проигрывал (и правильно делал: запомнилось навсегда):

— Кандидатская диссертация — это вообще, как говорил мой отец, — учебная работа…

Тут следовала пауза в ожидании вопроса: «А докторская?»

— А докторская — это квалификационная работа.

С годами только возрастает актуальность этого присловья Алексея Сергеевича Богомолова, усвоенного его сыном. Диссертационные «форматы» душат научную самостоятельность.

Мне посчастливилось присутствовать на вечере памяти профессора-философа А.С. Богомолова в Доме Лосева. А.А. Тахо-Годи рассказывала там, какими страстными книжниками были Лосев и Богомолов-

старший, как они хвалились друг перед другом книжными находками, обменивались раритетами и прочее. Николай Алексеевич тоже рассказал об отце, поведав, как тот выстраивал свою библиотеку, как овладел ремеслом переплетчика…

Книжники бывают разные. Встречаются среди них мрачные и подозрительные «скупые рыцари», боящиеся говорить о своих сокровищах. Встречаются красноречивые хвастуны. Николай Алексеевич говорил об этой стороне своей жизни сдержанно, но слушать было всякий раз интересно. Он вызывал у собеседника не зависть, а радость. Собрал 48 номеров журнала «Весы» из 60 вышедших: искал у букинистов, на книжных аукционах. Слушая его, мы испытывали гордость — и за блестящего книжника, и за русскую литературную журналистику, и за весь Серебряный век.

Богомолов вызывал удивление: как это ему удается выдерживать спокойствие, не срываться, не психовать — ведь жизнь и работа дают для этого много поводов? Теперь понимаю: эта уравновешенность была энергетически обеспечена правильным эстетическим питанием, эмоциональными радостями от чтения, собирания книг, взаимообогащающим общением с единомышленниками. Было ли что-то, чего он не знал? В дружеских беседах выяснялось, что он профессионально разбирается в фольклоре, что с женой Наташей ездил на Север для знакомства с древними церквями. Заходит разговор об «Улиссе» Джойса, и вдруг Николай Алексеевич скромненько так признается, что эту книгу читал в оригинале.

О футболе и хоккее мне трудно было говорить на его уровне, но порой я делился детскими воспоминаниями. Например, о футбольном комментаторе Вадиме Синявском с его интеллигентной речью и колоритным произношением («московская команда “ТорпЭдо”»). А еще, говорю, был в Киеве Аркадий Галинский, тоже очень интеллигентный. Богомолов оживляется:

— Да, однажды он вел репортаж, и футболист получил травму. За ним приехала «скорая помощь». И Галинский говорит: «Носилки втолкнули в машину. В кабину вскочил санитар».

И оба мы испытываем бескорыстное восхищение тем, что высококультурный комментатор цитирует по памяти стихотворение Пастернака «В больнице».

А однажды я участвовал в одной презентации «ЖЗЛ» на книжной ярмарке. И рядом со мной сидит человек примерно нашего возрас-

та, причем не автор книги, а прямо ее герой — легендарный хоккейный форвард Александр Мальцев. Я с ним перемолвился парой слов, а потом извещаю об этом событии Богомолова. Тот просто потрясен:

— Это мой любимый хоккеист. Он, заходя на ледовую площадку, не перешагивал бортик, а перепрыгивал его.

Впору процитировать непопулярного ныне Н.Г. Чернышевского: «О, сколько наслаждений развитому человеку!»

«Интертекстуальность» в речи Богомолова была поистине гедонистической: не блеснуть, не озадачить, а доставить удовольствие себе и собеседнику «вкусной» цитатой.

Часто цитировал Пушкина, легендарных бардов, особенно тройку «Окуджава — Высоцкий — Галич» (так и хочется сказать: «Пушкина и других легендарных бардов»).

Весна 2020 г. Николай Алексеевич сообщает в письме о своих готовящихся к выходу книгах. Я приветствую этот факт и цитирую Виктора Соснору (поэта, которого Богомолов ценил, которого мы вместе отстаивали в жюри премии «Поэт» и добились его премирования в 2011 году): «Ось таланта чуть качнется — кони в крик! / Ничего не остается, кроме книг».

Богомолов откликается: «Да я вот тоже считаю, что “ничего не остается, кроме книг”. Память скоро сотрется, а книги останутся, и хочется верить, что “какой-нибудь монах трудолюбивый” до них доберется».

Нетривиальная цитата из «Бориса Годунова» меня тогда поразила, а сейчас она звучит с еще большей эмоциональной силой. Да, пишем мы для единственного, уникального читателя, и «монах трудолюбивый» — это и прошлое, и настоящее, и будущее культуры.

«Интеллигентная речь» — существует она сегодня? Или же для культурной речи наших молодых современников потребуется другое наименование? И как надлежит исследовать речевую культуру русской интеллигенции — в качестве явления живого и развивающегося или в качестве феномена уже ретроспективного, подлежащего занесению в «красную книгу»?

Этими вопросами постоянно задаюсь сам, обращаю их к друзьям и коллегам. Речевой пример Николая Алексеевича Богомолова работает на версию оптимистическую. Его слово — и письменное, и устное — не уходит в прошлое. Интеллигентная речь — живая и необходимая разновидность русского языка.

Елена Пенская

ШТРИХИ, ОТСТУПЛЕНЬЯ, ДЕТАЛИ, ИЛИ «ПРИЧАЩЕНИЕ СЫРОМ».

Памяти Николая Алексеевича Богомолова

Наброски, контуры, отдельные кадры. Вроде бы отрывочные, они все же складываются в целое десятилетие 2010–2020-е. Время, прошедшее для меня во многом «под знаком Богомолова».

2013 г. Париж. В Сорбонне проходит международная конференция «Русская развлекательная культура Серебряного века». У Николая Алексеевича пленарный доклад. Неспешно и глуховато с кафедры в сумеречном зале «с прокопченной высокой галереи» читает текст. Точный скрупулезный анализ, педантичный подбор фактов перемежается вкусным цитированием документов. Вот Петровская о Брюсове:

> Он был странно охвачен страстью общественной деятельности и в этот тусклый костер бросал немалую часть себя. Художественный кружок, рефераты, заседания, суды чести, участие в художественных президиумах, редакция «Скорпиона», «Русской Мысли» — все это поглощало у короткого вообще человеческого дня дни и часы. Я как-то спросила одного молодого поэта: «Каким представляет себе ваше поколение В. Брюсова в реальной жизни?» — «Размеренным, конечно, методичным...»*

Не раз наблюдала, как размеренная методичность Богомолова вдруг вспыхивала внезапной искрой, энергией. Он увлекался и увлекал. Рассказом завораживал. Так, дождливый октябрьский вечер вдруг

* Жизнь и смерть Нины Петровской // Минувшее. Исторический альманах. Вып. 8. Paris: Atheneum. 1989. С. 59.

впустил краску закатного солнца, и мы несколько раз монотонно двигались туда и обратно по Rue Le Goff в ритме богомоловской речи и все не могли договорить то, что в доклад не вместилось, в частности фрагмент рассказа Л.Д. Зиновьевой-Аннибал об одной ночи марта 1904 г.:

> Пришел часов в 7 Бальмонт, посидели, пошли с Бальмонтом в трактир обедать. Здесь и началось несказанное. Очень быстро оба опьянели, т. е. Брюсов и Бальмонт. Что касается Брюссова (Н.Б. акцентировал удвоенное «с»), то он пил мало, но внезапно побледнел и исступился по-своему мрачно и трагично, неописуемо. Он сказал мне о себе такие страшные признания, до того безвыходно трагичные, что я не смею верить в их действительность, и пришел в экстатическое помешательство на идее поклона в грязную землю Раскольникова. Но он был вменяем еще и даже незаметно пьян, мы трое пытались всеми силами утащить Бальмонта из трактира к Соколову в «Гриф»… началось совсем неописуемое. Это был не театр, а сон, и то кошмар, то сладкий восторг. Говорил Брюссов о том, что он идет на поклон, лбом в грязную землю... были негодования слушателей, один господин плюнул в книгу и полез под стол (трезвый), все было еще в кабинете. В столовой же Брюссов пригласил Вячеслава стать на колени перед Бальмонтом. Вячеслав сказал, что не стыдится стать на колени перед Богом в Бальмонте, но Бог мгновенен, и уже Бальмонт не тот, что был за минуту, и поэтому теперь он не встанет. Тогда Брюсов стал на колени, и Бальмонт тоже, и стали целоваться друг с другом. Валерий причащал избранных сыром, требуя, умоляя нас всем святым принять от него священный кусочек, и все время они оба глубоко мучились и бились…*

«Причащение сыром» решили осуществить буквально и совсем ближе к ночи зашли в Brasserie du Louvre на Place Andre Malraux, где взяли тарелку мягких сыров. Божественных. Николай Алексеевич знал места, толк и вкус.

А материалы этой конференции сложились в коллективную монографию, которая под тем же названием вышла в 2017 г. в издательстве ВШЭ в Москве. Первый раздел открывается как раз программ-

* *Богомолов Н.А.* Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах: Документальные хроники. М.: Изд-во Кулагиной; INTRADA, 2009. С. 97–98.

ной статьей Н.А. Богомолова «Символическое жизнетворчество как развлечение», включившей в себя те самые штрихи, наброски, детали, что так завораживали всех парижским осенним вечером.

К тому времени в ВШЭ мы открыли факультет филологии и были воодушевлены новым делом. А когда понадобилось для всякого формального и неформального, научного и преподавательского пригласить «статусного человека», то сомнений не было — конечно, Николай Алексеевич Богомолов. И защитит, и наставит, и вразумит. И отстранится, если нужно. Так оно и вышло. И каждый раз после очередного аспирантского выпуска, где Богомолов председательствовал в нашей комиссии, скромно «причащались сыром».

Последние два года — 2018–2020-й — общались немало. И по телефону. И вживую. И эпистолярно.

Ниже — фрагмент нашей переписки перед первым ковидным локдауном. Обсуждали предстоящее выступление Николая Алексеевича на нашем научном семинаре Департамента, подготовку книги об И.Н. Розанове, да и предстоящие перемены в университете.

08.02.2020, Николай Богомолов <nab50@mail.ru написал(а):

Дорогая Елена Наумовна!

Прочитал в 11-м «Новом мире» Вашу статью про семинар В.Н. Турбина. Очень интересно. Посылаю Вам главу из своей книги, кот. готовится к печати, про семинар И.Н. Розанова в 1944–45 гг. Там упоминается Турбин как участник более поздних семинаров (и В.Н. Топоров также). А впрочем, конечно, ноги растут от венгеровского семинария и общей характеристики настоящих семинариев у Мандельштама. Сегодня О.Н. Купцова говорила, что Вы были спешно вызваны к ректору. Не напишете ли, хотя бы кратко? **Я не могу не ощущать Вышку, РГГУ, филфак, нашу кафедру как нечто целое, несмотря на различия и даже недовольства.**

Искренно Ваш НБ

Воскресенье, 9 февраля 2020, 11:52 +02:00 от Elena Penskaya < e.penskaya@gmail.com :

Дорогой Николай Алексеевич, очень признательна Вам за присланную главу из Вашей будущей книги. О спецкурсе Ро-

занова Н.И. прочитала с жарким интересом. Выход книги жду с нетерпением. Относительно прекращения курса и отсутствия упоминаний в дневнике до конца 1946... Понятно. Министерские документы разгромной проверки факультета зафиксированы в 1948–1949 гг. Копии я видела в фонде Л.Е. Пинского в Бремене, частично они опубликованы в статье П.А. Дружинина «Филфак МГУ в 1949» http://litfact.ru/images/1-2-2016/LF-2016-1-2_380-452_Druzhinin.pdf . Но Розанов И.Н. не упоминается. В основном — «западники». А что с ним происходит в это время? Существуют ли внутренние университетские документы 1946/1947 года, когда прекращается спецкурс? Кампания уже готовилась.

Про Д.Е. Максимова и турбинский семинар приходилось писать (правда, не добралась еще до его фонда в РНБ, неразобранного). Николай Алексеевич, очень хотелось бы пригласить Вас выступить у нас на департаментском научном семинаре. Столько находок!!!! Что Вы думаете? Вообще тема(ы) Ваши нам ужасно интересны.

Теперь про вчерашнее. В вышке начинается реформа. Пока это называется: реформирование/реорганизация факультетов. В четверг получили письмо о переводе на проектную деятельность, о формировании новых проектно-исследовательских групп и коллективов. При этом образовательные программы остаются без изменения. Да, и обязательное условие — массовое участие студентов в проектах. Характер и статус проектов может быть разный — социально-ориентированный в том числе. В целом ясно одно: начинается полоса затяжных совещаний. И уже вчера говорили о дорожной карте реформы, начальные пункты — 1 марта и 1 апреля. А это все на фоне грядущей аккредитации, которая должна была начаться еще в 20-х числах января, но отложена в связи с известными пертурбациями. Очень жалею, что из-за всей сумятицы, грянувшей как всегда внезапно, пропустила Вашу кафедральную конференцию. Участием в ней всегда дорожу.

Сердечно

Елена Пенская

09.02.2020, Николай Богомолов <nab50@mail.ru написал(а):

Дорогая Елена Наумовна! Спасибо за известия. Очень тревожно. Такое впечатление, что всех стремятся подвесить на веревочки, время от времени поддергивать — а потом взять и обрезать ее. Или не обрезать. Как говорилось в детском тексте: **«А может быть, я тебя — ха-ха-ха — и помилую»**. Ужасно.

О Розанове в 1949 году я написал статью и уже напечатал ее в предпоследнем «Лит. факте» (2019, № 3), посмотрите. Естественно, ссылки на Дружинина там во множестве. Документов из фонда Л.Е. Пинского я не видел, в Бремене меня интересовал прежде всего Галич (там его ценный, хотя и небольшой, фондик) и что можно было найти Ходасевича. И было это уже давно, еще при Супере. В архиве МГУ мне даже справку дали (я потребовал), что никаких документов филфаковских (уч. совет, партсобрания, общие собрания коллектива) там нет. Так что дневник Розанова, видимо, единственный путеводитель.

Думаю, что все-таки для Турбина был важнее семинар Розанова, чем Максимова. После того, как он отказался от идеи говорить о символистах, Розанов перешел на скучные темы по 18–19 веку, какими они могли в конце 40-х годов быть.

Но есть его альбомы (в Музее Пушкина) с фотографиями студентов. в т. ч. Турбина и Топорова. А Вы знаете, что женой Турбина была дочка В.А. Черных? Не знаю обстоятельств, ничего не расспрашивал про бумаги, но купил у него несколько книг с владельческими надписями ВНТ. Если интересно, то не надо терять времени: В.А. исполнилось 92. Если хотите доклад, то я до выхода книги о Розанове охотно читаю таковой на тему «К вопросу о приоритете». Книгу мне обещали издать к 70-летию, которое будет в декабре. Господи, неужели мне уже вот-вот 70?

Искренно Ваш НБ

Воскресенье, 9 февраля 2020, 20:14 +02:00 от Elena Penskaya < e.penskaya@gmail.com :

Дорогой Николай Алексеевич, огромное спасибо.

Статью Вашу в Литфакте обязательно прочитаю. Очень интересно, потрясающие у Вас документы. И конечно, дневник Розанова.

О Турбине. Да, тема. Максимовский семинар для него вроде бы и не «существовал», хотя наверняка был осведомлен. Дмитрий Евгеньевич Максимов возникает скорее как оппонент (недолюбливали друг друга) турбинскому лермонтоведению. Не знала, что Ольга Вадимовна — дочь Черных. Спасибо за наводку.

Очень хочется договориться о Вашем докладе. У нас как правило, семинар по четвергам в 18.10. Но можем в удобное для Вас время. Хорошо бы за пару недель до... чтобы дать объявление широко. Неужели юбилей в декабре? Но это еще далеко.

Книгу ждем.

А все остальное — как у А. Введенского: **«Спи. Прощай. Пришел конец. За тобой пришел гонец. Он пришел в последний час. Господи помилуй нас».** Здесь точно никто не помилует.

Сердечно ваша еп

12.02.2020, Николай Богомолов<nab50@mail.ru написал(а):

Дорогая Елена Наумовна! Да, я, в общем, сам не ожидал, что это будет такое сокровище. Искал что-то вполне обыденное, а потом понял, что здесь полно всего. Собственно говоря, и книжка у меня будет о Розанове под названием «Хранитель», из трех частей: «Ученый и учитель», «Свидетель», «Хранитель». В общем-то она почти вся распечатана по разным местам, но думаю, что собранные воедино публикации будут значительно сильнее. Например, в «Свидетеле» будут разделы: «Пастернак в дневнике Розанова», «Ахматова...», Цветаева, Белый, Вяч. Иванов, Брюсов, Ходасевич. В текстах Ходасевича, например, имя Розанова нигде не упоминается. А они 10 лет близко дружили, и статья получилась на 3 печ. листа. А вся книга — листов на 35. Сделать доклад готов, и четверг меня, в общем, устраивает. Какова аудитория?

Искренно Ваш НБ

Согласовали детали, и 27 февраля Николай Алексеевич прочитал доклад, предложив:

Название — «К вопросу о приоритете».

Анонс: Общеизвестно, что в 1935 году Р.О. Якобсон опреде-

лил общий принцип поэтического видения Б. Пастернака как метонимичность, а в дальнейшем распространил антиномию метафорического и метонимического мышления на более общие сферы языка и литературы. В докладе подвергается сомнению первенство великого филолога в такой формулировке закономерностей построения поэтического мира Пастернака.

Это было последнее выступление Богомолова в Вышке.

Меньше через две недели все закрылось, закончилось. Наступала другая эпоха, другая жизнь.

В мае 2020-го он открывал уже в *Zoom* у нас ежегодную конференцию молодых исследователей TEXT как DATA (в проекте «Автограф» **literature-archive.ru** Н.А. Богомолов участвовал с самого начала), записав напутствие участникам:

Дорогие коллеги, я очень рад, что хотя бы в такой виртуальной, звуковой форме можно что-то сказать на нынешней конференции. Как-то получилось, что я с самого начала принял участие в деятельности проекта «Автограф». В двух конференциях я принял участие, и то, что проект продолжается, и то, что издаются работы, это чрезвычайно отрадно. Поскольку, когда занимаешься рукописями, у тебя постоянно возникают какие-то проблемы. Проблемы, связанные, во-первых, с тем, что сейчас случилось. Все, на два месяца, по крайней мере, мы отрезаны от архивов. Мы не можем туда пойти, не можем досмотреть те документы, которые нужно. Соответственно, останавливается работа и приходится только печально смотреть на то, что с этим происходит, на те статьи, которые остались незавершенными. И ты чувствуешь, что есть какие-то места, которые надо бы дополнить, но не выходит, не получается, невозможно.

Но даже если представить себе, что архивы работают, все равно есть сложности, вызванные расстоянием. Невозможно даже для одного документа взять и поехать в Петербург, не так это просто — и время найти, и деньги найти, и так далее. Тем более поехать куда-нибудь за границу. А доступность заграничных архивов — это тоже важное и существенное дело. Это замечательно, что находятся некоторые архивы, которые вывешивают свои материалы в свободное интернет-пространство вне программы «Автограф». Скажем, архив Академии наук кое-что оцифровал

и вывесил, фонд Вернадского или фонд Николая Морозова, народовольца и ученого. Что-то вывешивает РГАЛИ.

Вторая существенная вещь — это то, что далеко не все оказывается доступно в архивах. И не только потому, что они по некоторым причинам, как раньше выражались в советские времена, закрыты, а потому, что регулярный ответ, который приходит: «Выдадим микрофильм». Оригинал не можем. Иногда с этим можно спорить, а иногда и нельзя, если это будет совершенно безапелляционное требование. С этим я уже, к сожалению, в своей практике столкнулся. А микрофильм — это то, что читать невозможно: те деньги, которые потрачены на микрофильмирование, это деньги, выброшенные на ветер, могу сказать с полной уверенностью. Будет ли оцифровка лучше? Не в архивах, правда, но в библиотеках меня пытались уверить, что микрофильмы лучше и надежнее, потому что можно на них все-таки как-то надеяться. А то, что в интернете, все это потребует постоянного обновления, смены, и со временем это придет в полную негодность, и никто никогда к этому обратиться не сможет.

Во-первых, насчет вечности мы еще посмотрим. Не так давно мне потребовались материалы из Свердловской библиотеки: местная газета, которая выходила в 1918 году. Коллега, которая сама работает в архиве и обладает всяческими связями, сообщила мне, что микрофильм есть, самой газеты они найти не могут, но ни один аппарат для просмотра микрофильма не работает. И мы с ней долго обсуждали, как можно было бы этот микрофильм посмотреть. Она говорит: «Посмотрите, может, у кого-то есть аппарат для просмотра диафильмов, можно на стенку или на экранчик спроецировать и проверить». Это я больше для смеха говорю, но совершенно очевидно, что микрофильмы настолько морально устарели, что с ними невозможно иметь дело. А потом они просто не читаются. Как тут быть, когда почерк сам по себе сложный, а все еще усложняется тем, что тебе выдают.

Вот здесь приходит на помощь, конечно, оцифровка. Да, можно, наверное, теоретически представить, что со временем это устареет, но, как покойный Олег Анатольевич Коростелев утешал собравшихся на предыдущей конференции, у крупнейших компьютерных компаний уходит масса сил, чтобы обеспечить совместимость программ. Может, мы и научимся как-то трансформировать в новые форматы. Я не компьютерщик, не знаю,

не могу об этом сказать. Но пока то, что делается, — это достижение совершенно замечательное, я уже с этим работаю и надеюсь в дальнейшем продолжить свою работу.

Но все-таки о двух вещах хотелось бы сказать как о пожеланиях. Прежде всего, сейчас это опробовано как научная программа, грант существует, и деньги какие-то на это даются. А нужно, чтобы это стало государственной программой, чтобы на это выделялись специальные деньги, раз опробовано, раз это удачно получается. Значит, это должно быть внедрено, говоря официальным бюрократическим языком, в деятельность всех архивных организаций. Они должны снимать не столько то, что уже опубликовано, сколько то, что еще не опубликовано и до чего никогда обычно руки не доходят или доходят как-нибудь сложно. Я знаю, что в РГАЛИ есть фонды, которые для внутреннего употребления оцифровывают документы. Я не очень уверен, что их можно получить вовне. А должно быть так, чтобы это было доступно и чтобы архивы постепенно превращались в хранилища, чем, собственно, и должны быть. Они хранят подлинные рукописи, и информация, которая в них заложена и закладывается постоянно, должна становиться общедоступной. Мне кажется, это и есть главная и основная функция архива вообще.

И второе, что хотелось бы сказать. Пожалуйста, помните: как бы ни были хороши цифровые копии, обращение к документу не может быть ничем заменено. Обязательно нужен контроль, обязательно нужно к документу обращаться. Здесь возможны разные варианты. Один из них — тот план, по которому мы работаем. Первая публикация сдана в печать: дневники Валерия Брюсова. Когда-то давно я работал с оригиналами: расшифровывал их, перепечатывал и потом вводил в компьютер. В таком виде они существуют сейчас. Все равно рукопись и то, что есть в компьютере, должно быть соотнесено друг с другом. То, чего нельзя прочитать на экране монитора, то, может быть, можно почитать в документе. Ну, вот с такими немногими словами мне хотелось бы к вам обращаться. Желаю вам успешной работы.

После конференции «сыром причащались» уже виртуально.

Летом и осенью мы обсуждали с НАБ вышкинские события, достаточно катастрофические.

Николай Богомолов 27 сентября 2020 г., 19:59
<nab50@mail.ru>
Кому: Elena Penskaya <e.penskaya@gmail.com>

Дорогая Елена Наумовна!

Очень всем сочувствую. Впрочем, у нас и без реформ расписание меняется каждую неделю, а перед началом занятий и того пуще.

Мы сидим в основном по домам. Я — во всяком случае. То есть по своим делам вылезаю, но на факультете стараюсь бывать как можно меньше. Хотя в пятницу проводили кафедру — на свежем воздухе, если он может быть свежим на Моховой.

Всего Вам доброго,
искренно Ваш НБ

Меньше чем через два месяца 20 ноября Николая Алексеевича не стало.

Посмертно вышла его последняя книга «Собиратель. Иван Никанорович Розанов и его время». Издательство «Азбуковник», 2021.

Не успела показать ему несколько писем Елизаветы Николаевны Коншиной (1890–1972), литературоведа, текстолога, архивиста, ученицы и друга Г.Г. Шпета*. Письма 1919–1921 гг. Они адресованы Ивану Никаноровичу Розанову.

В те годы Розанов работал в Государственном Историческом музее, занимался русской книгой и научной библиографией, в 1921 году организовал и возглавил отдел истории книги при музее, а Коншина, окончив в 1917 году историко-филологический факультет Высших женских курсов, в 1920 году начала свою деятельность в так называемых «Литературных комнатах» при Библиотеке Румянцевского музея. Уже здесь она работала в «комнате», посвященной А.П. Чехову. Впоследствии «Литературные комнаты» влились в фонды Отдела рукописей. С этого времени с Елизаветой Николаевной связана вся история отдела. Она руководила всем разбором и описанием фондов.

В одном из писем Е.Н. Коншиной И.Н. Розанову от 24 сентября 1919 года рассказывается о заседании Московского лингвистиче-

* *Зимина В.Г.* Елизавета Николаевна Коншина // Записки Отдела рукописей / Гос. б-ка СССР. Вып. 34. М., 1973. С. 27–28.

ского кружка, состоявшегося накануне. Любопытны характеристики участников — Буслаева, Свешникова, Якобсона, Винокура, Боброва, О. Брика, Томашевского, Пастернака, Ромма, Л. Брик, Маяковского, Ярхо и др. Р.О. Якобсон в тот день прочитал доклад на тему: «Образчик научного шарлатанства» (по поводу «Науки о стихе» В. Брюсова).

> Все заседание, — пишет Елизавета Николаевна, — представляло собой долгое растерзание Брюсова, единственная заслуга которого — доведение до абсурда учений и приемов о стихе, культивируемых символистами. Каждый из выступавших в прениях соревновался с предыдущим оратором в том, чтобы как можно больнее уличить объект критики в промахах и ошибках. Боже, Иван Никанорович, висит «чучело Брюсова» все исколотое и истерзанное. И каждый очередной подойдет и прицелится: «А между тем Брюсов безапелляционно заявляет, что из хореических строк наиболее часто встречается строка с ослаблением 1 и 3 стопы». Живого места нет. И только Ярхо милосерден: «Что касается отличия прозы и стиха, то можно заметить 1), что проза отличается от стиха паузой, 2) в прозе чаще сталкиваются ударные слоги, и возможны ее ипостасы. Как определить ритм такой строки, как “легким зефиром летит” — ясно, что он осознается лишь в соседстве с другими строками. А что касается Брюсова, то совсем по Щедрину приговариваем мы его к лишению живота посредством растерзания, а так как теперь мы сыты, и запасу у нас еще дней на пять хватит, то может быть… ха-ха… мы его и помилуем!». Так и закончилось. Ничто не ново под луной*.

Контактами Коншиной — Розанова Николай Алексеевич Богомолов живо интересовался и подозревал в них немало пророческого. Предположения его оправдались. Но эта тема без Богомолова, как и многое другое, пуста. Осиротела.

---

* *Коншина Е.Н.* Письмо И.Н. Розанову. 24 сентября 1919 года // ОР РГБ. Ф. 619: Коншина Елизавета Николаевна: 1880–1972. Карт. 29. Л. 37.

Елена Тахо-Годи

Н.А. БОГОМОЛОВ: РАКУРС К ВОСПОМИНАНИЮ

Это, может быть, покажется парадоксом, но, чем дольше общаешься с человеком, тем труднее об этом рассказать. Легко описать одну встречу, эпизод, но как вместить в страницу-две целиком ту мозаику, которая складывается на протяжении почти четверти века — из разного рода общих дел, обмена репликами, устными или письменными, и т. д. В растерянности пытаешься обозреть, казалось бы, обозримое — ведь есть и были те, кто общался и больше, и теснее… И все равно становится очевидно, что невозможно выстроить некую целостную картину — разве что некоторые «ракурсы» к ней. Вот только два из возможных — первый и последний.

Познакомились мы с Николаем Алексеевичем смешно и до некоторой степени нелепо.

В середине 1990-х, когда накануне дефолта вся московская интеллигенция гадала, где бы и как подработать на хлеб насущный, мне невероятно повезло. Не вспомню с ходу, кто и какими путями порекомендовал меня в авторы одного, так скажем, многотомного проекта, выходившего на шикарной бумаге с роскошными иллюстрациями, а главное — платившего какие-то баснословные по тем временам гонорары. Беда заключалась лишь в том, что категорически не допускалось писать по теме своих научных изысканий, а тексты нещадно правились редактором на свой вкус и лад, порой преображаясь до неузнаваемости. Будучи еще начинающим исследователем, едва расставшимся с аспирантурой, я утешала себя тем, что терплю это бедствие хотя бы не в самой плохой авторской компании. Однако в душе тихо завидовала С.Н. Бройтману, по принципиальным соображениям поднявшему восстание и решительно отказавшемуся от двойного счастья — красивой публикации и прекрасного гонорара. На такой подвиг, достойный про-

фессорского звания, младший преподаватель кафедры русского языка для иностранных учащихся филологического факультета МГУ никак не был готов и покорно сдавал сочиненный опус на растерзание.

И вот однажды меня призвали в редакцию для очередного «разбора полета». Мне торжественно сообщили, что теперь введены новые правила — все тексты проходят строгое научное рецензирование — и вручили свежую рецензию на мой текст для ознакомления. В первый же момент в рецензии поразили меня имя рецензента, мною уже тогда издали почитаемое, и количество пунктов — замечаний на двух страничках (еще не компьютерных, а машинописных!) было под тридцать, если не свыше. Но еще более изумило меня их содержание. «А точно ли эта рецензия на меня? — с недоумением поинтересовалась я у редактора. — Вроде бы я нигде не цитировала Цветаеву, а тут ставится на вид излишнее увлечение Мариной Ивановной. Да и то, что «Моцарт и Сальери» — маленькая трагедия, а не поэма Пушкина, мне известно, только я и о ней не писала». Редактор замялся — и тут меня осенило. Я попросила показать тот текст, который читал рецензент. После некоторой заминки мне его выдали. Да, тут была и Цветаева, и поэма Пушкина «Моцарт и Сальери», и еще много чего нового и занимательного.

Не передать того удовольствия, с которым я затем — неукоснительно следуя замечаниям рецензента — шаг за шагом истребляла все эти редакторские ноу-хау. Сожалела я только об одном: что мнение об этом опусе у моего рецензента навсегда предопределит его отношение ко мне — ведь под всеми этими красотами стояла моя фамилия, а не моего редактора. Не станешь же ходить по Москве, объясняя каждому встречному, что, мол, не моя в том вина! Но именно так и случилось.

Проект — столь душевредный, как и прибыльный — завершился, и щедрым руководством был устроен праздничный банкет. Научное сообщество, только что пережившее вместе со всей страной дефолт, с большим энтузиазмом рассаживалось в зале за отдельные столики, обильно уставленные едой и напитками. Недавняя провинциалка, я практически никого не знала из собравшихся и робко приземлилась за тот из столиков, где было хоть одно знакомое женское лицо.

Слово за слово и — «Остапа понесло». Я заговорила о наболевшем — о том, что хоть с гонорарами и грустно расставаться, но зато уже не будет таких унизительных положений, как глупейшая история с рецензией на текст, где от написанного автором оставались одни

ножки да рожки. Мой визави, солидный молчаливый мужчина, слушал меня вполне заинтересованно: беззвучно посмеивался в бороду, лукавые смешинки то и дело вспыхивали в его прищуренных глазах. А потом он лаконично сообщил, что он и есть мой рецензент: Николай Алексеевич Богомолов.

Надо сказать, что при всем своем научном перфекционизме, Н.А.Б. прекрасно понимал те жизненные реалии, в которых существовало и существует гуманитарное сообщество. Недаром потом, в день своего рождения 16 декабря 2012 г., совсем по другому поводу он мне писал: «С другой стороны, мы ведь понимаем, что если быть столь ригористичными, как Омри*, то и печататься будет негде».

Вот так началось наше знакомство.

Время шло, но в моем сознании прочно закрепилась эта модель: он — велик во всех смыслах, научно и телесно, он — арбитр, старший, строгий, хотя и доброжелательный; а я — мала, миниатюрна, полна робости, дивлюсь, что вообще награждена вниманием. Эта модель предопределила и формы нашего общения. О многообразных странностях личного общения сам Н.А.Б. 20 октября 2012 г. написал мне так: «Насчет же отчеств — мы с Котрелевым дружим уже лет 30, ходим друг к другу в гости, а все по имени-отчеству, хотя с Чудой на ты, а моя жена его зовет Колей. Так складывается». А тут складывалось так, что я могла беспечно болтать о разных пустяках с Б.Ф. Егоровым, который был в два раза меня старше, или с Николаем Всеволодовичем Котрелевым и его Таней, но никак не с Николаем Алексеевичем (рецензент?!?). Гораздо свободнее, нежели при личных встречах, я чувствовала себя, обмениваясь мейлами. Но и их я всегда подписывала как «младшая» — Лена. Он, напротив, всегда пытался придать мне солидности, в том числе именуя исключительно «Елена Аркадьевна». На фоне его ровных деловых ответов-записочек, которых за каждый год набиралось до 20, особенно поражало, когда Н.А.Б. вдруг заговаривал о личном. Никогда не забуду его мейла, полного отчаянья, боли, тревоги за жену Наташу, когда она лежала в больнице после тяжелой операции.

Только в октябре 2002 г., когда Н.А.Б. впервые пришел по моему приглашению в гости в нашу арбатскую квартиру, я узнала, на чем основывались его доброжелательность и добросердечная снисходи-

* Речь идет о скончавшемся как раз в 2012 г. профессоре Омри Ронене.

тельность ко мне. Аза Алибековна, с присущей ей безаппеляционностью, экзаменаторской строгостью и любовью к родословным, сразу же при знакомстве вопросила: «Вот Вы — Богомолов, Николай Алексеевич. А вот у нас с Алексеем Федоровичем Лосевым был когда-то добрый друг — философ Алексей Сергеевич Богомолов. Вы к нему имеете какое-то отношение или нет? Как — Вы его сын?! А зачем же Вы носите бороду? Алексей Сергеевич никакой бороды не носил, и вам ни к чему». — «Да вот как-то так вышло», — даже растерялся Н.А.Б. и смущенно покраснел, словно провинившийся студент. «Ну ладно, Бог с Вами — и с бородой можно», — разрешила Аза Алибековна. И всем вдруг стало весело и просто.

О словах Алексея Федоровича, свидетельствующих не о поверхностном, внешнем, но глубинно-проникновенном отношении к А.С. Богомолову, тогда из нас никто не знал — публикация записи, их зафиксировавшей, появилась значительно позже*. Но, видимо, что-то такое было заложено с юности отцом по отношению к Лосеву в душу Н.А.Б., что он непоколебимо был этому верен. Для него лично важным было и то, что в Библиотеку-музей «Дом А.Ф. Лосева» пришла часть книжного собрания отца, что здесь был проведен вечер его памяти, что здесь висит отцовский портрет. Мне же его доброжелательство досталось, так сказать, незаслуженно, незаработанно, просто как дар, так сказать — по эстафете. Именно этим я объясняю и его готовность написать предисловие к моей книжке 2008 года «Великие и безвестные», и его неизменную готовность по мере сил участвовать во многих проектах «Дома А.Ф. Лосева» — с докладами на конференци-

* 7 октября 2018 г. я писала Н.А.Б: «Сейчас сижу читаю присланные воспоминания о беседах Алексея Федоровича с Алексием Бабуриным (ныне протоиереем) и вижу такую никогда не публиковавшуюся запись, которую не могу Вам не скопировать:

«О молитве

Воскресенье, 27 февраля 1983 года, день смерти историка философии и переводчика А.С. Богомолова.

А.Ф.: Сказано: “непрестанно молитесь, всегда радуйтесь”. А как же эти абсолютные принципы претворять в жизнь? Вот скоропостижно скончался хороший человек, прекрасный ученый Алексей Сергеевич Богомолов, а я, что должен радоваться? А призыв непрестанно молиться в наш век с его напряженным ритмом жизни выполним ли? Даже самая краткая Иисусова молитва должна читаться со вниманием».

ях, на презентациях книг, на юбилейных встречах, в наших изданиях, в оргкомитетах наших конференций...

Несмотря на то, что, как он сам признавался в письме от 21 декабря 2015 г., «времени, конечно, нет», а «надо сдавать и сдавать, сделанное, полусделанное и даже не сделанное вообще», не было писем, на которые он мне бы не ответил; не было вопросов, которые не разъяснил; начинаний, которые бы он не поддержал. И было как-то надежней и спокойней в этом мире, зная, что в нем существует этот большой, сильный и всезнающий Н.А.Б. — человек-скала. И было как-то особо приятно, если вдруг удавалось его чем-то удивить и даже увлечь. Как было с моей «подарочной» статьей об А.Ф. Лосеве и газете «Жизнь», по прочтении которой у Н.А.Б. родилась идея целого научного кафедрального проекта. И было здорово получать от него неожиданные «подарки в копилку» — то неизвестную статью молодого Лосева о школьном преподавании, то выписку о Лосеве из дневника И.Н. Розанова или из протокола литературоведческой секции ГАХН.

Знаю, что некоторые в душе искренне недоумевали: что может быть общего у «либерального» Николая Алексеевича Богомолова с этаким жутким «консерватором», «ретроградом», «клерикалом» и т. д., как А.Ф. Лосев? Зачем он общается с его наследниками, ходит в «Дом А.Ф. Лосева»? Помню, как один из таких «непорочных интеллектуалов» демонстративно покинул юбилей Н.А.Б., отмечавшийся в мемориальной квартире Андрея Белого, после того как услышал мое поздравительное выступление. Правда, эту героическую «демонстрацию», кроме меня, вряд ли кто уловил и понял. «Куда же ты?» — недоуменно воззвал к уходящему сидевший со мной рядом Н.В. Котрелев, да так и не был удостоен ответа. Мне же она показалась смешной, пошлой и примитивной. Прискорбно, если «интеллектуал» не чувствует разницы между мыслью и омертвляющей идеологией, между наукой и политикой. Неслучайно, в одной из своих лагерных повестей, в повести «Встреча», Лосев писал, что философ неугоден любому режиму, ибо философ хочет понимать, а никакие режимы не любят, чтобы их понимали.

Мы с Н.А.Б. этой его верности «Дому А.Ф. Лосева» никогда не обсуждали, но ретроспективно думаю, что, помимо почитания, заложенного еще в юности отцом, Н.А.Б. прекрасно понимал, что живая мысль — это то, что нуждается в свободе, как в воздухе, и тут неважно — «либеральная» она или, напротив, «консервативная». Как тут не

вспомнить афоризм О. Уайльда из его эссе «Критик как художник»: «An idea that is not dangerous is unworthy of being called an idea at all» («Мысль, которая не опасна, не достойна называться мыслью»).

Последний раз мы виделись с Николаем Алексеевичем на Татьянином дне у Котрелевых 25 января 2020 г. Мы просто обменялись через головы многочисленных гостей приветствующими взглядами — и всё. Кто мог бы поверить, что уже не свидимся. Казалось, столько сил в этом человеке, что ему еще активно работать и работать — десятилетие, а то и два. Хотя в его письмах-записочках сквозило некоторое напряженное ожидание 70-летия как чего-то скорее пугающего, а не радующего. Наступил март 2020 г., пришел ковид. А Николай Алексеевич вдруг стал оглядываться на пройденный путь, вновь и вновь анализировать сделанный много лет назад выбор. «Время от времени я радуюсь, что оказался не на филфаке. То очень грущу, то понимаю, что на журфаке как-то все проще, а нишу для себя выбрать всегда можно», — написал он 16 марта 2020 г. И 23 июня вновь о том же:

> Дорогая Елена Аркадьевна! Должен признаться, что много лет я думаю, хорошо ли, что меня не оставили на филфаке. И прихожу в итоге к выводу, что хорошо. При советской власти за каждый моим словом следили бы (я был свидетелем, как снимали с курса Л.А. Колобаеву), а на журфаке это было более или менее вольно. И теперь мне сколько раз журфак всякие оплачивал вещи, которые филфак (как я слышал) не оплатил бы никогда. Конечно, у всего есть свои плюсы и минусы, но все-таки у нас, как кажется, больше плюсов.

Первоначальные надежды, что ковид минует за пару месяцев, оказались тщетны. Умирали знакомые, в том числе общие. Последний раз мы обменялись письмами 3–4 октября — я сообщала о смерти Б.Ф. Егорова от ковида. Я по обычному своему пессимизму паниковала с самого начала, еще с весны, и спокойствие Н.А.Б. тем более меня дивило. «Я, впрочем, отношусь ко всему этому фаталистически. <…> Но нам, я думаю, остается только уповать на то, во что каждый верит — Бога, судьбу, рок», — успокаивал он меня 16 марта 2020 г. И, стараясь угасить мои страхи, 1 августа 2020 г. пытался апеллировать к статистике: «Ну, я бо́льший оптимист. Когда я прочитал, что всего от коронавируса умерла одна тысячная процента населения Земли, ста-

ло как-то легче жить. А опасность ведь есть всегда». И хотя я тут же усомнилась (ведь даже если 1% от всего населения земли — это 50 миллионов умерших!), но была какая-то абсолютная уверенность во всем, что он делал и говорил, от Н.А.Б. исходили эманации стабильности и безопасности, что казалось, что эта скала не сокрушится и среди этого внезапно нахлынувшего хаоса. К сожалению, только казалось…

Прошло почти два года с кончины Николая Алексеевича. А все чудится, что вот-вот снова заискрятся знакомые смешинки в его глазах, что он, как всегда, со сдержанной, но столь ощутимо неиссякаемой энергией двинется вперед — публиковать едкие разборы книг, осмыслять архивные находки, и писать, писать, писать. Да он и продолжает — то один появится в печати его новый текст, то другой. Только задать вопрос и получить ответ — написанный чаще всего с утра, как только начался рабочий день и включился компьютер, — возможность уже навсегда утрачена.

—

Прощаться всегда грустно. Но не хочется прощаться на грустной ноте. Вспомню и веселое. Вот шутливое юбилейное поздравление к юбилею Н.А.Б. Оно его, знатока и исследователя мистических увлечений Серебряного века, помнится, позабавило. Так пусть улыбнется вслед ему и читатель:

Дорогой Николай Алексеевич,

на одном из очередных спиритических сеансов, регулярно проводимых каждый второй понедельник месяца в доме по адресу Старый Арбат 33/12 (так называемый «Дом А.Ф. Лосева»), произошел, с нашей точки зрения, могущий Вас заинтересовать инцидент. Этот инцидент описан в последнем номере журнала «Нео-Ребус» (N-R 2010 # 12, с. 1), издаваемом нашим спиритическим кружком. Так как издание имеет ограниченный тираж, распространяется исключительно по подписке и строго между членами кружка, то вручаем Вам лишь компьютерную копию. Пусть же она станет скромным приношением нашего небольшого сообщества к Вашему славному юбилею.

Почетный председатель кружка /*Аза Тахо-Годи*/
Секретарь и медиатор /*Елена Тахо-Годи*/

Посланец минувшего эона

В понедельник 13 декабря 2010 г. по старому стилю (в четверг 16 декабря по нашему стилю) после неудачной попытки вызвать дух одного из досточтимых гениев современности Тимура Кибирова, мотивировавшего свой отказ явиться на заседание невозможностью без указаний свыше покинуть занимаемую им в настоящее время телесную оболочку, был установлен прочный медиумический контакт с небезызвестным поэтом Александром Пушкиным. Сей дух, несмотря на присущее ему легкомыслие (духи-шутники, как всем известно, низшие существа), неожиданно предложил установить связь с Великим Мистагогом, обитавшим в начале минувшего эона в граде Петрополисе в башне, доступной лишь для немногих его духовных учеников. Имя сего Мистагога ныне хранится в тайне и известно лишь тем братьям, кто достиг высших ступеней посвящения. После непродолжительного ожидания одновременно с пронесшимся по комнате дуновением теплого южного ветра явилась тень в белом хитоне с золотистым свечением вокруг великолепно рассыпанных по плечам кудрей. Не дав ответа на запрос о тайной доктрине возглавляемой им секты так называемых «хафиситов» и об их нынешнем загробном существовании, дух мгновенно исчез, но лежавшая неподвижно указка вдруг задвигалась по азбуке и началась диктовка. Стало складываться нечто, занявшее много времени и потом оказавшееся латинским манускриптом (судя по косвенным свидетельствам, Великий Мистагог и при жизни блестяще владел этим языком):

Nicolao Deoprecatori salve!

Ubi es? Die mihi! Veni creator!

Diem natalem hodie celebramus atque gratulationem sicerrum professori illustrissimi, rerum scriptori et investigatori Aevi argentei culturae rossicae agimus.

O, Deoprecator, Deo precamur te libris novos praeclaros scribere.

Novum annum bonum felicem faustum fortunatumque ab imo pectore optamus.

VI

Прежде чем включить данный текст в подготовляемую нашим кружком многотомную «Антологию загробной поэзии», мы передали его для перевода известному филологу-классику и заслуженному профессору Московского государственного спиритического университета имени Сведенборга. Сей служитель Минервы отказался от гонорара за содействие благому делу, но пожелал остаться неназванным. Предлагаем вниманию наших читателей выполненный им перевод:

Николаю Богомолову* привет!

Где ты? Скажи мне! Явись творец**.

Сегодня мы празднуем день рождения и приносим
нашу искреннюю благодарность знаменитому профессору,
описателю и исследователю Серебряного века
русской культуры.

О, Богомолов, молим Бога, чтобы ты написал новые
и славные книги.

Желаем от всего сердца счастливого и плодотворного
Нового года.

VI***

Как очевидно, данный текст представляет неопровержимое подтверждение тому, что обитатели запредельных сфер владеют новейшими информационными технологиями, позволяющими им быть в курсе последних событий и деятельности книгоиздателей нашей столицы.

Г-Т. Анел — соб.корр. «Нео-Ребуса».

* Это единственный известный нам современный аналог фигурирующего в тексте латинского имени собственного (Deoprecatori).

** Здесь creator — творец не в богословском смысле, но в значении «тот, кто сочиняет».

*** Данное сочетание не поддается переводу и интерпретации. Возможно, что перед нами указание на дату явления духа и в записи пропущено римское X (XVI декабря). Не исключено, что здесь таится указание на дату создания и текст относится к VI веку или VI году минувшего эона. Можно гипотетически предположить: что за этими римскими цифрами (буквами) скрыто имя самого Великого Мистагога. Вероятно, дальнейшие исследования помогут нам дать ответ и на эту научную загадку.

Алексей Холиков

ДАЛЕКОВАТОЕ И БЛИЗКОЕ: О НАУЧНЫХ И ЛИЧНЫХ СОПРЯЖЕНИЯХ С Н.А. БОГОМОЛОВЫМ

Если бы не затасканность пушкинских слов «В начале жизни школу помню я...», то в названии этого мемуарного очерка, которое родилось по ассоциации с книгой «Сопряжение далековатых…»[1], следовало употребить именно их. И дело не в увлечении его главного героя — Николая Алексеевича Богомолова — «первым» русским поэтом (хотя, по скромному признанию ученого, еще «примерно 50 лет назад» он понял, что пушкинистом стать ему «не по силам»[2]), и не в первоначальном намерении автора этих строк записаться в Пушкинский семинар филологического факультета МГУ (по случайности, объявленный курс не состоялся, и единственной из приемлемых альтернатив оставался Серебряный век). В действительности, начинающему свой профессиональный путь студенту-филологу, который в свободное от учебы время жаждет научных открытий (а можно ли иначе по молодости лет?!), известны все случаи, при которых нужна спешка. Но ни в одном из них нет и намека на активность публикационную. И надо ли вспоминать, к чему неопытность привела прыткого четверокурсника?..

Все-таки надо! «Сумлеваюсь, штоп» (как повторял иногда сам Николай Алексеевич) все, попадавшие под его критический скальпель, без содрогания вспоминали о предпринятых над их опусами операциях и уж тем более — охотно о них говорили. Но куда важнее личных амбиций и юношеских обид — запечатлеть живые черты человека и ученого, с которым я познакомился в пору, когда он уже был «зубром», чьи исследовательские интересы простирались «от Пушкина до Кибирова», если не сказать — шире.

Авантюрной эта история казалась изначально. Тогда, на пороге «нулевых», читальный зал Отдела рукописей РГБ, ныне — Румянцевский, еще не раскинулся в правом флигеле Дома Пашкова, а теснился в главном здании «Ленинки». Чтобы проникнуть в архив, мало было подняться на этаж выше легендарного третьего зала, доступного и студентам, и городским сумасшедшим; требовалось подтянуться и выдать себя хотя бы за аспиранта. Благо, никому в голову не пришло заглядывать в настоящие документы долговязого и внешне уверенного в себе юноши, подписавшего на родном факультете отношение в архив. «Автограф» тогдашнего руководства ставился в деканатском предбаннике запросто, чуть ли не заочно. Злые языки судачили, что однажды в центральной бухгалтерии отказались принять бумагу, подписанную первой дамой факультета собственноручно: до того не похожей реальная подпись была на привычную, рисовавшуюся то ли секретарем, то ли еще кем… Как бы то ни было, воды с тех пор утекло много, «власть переменилась», и правду от вымысла не отличишь.

Словом, не без хитрости довелось мне очутиться в архиве и быстро наткнуться на письма Д.С. Мережковского к Андрею Белому, которые не были опубликованы целиком. Чем не задача?! Памятник для истории русской литературы начала XX в. — немаловажный. Примерно так охарактеризовал их Николай Алексеевич в своем полемическом отклике на первую в моей жизни публикацию, появившуюся на страницах авторитетных «Вопросов литературы»[3]. (В скобках замечу, что редакцию обманывать не пришлось: видимо, никто и представить себе не мог, что архивные материалы, принятые к печати, честно подготовлены всего-навсего студентом.)

Однако вскоре после выхода номера мне написал редактор, отвечавший за тот злополучный материал, и довольно язвительно заметил, что в журнал поступило гневное письмо от самого Н.А. Богомолова, который «размазывает меня по стенке», а значит, на всех дальнейших исследованиях можно поставить крест. Редактор этот (кстати, давно не работающий в журнале) снизошел до того, чтобы встретиться недалеко от ИМЛИ, в сквере на Поварской, где восседает вельможный гимнописец, чтобы брезгливо вручить полученное открытое письмо, а попросту — выдать мне «волчий билет».

Казалось, репутацию не спасет даже закравшаяся в оглавление номера опечатка (публикатором архивных материалов значился не-

кто «Хохликов»). Разгромный текст именитого ученого под хлестким заглавием «Зачем, как и для кого публикуются тексты?»[4] содержал уничтожающие пассажи в адрес Хохликова и Холикова в одном лице о «небрежной и дурно пахнущей одежде», за которой, увы, не кроются «удивительные совершенства». Двойственные чувства овладевали молодым исследователем, осмелившимся проникнуть на «чужую территорию» без предупреждения. А может, прав был А.Ф. Лосев, вспоминавший в одной из бесед с В.В. Бибихиным научные нравы эпохи, далекой от поколения «игрек» (так называемых «миллениалов»): «... этикет все-таки надо соблюдать, надо соблюдать», иначе «тебе плохо придется»?![5] С одной стороны, льстило внимание известного специалиста по периоду, которым хотелось всерьез заниматься (слова Богомолова: «опубликовать, несомненно, стоило» — звучали слегка утешительно); а с другой — обескураживал тон его отклика: «Почему так гневно и пренебрежительно?» Без основательного ответа на тяжкие обвинения («вопиющее неуважение к предшественникам»; комментарий «исполнен ошибок») было не обойтись.

Вооружившись контраргументами, подкрепив их копиями архивных документов и стопкой печатных источников, горе-публикатор отправился на факультет журналистики МГУ, где с 1994 г. Н.А. Богомолов заведовал кафедрой литературно-художественной критики и публицистики. О встрече удалось договориться благодаря посредничеству старших коллег, вероятно, заверивших, что я не собираюсь брать пример с Д.В. Философова и С.П. Дягилева, которые после выхода очередной ругательной заметки В.П. Буренина посетили ее автора «в ночь на светлый праздник» — «отнюдь не для пасхальных поздравлений»[6]. Мои намерения носили сугубо академический характер.

Справа от входа, за отдельным столом, сидел внушительного вида человек. Через несколько лет, в кулуарах Брюсовских чтений, С.И. Кормилов по-дружески безобидно и, скорее, в порядке самоиронии будет вспоминать, как в студенческие или уже аспирантские годы время от времени угощался вместе с Н.А. Богомоловым пенным напитком, но, в отличие от своего «однокашника», забывал «закусывать пирожком», а потому «в настолько “большого” ученого не вырос».

Мне же в то первое свидание с маститым литературоведом было не до шуток. По-настоящему удивило, что известный профессор, «высоколобый интеллектуал», увлеченно читал какую-то газетенку (новости спорта?). Дальше контраст с рисовавшимся образом злого зоила

только усиливался. Ко мне повернулся обходительный, без тени «профессорского барства» человек, ко всему прочему — по-домашнему просто, демократично одетый. Черные джинсы и клетчатая рубашка с коротким рукавом. Ничего, что подчеркивает руководящее положение. Усадил рядом. Не менее часа, да еще и в присутствии коллег (даром что начальник!) выслушивал возражения «бледного юноши», который, признав за собой пару-тройку ошибок, пытался со своей стороны уличить оппонента в неточностях, полемических перегибах, а вдобавок набрался наглости и спросил, не будет ли уважаемый профессор против публикации озвученных ответов на его замечания?

То, что произошло дальше, у воспитанного человека должно вызывать смущение и стыдливость. По размышлении зрелом чувства эти проснулись и в юноше. Но тогда, как показалось, неловкость за него испытал сам Николай Алексеевич. Мягко грассируя, он неожиданно согласился, взял в руки «Ответ на письмо Н. Богомолова»[7] и, пронзительно взглянув (уголки глаз едва заметно улыбались), вывел: «С текстом ознакомился, против его потенциальной публикации не могу возражать».

В редакцию журнала, куда я тут же помчался «со взором горящим» (от Моховой до Большого Гнездниковского — рукой подать), *так* заверенную полемику еще не получали: «Гоголевский сюжет!» И на той же бумаге появилась резолюция: «Об ответе Холикова. Нужно печатать — убедительно». Напомню, что история эта подогревалась актуальными в 2000-х дебатами «Вопросов литературы» с «Новым литературным обозрением», где Н.А. Богомолов был членом редколлегии и постоянным автором. Пропускать удар не хотелось.

Хотя главный урок из «своеобразного пособия для начинающих ученых», очищенный от эмоциональной шелухи, мною усвоился прочно: «правила филологической гигиены» (какими изданиями можно пользоваться, а какими — нельзя; как отличить надежные источники и писать о том, что требуется, а не о боковом; и пр.) следует неукоснительно соблюдать! Иначе — чего доброго — попадешь под раздачу в раздел «Халтура» или окажешься — «В книжном углу». Кстати, эта авторская рубрика Н.А. Богомолова, где он зачастую выступал в амплуа безукоризненного «чистильщика» (по выражению Р.Д. Тименчика), для меня остается одним из последних оправданий слова «литературное» в названии журнала «НЛО».

После публикации полемики градус неприятия Николаем Алексеевичем «наглеца» (сужу по изредка доносившимся слухам) снизился не сразу. Личное напряжение удалось преодолеть спустя десятилетие. Чудесным образом к этому вновь оказался причастен Андрей Белый (в тех письмах Мережковский ласково называл его «мальчиком… любимым, единственным»). Он свел нас на Сицилии, где проходила юбилейная конференция о символизме и поэтике пространства в творчестве писателя. Там, в Палермо и Монреале, за легкими гостиничными завтраками и во время пеших прогулок под теплым декабрьским солнцем завязывались разговоры о разном.

Ходил Николай Алексеевич не менее энергично, чем работал. В его ускоренном шаге вдоль располагавшего к отдыху побережья не было и намека на праздность. Очевидно, что по маршруту Андрея Белого он прибыл не для «научного туризма». На протяжении трех дней выслушать все (!) доклады; ни с одного не сбежать (хотя его собственное выступление конференцию открывало и позволяло законно манкировать частью заседаний) — может, и не подвиг, но «что-то героическое в этом есть». Для многих из нас. Тогда как для самого Николая Алексеевича это не было чем-то выдающимся: конференция — такая же работа, а халтурить он не умел.

Слово за слово легко переключался с высокого академизма на прозу жизни (насмешливо приговаривая: «Простите старческую болтливость»). В сети до сих пор висят дневниковые записи Богомолова для «Живого журнала»[8] середины 2000-х гг. о футболе, политике, науке… Существует ли их продолжение вне интернет-пространства, в offline, так сказать?.. Хотелось бы в это верить. Ведь служба «при» тексте (по завету С.С. Аверинцева) привлекла в свои ряды человека, которому есть дело буквально до всего. В устном общении это проявлялось особенно отчетливо. Хотя говорили мы преимущественно о научных материях.

В то время не без трудностей к печати готовился первый том словаря «Русские литературоведы XX века». Привлечь Н.А. Богомолова в качестве автора — редакторская мечта! Однако деятельное сотрудничество завязалось уже после выхода книги. Внимательно ознакомившись с ней в сентябре 2017-го, он довольно быстро откликнулся в частном письме, ценность которого — отнюдь не в комплиментарных оценках («По большей части написано хорошо, вполне в энциклопедическом духе, но не засушено, так что можно и просто читать,

что всегда приятно. Библиография, где я смотрел, аккуратна и в достаточной степени полна»), а в самых что ни на есть критических (при всей строгости — объективных) соображениях относительно словника и проблем его реализации, к примеру: «…в словнике есть, “а в натуре нету”, как писал Твардовский»[9]. Впрочем, он тут же разбавлял свои замечания «ложкой меда», предлагая помощь: «Если будете ликвидировать эти недосмотры, то готов написать про своих персонажей — М.Л. Гофмана и Лернера. Мог бы, наверное, и про Брюсова».

К взятым на себя именам, ожидающим лишь третий, дополнительный том, Николай Алексеевич довольно быстро добавил насущных для нас Г.В. Маслова, А.И. Метченко, И.Н. Розанова, В.М. Сечкарева. Только о них в итоге успел написать. Хотя в силах не сомневался: «Гофман практически готов, Лернером я как раз сейчас занимаюсь и напишу легко». Одновременно помогал находить авторов на другие статьи и сам просил тех, кому энциклопедический жанр был подвластен («…поразительно, что очень часто даже известные ученые и преподаватели не могут сделать элементарной работы»), по его же словам, «забрасывал идеи» в головы людям «очень знающим и пишущим».

Выбранные им «персонажи», столь разнящиеся, на первый взгляд, связывает личность ученого, для которого каждый оказался «своим». Статьи о них можно воспринимать как цикл. В известной мере — автобиографический, отражающий в том числе грани собственных исследовательских пристрастий Н.А. Богомолова: русская литература модернизма и эмиграции, теория стиха, библиография, проблемы современного фольклора. В.М. Сечкарева, тоже совмещавшего науку с университетским преподаванием, Николай Алексеевич ценил и знал лично: «…мы с ним доверительно и хорошо общались». Не говоря уже об их общем интересе к И. Анненскому, Н. Гумилеву, Г. Иванову. Еще ближе к Серебряному веку — Г.В. Маслов, практически забытый стиховед (а прежде всего — поэт), успевший при жизни опубликовать лишь одну пушкинистскую статью. Едва ли не самый родственный в этом ряду — И.Н. Розанов, историк литературы, книговед, библиофил, водивший знакомство с поэтами начала XX в. и превосходно разбиравшийся в отечественной лирике нескольких столетий. Случайно или нет, но исследовательское внимание И.Н. Розанова к песням русских поэтов — еще одна перекличка с литературоведческим интересом Николая Алексеевича к бардовской песне[10]. Волею судьбы его последние хлопоты опять же касались И.Н. Розанова: «…у

меня идет корректура тома про Розанова[11], не без сложностей, поэтому с завтрашнего дня принимаюсь читать ее (с проверкой именника) по третьему разу» (письмо от 7 ноября 2020 г., а уже 20-го числа случится непоправимое).

Противоположный случай — А.И. Метченко (из числа «своих», но далеких) — «неудобозабываемого заведующего кафедрой советской литературы», аспирантом которого Николай Алексеевич, по его же словам, «нежданно-негаданно» оказался. В основу статьи легли биографические сведения, присланные нам В.А. Зайцевым незадолго до своего ухода. По тональности они скорее напоминали жанр некролога, который никак не годился для словарной статьи о столь одиозном деятеле советского литературоведения. «Взялся за Метченко, — не без уныния сообщал Николай Алексеевич, — на обломках текста Зайцева пытаюсь соорудить времянку». «Боюсь, — сомневался он, — оказаться необъективным именно потому, что его знал и сохранил впечатления самые неприятные». При этом с благодарностью вспоминал С.М. Бонди, М.В. Панова, А.П. Чудакова. Известно, что после окончания аспирантуры в 1978-м Николай Алексеевич не был оставлен на своей кафедре. Как-то раз в переписке мы обсуждали статью Е.Л. Крепковой о Г.К. Косикове, в которой приведен лишь краткий перечень тех, кто, по ее личному мнению, «претерпел, был изгнан или состоялся не *благодаря*, а *вопреки* филологическому факультету»[12]. При этом сам Николай Алексеевич говорил, что «там есть, конечно, преувеличения», и обиды на alma mater, кажется, не держал. «Но, конечно, — добавлял от себя, — как вспомнишь некоторые удачные годы (например — Аверинцев, Успенский, Жолковский, Щеглов, Чудаковы, Цивьян, Сегал; или — Зорин, Немзер, Зенкин, Проскурины, Майорова, Зубков), так сразу становится обидно». Работа на сопротивление материалу, как в случае с А.И. Метченко («…сил нет в этой ароматной субстанции копаться»), выявила мастерство Богомолова-энциклопедиста не меньше, чем его источниковедческие и архивные открытия в остальных текстах[13].

Теперь, когда в дополнительный том Словаря нужна статья о самом Николае Алексеевиче (по правилам издание включает материалы только об ушедших из жизни ученых), нелегко найти автора, способного так же профессионально представить его научный вклад в литературоведение конца XX — начала XXI в. Пожалуй, лучше всего это мог бы сделать кто-нибудь из поколения исследователей, кото-

рых в 1970-е называли «архивными мальчиками»; коллег по цеху, возвращавших в содружестве с Богомоловым «точность» нашей нестрогой дисциплине, расширявших исследовательские возможности текстологии, выводивших ее из узких пределов эдиционной практики. Под «лупой» Николая Алексеевича даже бардовские «песенки» оказывались не менее плодородной почвой для текстологических разысканий, чем перепаханное им поле Серебряного века. Если что и вызывало отторжение ученого, то не материал (диапазон его интересов никогда не ограничивался литературой fin de siècle), а «примитив» в чтении художественных произведений. Он отрицал домыслы, не имеющие под собой реальных оснований (когда «можно что угодно притянуть к чему угодно»). Был убежден, что «литературоведы — это спецификаторы». Против «других» подходов активно не выступал, но лично ему они оказывались «не нужны».

Отсюда — любовь к фактам и неукоснительная требовательность к их источникам. На мой вопрос про достоверность воспоминаний Н.К. Чуковского и М.С. Шагинян о В.А. Чудовском («…расхаживал, держа правую свою руку на белой перевязи. И когда его спрашивали, не болит ли у него рука, он отвечал: “Нет, я просто не хочу ее подавать подлецам, сотрудничающим с большевиками”»[14]; иная версия: «…он сам был в это время без сознания, и крысы объели руку и ему (он ее носит теперь на перевязи)»[15]), Николай Алексеевич откровенно писал: «Про Чудовского — не знаю. Николай Корнеевич, конечно, любил прилгнуть, особенно про тех, кто не разделял его восторги сов<етской> властью. Но и история Мариэтты тоже какая-то неправдоподобная (я бы, кстати, все же не поленился залезть в самый ее дневник, а не цитировать по С<овременным> З<апискам>)».

В частном общении его тон никогда не был менторским. Напротив, подкупала откровенность, с которой человек столь знающий (незаменимый «помощной зверь» для многих) запросто, без какого-либо кокетства говорит: «…признал Вашу правоту насчет года издания Гончарова», «…наткнулся на такую книгу, о которой, к стыду своему, даже не слышал никогда…», «Надо посмотреть такое издание <…>. Я его, к стыду своему, не видел…», «Спасибо, буду стараться исправить. Доверился Н***: первые отклики смотрел *de visu* и подробно цитировал, а тут вроде бы ничего особенного нужно не было, только ссылка. “Летописью”, конечно, тоже пользовался, но там столько всяких неточностей, что больше верил другим источникам».

Скрупулезное внимание к деталям органично соседствовало у Николая Алексеевича с деликатностью (если не щепетильностью: до каждой «щепы»!) в плане научной этики. Даже в тех случаях, когда это было явно излишним: «Обещали исправить, благо никакой переверстки не потребуется. Надо бы, конечно, печатно Вас поблагодарить, но это уже в книгу не влезет. Но помните, что в душе я это несу». Щедрость душевная находила вполне реальное воплощение (не зря считал себя «материалистом»). «Недавно, — сообщал он осенью 2017-го, — у меня появилось некоторое количество экземпляров давних изданий: 1) мои дополнения к указателю альманахов и сборников Рогожина и Голубевой[16]; 2) второй том “Писателей современной эпохи”[17]; 3) библиография К. Чуковского[18]. Они только на бумаге, так что надо будет сговориться».

При колоссальной занятости находил время (иногда перед привычной вечерней прогулкой) для коротких встреч-диалогов и книгообмена у выхода из метро «Проспект Вернадского» (когда «сговаривались» первый раз, тактично уточнял: «…если Вы не на машине ездите — я по старинке такую возможность допускаю в последнюю очередь»). О каждодневной загруженности можно судить по отрывкам из писем: «Меня бы больше устроил вторник: в 12.10 кончается лекция, потом обычно бывает какой-то народ, но к 13.30 я готов буду Вас встретить у первого вагона в сторону “Университета”»; «Завтра в первой половине дня я в РГАЛИ, потом дома. В пятницу с 12.00 примерно до 16.00 — на факультете. В субботу и воскресенье — дома. Впрочем, “дома” означает, что Вы могли бы, если не сложно, заехать…».

Уже покидая профессорскую квартиру («Вы, я думаю, знаете общежитие “Кресты”: наш дом прямо рядом с ним», — перед визитом напутствовал он), навьюченный двумя полными сумками книг (о впечатлении, которое на меня произвела библиотека ученого, — завистливо умолчу), я успел выслушать рассказ, как в юности Николай Алексеевич оказался в гостях у чтимого им пушкиниста Бонди и был смущен, когда Сергей Михайлович помогал молодому человеку надеть пальто и уверял: «Если я буду у Вас дома, Вы тоже за мной поухаживаете». Протянув мне куртку из гардеробной, Николай Алексеевич извиняюще заключил: «Увы, я так и не научился ухаживать за мужчинами».

По иронии судьбы, наша последняя встреча состоялась там же, где мы познакомились. На журфаке МГУ. Ровно пятнадцать лет спустя. Словно не помня о былом, Николай Алексеевич уточнял:

> Это ауд. 215. Для преподавателей у нас сейчас действует вход не тот, который прямо за памятником, а тот, что справа, почти в самом углу. Ну, маска и пропуск само собой. Как минуете охранника, поверните налево, и метров через двадцать справа от Вас будет лестница на второй и третий этаж. Поднимаетесь на второй, выходите с площадки, и метрах в пяти справа — наша кафедра (с предбанником, т. е. на двери написано 215, 216). Очень просто (письмо от 11 сентября 2020 г.).

Этому прощальному свиданию предшествовали случайные разговоры в газетном зале РГБ с продолжением по электронной почте:

> Не помню, говорил ли Вам, что в 3-м «Лит. Факте» за этот год должна быть моя статья о «потенциальной журналистике» — журнале группы «Лирика», который не сложился[19]. А уже написав ее, прочитал еще письма, где речь идет о еще одном потенциальном издании, и вытягивается цепочка: сборники «Свободная совесть» — неизданный альманах «Vox coelesta» — альманах «Лирики» — неосуществленный журнал «Лирика».

Было и деловое: данное им согласие войти в состав экспертов нового проекта о русской литературе и журналистике в предреволюционную эпоху («Замечательно, что такой проект задуман»); деятельная помощь в градуировании ежедневных изданий, подлежащих росписи, по степени их важности и информативности («Так, мне кажется, что “Южный край” и “Финляндская газета” могли бы подождать, а вот “День”, “Русь” (и “Новая Русь”), “Русская молва”, “Утро России”, “Московская газета”, “Русские ведомости” (не продолжаю) необходимы в первую очередь»); а следом — активное участие в расширении библиографии по той же теме («Смотрю свои запасы и понимаю, что много еще работы. Ну ладно, глаза боятся, а руки делают»); наконец, организация переговоров с руководством своего факультета для нашего дальнейшего сотрудничества («Думаю, что во всяком случае никого от такой встречи не убудет, а вдруг какая-нибудь польза получится»).

В тот день, когда встреча состоялась, на кафедре было многолюдно. Студенты, преподаватели. В начале нового учебного года ограничения, введенные из-за пандемии коронавируса, ненадолго ослаби-

ли. Николай Алексеевич сидел за своим столом без маски, объясняя это тем, что не может в ней дышать. На что одна из коллег саркастически проронила: «Лучше задохнуться от маски, чем от вируса». Посмеялись, беды не предвидя. Николай Алексеевич и сам шутил, рассказывая о проверке летних вступительных сочинений: «Мои три любимых изречения на этот год: 1) там был полный хаус; 2) Бонопард; 3) у каждого человека есть своя апогея терпения». От себя добавлял: «Моя апогея иссякает».

В «пушкинский» праздник, 19 октября, отвечая на приглашение выступить в рамках декабрьского круглого стола, он с осторожностью обещал: «До декабря еще дожить надо. Если доживу, то что-нибудь авось и скажу. Простите, что краток. Труба зовет!» Дежурная фраза (в духе толстовского «е.б.ж.») сегодня прочитывается как трагическое предзнаменование. Не дожил. Возможно, процитировал бы Тарковского: «Предчувствиям не верю и примет / Я не боюсь». В новых трудах ученого, подготовленных еще при жизни, но выходящих только теперь, — зримое подтверждение его *научного* бессмертия. Он «век себе по росту подбирал». А память о *человеке* — в личных, пусть даже пристрастных, рассказах. Услышав о проведенных мной параллелях, интонационных и тематических, между его недавним большим интервью[20] (советовал сам: «Некоторые мне писали о нем с похвалой») и киномонологом Л.З. Лунгиной (в фильме О.В. Дормана «Подстрочник»), отреагировал так:

> Сравнение с «Подстрочником», конечно, лестно (хотя я его и не смотрел, даже книжку не читал, — но жена работала в этом издательстве, и мы с нею обсуждали). Я долго предлагал у нас на факультете устроить какую-то лабораторию, которая собирала бы сиюминутные свидетельства, подобно Дувакину[21], — но так никто и не пошевелился. А могло быть и интересно. <…> тогда можно было многое собрать.

Собранные здесь штрихи — только контуры к силуэту блестящего ученого и незаурядного человека. То немногое, что удалось вспомнить. О нем и для него. С благодарностью.

Примечания

[1] *Богомолов Н.А.* Сопряжение далековатых: О Вячеславе Иванове и Владиславе Ходасевиче. М.: Intrada, 2011.

[2] Несколько слов к читателям // *Богомолов Н.А.* Разыскания в области русской литературы XX века. От fin de siècle до Вознесенского. Т. 1: Время символизма. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. I.

[3] «Боря, Боря, мальчик мой любимый, единственный…» Письма Д.С. Мережковского Андрею Белому / Вступ. статья, публ. и коммент. А. Холикова // Вопросы литературы. 2006. № 1. С. 135–185.

[4] См.: Вопросы литературы. 2006. № 6. С. 328–335.

[5] *Бибихин В.В.* Алексей Федорович Лосев. Сергей Сергеевич Аверинцев. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2006. С. 217.

[6] *Перцов П.П.* Литературные воспоминания. 1890–1902 гг. / Вступ. статья, сост., подг. текста и коммент. А.В. Лаврова. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 225.

[7] См.: Вопросы литературы. 2006. № 6. С. 335–338.

[8] См.: https://n-bogomolov.livejournal.com/ (дата обращения: 06.05.2021).

[9] По конструктивности и благожелательности высказанные замечания оказались чрезвычайно близки дополнениям, которые редакция Словаря получила в частных откликах от А.В. Лаврова, Р.Д. Тименчика и некоторых других коллег на первоначальный проспект издания задолго до выхода первого тома. К сожалению, далеко не все из них могли быть учтены в силу обстоятельств («узок круг…»). Эти «внешние» причины («…и нехватку авторов и денег, и болезни, и медлительность…») Николай Алексеевич очень хорошо понимал и даже признавался: «…с одним из своих близких друзей и специалистом высокого класса я просто перестал совместно работать, т.к. не мог выдержать его затягиваний».

[10] *Богомолов Н.А.* Бардовская песня глазами литературоведа. М.: Азбуковник, 2019.

[11] Вышла посмертно: *Богомолов Н.А.* Собиратель. Иван Никанорович Розанов и его время. М.: Азбуковник, 2021.

[12] *Крепкова Е.* Георгий Косиков: свобода как призвание // *Косиков Г.К.* Собр. соч. Т. 1. М.: Центр книги Рудомино, 2011. С. 468.

[13] См.: *Богомолов Н.А.* Статьи для словаря «Русские литературоведы XX века» / Вступ. заметка, подг. текстов и публ. А. Холикова // Новое литературное обозрение. 2021. № 3 (169). С. 202–216.

[14] *Чуковский Н.К.* О том, что видел: Воспоминания. Письма. М.: Молодая гвардия, 2005. С. 51.

[15] *Шагинян М.* Дневники. 1917–1931. Л.: Изд. писателей в Ленинграде, <1932>. С. 36.

[16] *Богомолов Н.А.* Материалы к библиографии русских литературно-художественных альманахов и сборников, 1900–1937. М.: Лантерна-Вита, 1994.

[17] Писатели современной эпохи: биобиблиогр. словарь. Т. 2 / Кн. подг. к изд. Н.А. Богомоловым. М.: Рус. библиогр. об-во; ЭксПринт НВ, 1995.

[18] Корней Иванович Чуковский: Биобиблиогр. указатель / Сост. Д.А. Берман. М.: Рус. библиогр. об-во; изд. фирма «Восточная литература» РАН, 1999.

[19] *Богомолов Н.А.* К истории русской потенциальной журналистики. Несостоявшийся журнал группы «Лирика» // Литературный факт. 2020. № 3 (17). С. 158–179.

[20] Николай Богомолов: пером и словом… [Видеоинтервью Сергею Коростелеву. «Игра слов»] // URL: https://www.youtube.com/watch?v=IBuryaQhWXc&t=2s (дата обращения: 06.05.2021). См. с. 724 настоящей монографии.

[21] Виктор Дмитриевич Дувакин (1909–1982), литературовед. В 1966-м, после выступления в защиту А.Д. Синявского и Ю.М. Даниэля, был отстранен от преподавания. Его дальнейшая работа в МГУ связана с организацией фонда аудиомемуаров (фонодокументов) по истории русской культуры XX века. Сделанные им записи хранятся в Отделе устной истории Научной библиотеки МГУ.

Магнус Юнггрен

ПАМЯТИ КОЛЛЕГИ

За годы нашего общения с Николаем Алексеевичем Богомоловым я прочитал и изучил немало его научных работ. Несколько раз я встречался с ним лично — так сложилось, что это всегда происходило в рамках различных юбилейных мероприятий: на симпозиумах, посвященных 125-летию со дня рождения А. Белого в 2005 году, 100-летию со дня основания издательства «Мусагет» в 2009 году, 130 и 135-летию со дня рождения А. Белого в 2010 и 2015 гг., а также в 2015-м в Стэнфорде на конференции, организованной в память о 125-летии со дня рождения Б. Пастернака. Я восхищался энциклопедическими знаниями моего коллеги. При этом он никогда не навязывал никому своих мнений и всегда держался очень скромно.

Позвольте мне рассказать случай из нашего с ним общения. В Стэнфорде мы были приглашены на литературный вечер — если не ошибаюсь, Игорь Лощилов читал тогда стихи Николая Заболоцкого. Вечер был организован довольно далеко от университетского городка, и так случилось, что, когда мероприятие окончилось, мы с Николаем Алексеевичем опоздали на последний поезд. Примерно полчаса мы шли с ним вдоль железнодорожных путей в кромешной темноте. Меня всегда интересовали имена, и я решил рассказать Богомолову о том, как однажды в Риме, мучаясь бессонницей, попытался считать не овец, а русских писателей, чья фамилия начинается на букву К. Писателей оказалось много, и, сосчитав до восьмидесяти, я заснул. Последним, кого я помню, был полузабытый парижский поэт 30-х годов Леонид Кельберин. Николай Алексеевич вопросительно взглянул на меня и, деликатно понизив голос (хотя кроме нас там никого не было), почти шепотом поправил: *Лазарь* Кельберин.

Потом мы с ним заговорили о богатом эмигрантском архиве в соседнем городке Беркли. Богомолов, конечно, тоже там побывал и изучил большую часть материалов. Я упомянул, что в 70-е годы написал несколько писем Глебу Струве, где описывал свои посещения интеллектуального Ленинграда. Я говорил это, будучи почти уверен, что материалы не сохранились. Но на свете, кажется, не было ничего такого, чего бы Николай Алексеевич не знал. Выслушав меня, он легко улыбнулся и сказал: «Читал».

СТАТЬИ
И ЗАМЕТКИ

Павел Глушаков

ВЕРОЯТНОСТНАЯ СВЯЗЬ: ИЗ ЗАМЕТОК И КОММЕНТАРИЕВ[1]

Публикуемые здесь очерки посвящены явлениям, устроенным по принципу «двойчатки», когда одно произведение (или его элемент) заставляет припомнить произведение другое, казалось бы, совсем не сопоставимое с предыдущим. В таком сопряжении происходит некоторое *прирастание* смысла обоих текстов. Вспоминается В.И. Даль, писавший: «…не ручаюсь, за сродство радуги с радостию, но, как это было радостное явленье Ною, то связь вероятна»[2]. Несколько таких *вероятностных связей* описаны в этих этюдах.

*

Когда авторы оперного либретто «Евгения Онегина» писали знаменитую арию Гремина, думается, они могли, скорее всего неосознанно, вспомнить другое пушкинское произведение.

Онегин, я скрывать не стану,
Безумно я люблю Татьяну!
Тоскливо жизнь моя текла…
Она явилась и дала,
Как солнца луч среди ненастья,
Мне жизнь и молодость,
Да, молодость и счастье.
И жизнь, и молодость, и счастье![3]

В стихотворении «Друзьям» (1828) читаем:

Его я просто полюбил…
…….

Текла в изгнанье жизнь моя,
Влачил я с милыми разлуку,
Но он мне царственную руку
Подал — и с вами снова я.

*

После пушкинского «Зимнего вечера» («Выпьем, добрая подружка / Бедной юности моей, / Выпьем с горя; где же кружка? / Сердцу будет веселей») русская поэзия навсегда запомнила, что, собственно, из кружки пьют *с горя*, и подхвачено это было другим широко известным текстом — стихотворением Михаила Исаковского «Враги сожгли родную хату…»:

И пил солдат из медной кружки
Вино с печалью пополам.

*

Если задуматься, то у булгаковского «Собачьего сердца» есть предшественник — пьеса (точнее, по авторскому определению, «роман-фантазия») Б. Шоу «Пигмалион», где профессор (правда, не медицины, а фонетики[4]) создает существо по собственному замысленному образцу, делая один из первых документализируемых экспериментов[5] «по улучшению» человека, с той лишь разницей, что у Шоу описано «восхождение» к «благородному» человеку, а у Булгакова явлен обратный процесс. Но оба варианта ставят в тупик самих создателей новых сущностей:

> М и с с и с Х и г и н с . <...> Полковник Пикеринг, неужели вы не понимаете, что в тот день, когда Элиза переступила порог дома на Уимпол-стрит, с нею вместе вошло еще кое-что. <...>
>
> П и к е р и н г . Но что же? Что?
>
> М и с с и с Х и г и н с <...> Проблема! <...> Проблема в том — что делать с Элизой после?

Сравните с монологом профессора Преображенского:

> Мое открытие, черти б его съели, с которым вы носитесь, стоит ровно один ломаный грош... Да не спорьте, Иван Арнольдович, я все ведь уже понял. Я же никогда не говорю на ветер, вы это отлично знаете. Теоретически это интересно, ну, ладно. Физиологи будут в восторге... Москва беснуется... Ну, а практически что? Кто теперь перед вами?

Сам Шоу так характеризовал свою пьесу: «“Пигмалион” — это насмешка над поклонниками “голубой крови”[6]… Каждая моя пьеса была камнем, который я бросал в окна викторианского благополучия»[7]. Не отсюда ли родился эпизод «Собачьего сердца», в котором «гражданин Шариков» швырялся камнями по стеклам квартиры, нарушая благополучие, правда, уже не викторианских, а советских граждан:

> — В кота? — спросил Филипп Филиппович, хмурясь, как облако.
>
> — То-то, что в хозяина квартиры. Он уж в суд грозился подать.

Остается только добавить, что «Собачье сердце» написано в 1925 году, и именно в этом году «Пигмалион» впервые был поставлен на советской сцене Малым театром. (Пьеса была сыграна в 1924 году в Московском театре Комедии, бывш. Корша.)

*

У карамзинской бедной Лизы есть, думается, дальняя английская родственница. Именно она продает (как и Лиза ландыши) фиалки, получая за свой букетик гораздо большую цену (ей предлагают шестипенсовую монету, тогда как, по словам самой девушки, «такому букетику красная цена — пенни»). Правда, в отличие от Лизы (отказавшейся от щедро предложенного ей рубля), эта английская девушка принимает деньги. Перед читателем, собственно, счастливая реализация того, что оборвалось в «Бедной Лизе» со смертью героини (не сумевшей преодолеть барьера между «крестьянкой и барином»). Имя карамзинской Лизы было «унаследовано» цветочницей Элизой Дулиттл из «Пигмалиона» Б. Шоу. То, что было не под силу молодому дворянину Эрасту, удалось профессору фонетики Генри Хиггинсу.

*

У гоголевского чиновника из «Женитьбы», нереализованного жениха с фамилией, «что только плюнешь да перекрестишься, коли услышишь», Ивана Павловича Яичницы есть, возможно, литературный внук — еще более несчастный в личной жизни. Это чиновник Желтков из купринского «Гранатового браслета», жалкий «человек со смешной фамилией». То, что Желтков — ономастический вариант Яичницы, кажется очевидным, однако «гоголевские приметы», видимо, есть и в отдаленных фрагментах купринского текста. Так, товарищ прокурора носит гоголевскую фамилию Мирза-Булат-Тугановский (дальний привет городничему Сквозник-Дмухановскому), а в бедном жилище Желткова стол покрыт «цветной малороссийской скатертью», выглядящей как визуальный оммаж Гоголю.

*

Еще Андрей Белый заметил, что гоголевские фамилии построены на редупликации[8]: Чи(чи)ков, например. Но, кажется, не обратили внимание на то, что истоком, образцом этого звукового повтора является, собственно, сама фамилия писателя, построенная на том же самом эффекте, — Го(го)ль.

*

Повесть Л. Толстого «Детство» (1852) открывалась такой картиной: старый учитель Карл Иваныч разбудил Николеньку,

> …ударив над самой моей головой хлопушкой — из сахарной бумаги на палке — по мухе. Он сделал это так неловко, что задел образок моего ангела, висевший на дубовой спинке кровати, и что убитая муха упала мне прямо на голову. Я высунул нос из-под одеяла, остановил рукою образок, который продолжал качаться, скинул убитую муху на пол и хотя заспанными, но сердитыми глазами окинул Карла Иваныча.

В романе «Подросток» (1875) есть символический эпизод, когда Версилов

> …стремительно вскочил, мгновенно выхватил образ из рук Татьяны и, свирепо размахнувшись, из всех сил ударил его об угол изразцовой печки. Образ раскололся ровно на два куска... Он вдруг обернулся к нам, и его бледное лицо вдруг все покраснело, почти побагровело, и каждая черточка в лице его задрожала и заходила…

Так то, что у Толстого лишь «закачалось», у Достоевского разбилось, разделившись надвое.

*

У пушкинского Владимира Дубровского, который предпочел сжечь свой родной дом («…где я родился и где умер мой отец…»), мог быть знаменитый предшественник — Федор Растопчин, который, если верить Л.Н. Толстому, поступил так же в 1812 году: «Граф же Растопчин, который <...> рассказывал, как он сжег свой дом и написал прокламацию французам, где торжественно упрекал их, что они разорили его детский приют...» («Война и мир», том третий, часть третья).

*

В Четвертом действии «Трех сестер» Чебутыкин напевает нелепые слова:

> Чебутыкин *(тихо напевает).* Тарара… бумбия… сижу на тумбе я… <…> *(читает газету и тихо напевает)*. Тара-ра… бумбия… сижу на тумбе я… <…> *(в глубине сцены садится на скамью)*. Утомился… *(Вынимает из кармана газету.)* Пусть поплачут… *(Тихо напевает.)* Та-ра-ра-бумбия… сижу на тумбе я… Не все ли равно! <…> *(тихо напевает)*. Тара… ра… бумбия… сижу на тумбе я… *(Читает газету.)* Все равно! Все равно!

Источники этой песенки-шансонетки известны, а число ее интерпретаций сравнительно велико. Однако, кажется, не было еще указано на одно сравнительно простое примечание, очевидное для, без сомнения, изучавшего греческий язык Чебутыкина: тумба в переводе с греческого означает «земляное возвышение над могилой». Это более

чем характерно для чудаковатого человека, разочаровавшегося в своей жизни и говорящего: «Нас нет, ничего нет на свете, мы не существуем, а только кажется, что существуем».

*

Две выписки.

«Вишневый сад» (Действие второе):

> Т р о ф и м о в . У нас, в России, работают пока очень немногие. <...> Есть только грязь, пошлость, азиатчина…<...> Вся Россия наш сад. Земля велика и прекрасна, есть на ней много чудесных мест.

«Повесть временных лет»:

> Сказали руси чудь, славяне, кривичи и весь: “Земля наша велика и обильна, а порядка в ней нет...”

*

Из диалога двух текстов: «Двенадцать» и «Ревизор».

> Стоит буржуй, как пес голодный,
> Стоит безмолвный, как вопрос.

> *Немая сцена.* Городничий посередине в виде столпа с распростертыми руками и закинутою назад головою. По правую сторону его: жена и дочь с устремившимся к нему движеньем всего тела; за ними почтмейстер, превратившийся в вопросительный знак, обращенный к зрителям…

*

Из занятных опечаток. В полном собрании сочинений Гоголя утверждается: «В настоящем издании внесено большое количество исправлений в текст первого прижизненного издания, положенного в

основу. Кроме восстановления по *РЦ* (цензурный экземпляр. — *П. Г.*) цензурных искажений, совершенно ясных и бесспорных, восстанавливается подлинный авторский текст и по другим рукописям, ошибочно измененный в процессе многократной переписки»[9]. Таким образом получается, что редакция «восстанавливает» цензурные искажения.

*

Четыре пушкинские параллели к «Двенадцати» Блока.

I. «Евгений Онегин»

Белый снег. <…>
На ногах не стоит человек. <…>
У тебя на шее, Катя,
Шрам не зажил от ножа.

Татьяна в лес; медведь за нею.
Снег рыхлый по колено ей[10].
То длинный сук ее за шею
Зацепит вдруг…

II. «Капитанская дочка»

Ты лети, буржуй, воробышком!
Выпью кровушку
За зазнобушку,
Чернобровушку...

…нет, брат ворон; чем триста лет питаться падалью, лучше раз напиться живой кровью, а там что бог даст!

III. «Медный всадник»

Утек, подлец! Ужо, постой,
Расправлюсь завтра я с тобой!

«Добро, строитель чудотворный! —
Шепнул он, злобно задрожав, —
Ужо тебе!..»

IV. «Борис Годунов»

В очи бьется
Красный флаг.

<…>
И мальчики кровавые в глазах...

*

Диалог двух поэтов.

В. Маяковский «Разговор с фининспектором о поэзии» (1926):

Поэзия —
та же добыча радия.
В грамм добыча,
в год труды.
Изводишь
единого слова ради
тысячи тонн
словесной руды.

А. Блок, запись от 6 марта 1914 г.:

> Во всяком произведении искусства (даже в маленьком стихотворении) — больше не искусства, чем искусства.
>
> Искусство — радий (очень малые количества). Оно способно радиоактировать все — самое тяжелое, самое грубое, самое натуральное: мысли, тенденции, «переживания», чувства, быт. Радиоактированью поддается именно живое, следовательно — грубое, мертвого просветить нельзя[11].

*

Из перекличек поэтов: Константин Батюшков и Борис Пастернак.

> «Он принадлежит исключительно великой, всеобъемлющей природе, поэтому ему ненавистно все, что напоминает обывательские правила и порядок. Поэтому он спрашивал сам себя несколько раз во время путешествия, глядя на меня с насмешливой

улыбкой и делая рукой движение, как будто бы он достает часы из кармана: “Который час?” — и сам отвечал себе: “Вечность”»[12].

В кашне, ладонью заслонясь,
Сквозь фортку крикну детворе:
Какое, милые, у нас
Тысячелетье на дворе?
(«Про эти стихи»)

*

Одна гоголевская параллель к финалу «Защиты Лужина» Набокова.

С трудом сдерживая тяжкое свое дыхание, Лужин опустил на пол стул и попробовал высунуться в окно. Большие клинья и углы еще торчали в раме. Что-то полоснуло его по шее, он быстро втянул голову обратно, — нет, не пролезть. <…> Подняв руку, он рванул раму, и она отпахнулась. <…> Уцепившись рукой за что-то вверху, он боком пролез в пройму окна. Теперь обе ноги висели наружу, и надо было только отпустить то, за что он держался, — и спасен. <…>

Дверь выбили. «Александр Иванович, Александр Иванович!» — заревело несколько голосов. Но никакого Александра Ивановича не было[13].

П о д к о л е с и н . <…> А будто в самом деле нельзя уйти? Как же, натурально нельзя: там в дверях и везде стоят люди; ну, спросят: зачем? Нельзя, нет. А вот окно открыто; что, если бы в окно? Нет, нельзя; как же, и неприлично, да и высоко. (*Подходит к окну*.) Ну, еще не так высоко: только один фундамент, да и тот низенький. Ну нет, как же, со мной даже нет картуза. Как же без шляпы? неловко. А неужто, однако же, нельзя без шляпы? А что, если бы попробовать, а? Попробовать, что ли? (*Становится на окно и, сказавши: «Господи, благослови», — соскакивает на улицу; за сценой кряхтит и охает.*) Ох! однако ж высоко! <…>

А г а ф ь я Т и х о н о в н а . Иван Кузьмич у вас? <…>

К о ч к а р е в . <…> Как же — и нет, и не ушел? <…> Иван Кузьмич! где ты? <…>

Д у н я ш к а . Да оне-с выпрыгнули в окошко[14].

*

Если не знать автора этого текста, то вполне резонным будет суждение, что перед нами, собственно, частушка:

Надо мной в лазури ясной
Светит звездочка одна,
Справа — запад темно-красный,
Слева — бледная луна[15].

В черновике еще любопытней и «красноречивей» — вторая строка читается так: «Прямо звездочка одна».

Между тем, внимательным читателем Пушкина был Михаил Исаковский, который в стихотворении 1944 г. («Где ж вы, где ж вы, очи карие?») «под звездами балканскими» очерчивает такие координаты:

Впереди — страна Болгария,
Позади — река Дунай.

*

В кинофильме «Трактористы» (1939) прозвучала такая песня на слова Б. Ласкина:

На границе тучи ходят хмуро,
Край суровый тишиной объят.
У высоких берегов Амура
Часовые Родины стоят.

Этот «суровый край» мог быть чем-то близок пушкинской пустыне:

В пустыне чахлой и скупой,
На почве, зноем раскаленной,
Анчар, как грозный часовой,
Стоит — один во всей вселенной.

*

При интерпретации знаменитой строчки А. Крученых «Дыр, бул, щыл», кажется, не было отмечено, что «грамматический каркас» этого

сочетания родственен не менее знаменитой «глокой куздре» Л. Щербы, и в таком понимании может быть рассмотрен как потенциальная конструкция по типу «существительное + глагол + прилагательное в краткой форме» или в зеркальном отражении «прилагательное в краткой форме + глагол + существительное». Подобные довольно редкие, но очень выразительные конструкции (в позиции начала текста) маркируют пушкинскую тему в литературе: от двустишия самого Пушкина «К переводу Илиады» («Крив был Гнедич…») и эпиграфа к одиннадцатой главе «Капитанской дочки» («В ту пору лев был сыт…») до первого предложения романа Ю. Тынянова «Пушкин» («Майор был скуп»).

Также потенциально значимы тут могут быть «усеченные» конструкции из знаменитого Сна Татьяны, а именно:

Лай, хохот, пенье, свист и хлоп,
Людская молвь и конской топ!

Эти «хлоп» и «топ», неприжившиеся в русском языке, чем-то родственны футуристическому словотворчеству.

*

В 1826 г. Пушкин пишет Вяземскому: «Твои стихи к Мнимой Красавице (ах, извини: Счастливице) слишком умны. — А поэзия, прости Господи, должна быть глуповата».

Спустя столетие Сталин (если верить записям бесед Ф. Чуева с Молотовым) сказал Демьяну Бедному:

— Вы знаете, почему вы плохой поэт?

Орденоносный Демьян не ожидал такого.

— Потому что поэзия должна быть грустновата, — закончил Сталин[16].

*

…Сталин, помнится, сказал во время войны: «Я знаю, что после моей смерти на мою могилу нанесут кучу мусора, но ветер истории безжалостно развеет её!»[17]

Городничий. <…> Ах, боже мой! я и позабыл, что возле того забора навалено на сорок телег всякого сору. Что это за скверный город! только где-нибудь поставь какой-нибудь памятник или просто забор — черт их знает откудова и нанесут всякой дряни! (*Вздыхает*.)[18]

*

1 декабря 1935 г., выступая на совещании передовых комбайнеров, Сталин сказал ставшую знаменитой фразу: «Сын за отца не отвечает». Эта сентенция могла быть навеяна вождю строками из пьесы Горького «Васса Железнова», той ее сценой, в которой Васса уговаривает мужа принять яд, приговаривая: «За пакости отцов дети не платят». Так *Сталин* мог использовать слова *Железновой*.

Между тем, в 1924 г. одну из характеристик Железновой (слова дочери Людмилы: «Ты — <...> просто человеческая женщина») мог вспомнить Маяковский, когда в поэме «Владимир Ильич Ленин» назвал своего героя «самым человечным человеком».

*

Дети лейтенанта Шмидта появились на свет в 1931 г.:

— Будем знакомы. Сын лейтенанта Шмидта.

— Кто? — спросил глава города, тараща глаза.

— Сын великого, незабвенного героя лейтенанта Шмидта, — повторил пришелец,

— А вот же товарищ сидит — сын товарища Шмидта, Николай Шмидт.

И председатель в полном расстройстве указал на первого посетителя, лицо которого внезапно приобрело сонное выражение.

В жизни двух жуликов наступило щекотливое мгновение. В руках скромного и доверчивого председателя исполкома в любой момент мог блеснуть длинный неприятный меч Немезиды. Судьба давала только одну секунду времени для создания спасительной комбинации. В глазах второго сына лейтенанта Шмидта отразился ужас. <...>

— Вася! — закричал первый сын лейтенанта Шмидта, вскакивая. — Родной братик! Узнаешь брата Колю?

И первый сын заключил второго сына в объятия.

— Узнаю! — воскликнул прозревший Вася. — Узнаю брата Колю![19]

Однако несколькими годами ранее, в 1927-м, был создан образ весьма загадочного сына не менее таинственного отца.

В повести Ю.Н. Тынянова «Подпоручик Киже» описываются похороны неожиданно скончавшегося генерала Киже:

Похороны генерала Киже долго не забывались С.-Петербургом, и некоторые мемуаристы сохранили их подробности.

Полк шел со свернутыми знаменами. Тридцать придворных карет, пустых и наполненных, покачивались сзади. Так хотел император. На подушках несли ордена.

За черным тяжелым гробом шла жена, ведя за руку ребенка. И она плакала[20].

Этот фантомный сын фантомного отца — «сын подпоручика Киже», видимо, держал свой путь *по направлению* к роману Ильфа и Петрова с его «сыном лейтенанта Шмидта» и «сыном турецко-подданного» одновременно.

*

Духовно-нравственная составляющая уроков русской литературы в школе продолжает свое уверенное шествие по стране: об этом свидетельствуют «методические копилки», конспекты и сценарии лучших уроков, выкладываемых на педагогических порталах. Эмпирический опыт систематизируется в книгах и брошюрах многоопытных методистов. Для таких обобщающих трудов Министерство образования России проводит специальный конкурс, первое место в котором (2013 г.) заняло пособие из Смоленска[21].

Книга содержит большое число довольно традиционных формулировок и набор обычных приемов работы с детьми. Например, с *современными* школьниками предлагается обсуждать такие тексты:

> С исторической точки зрения Православие уже более тысячи лет назад создало нашу страну, которую называют Святой Русью. Раскрывая значение понятия «Святая Русь», говорим о святынях земли Русской, монастырях, церквах, священстве, иконах, но, прежде всего, о соборе праведников Руси. Святая Русь созидалась людьми, ставшими на путь очищения своей души от греха, на путь стяжания Духа Святого. Слова преподобного Серафима Саровского: «Стяжите Дух Святой и тысячи вокруг вас спасутся», — выражают сущность идеи святости. «Небесный человек и земной ангел» — так на Святой Руси называли своих подвижников. Нигде более на земле тип православного святого человека не вошел в душу народа с такой проникновенной и вдохновляющей силой, как на русской почве[22].

Гораздо интереснее посмотреть на те «инновации», которые позволяет себе автор методических разработок. Он довольно смело предлагает строить урок литературы как «новеллу с *проблемным и броским* названием» (выделено авторами). Вот вопросы, предлагаемые к обсуждению:

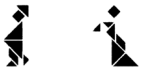
> — «Зачем Илья Муромец уходит в монастырь и принимает монашеский постриг?»;
>
> — «Кто красивее — княгиня Ольга или … (предлагается имя литературной героини, или добившейся успехов современницы, или красавицы модельного бизнеса)».
>
> — «Почему Богородицу величают *страшной Воеводой* в акафисте Смоленской иконе Божией Матери «Одигитрии»?

Не без гордости автор пособия сообщает, что такие вопросы *интригуют* учеников, привлекают их интерес к обсуждению духовно-нравственных вопросов.

Но настоящая интрига ожидает читателя на странице тридцать пятой, где предлагается «работа с танграмом» (это игрушка, состоящая из семи фигур, из которых можно строить разные другие фигуры). Чтобы не пересказывать, приведем эту часть пособия целиком вместе с получившимися танграмами:

Работа с танграмом

Представить и охарактеризовать святого человека можно и с помощью деталей танграма. Так, предлагаем учащимся (группе/паре) выложить из деталей танграма фигуру, например, благоверной княгини Анны Кашинской, которая прощается со своим мужем Михаилом Тверским, отправляющимся в Золотую Орду. Придумать несколько заголовков к построенной картинке. Или же выложить фигуры супругов, канонизированных Православной Церковью.



Подписи учащиеся предлагают, как правило, такие «В добрый путь, дорогой!», «Возвращайся скорее!», «Буду молиться за тебя».

И вот «методический вывод»:

> Фигура может быть отправной точкой в работе над следующими духовно-нравственными вопросами: целомудрие супружества, благоверность жены <...> О такой любви можно начать говорить с учениками, оттолкнувшись от фигурки танграма.
>
> Методы характеристики святого человека формируют у школьников взгляды, мнения, суждения, оценки, идеалы. При этом педагог организует работу в целях воспитательной коррекции развития личности[23].

Завершается пособие Приложением № 7 «Народная мудрость в пословицах и поговорках», среди которых есть немало, действительно, поучительных, и их включение в сборник духовно-нравственных пословиц красноречиво; например, для обсуждения рекомендована такая пословица: «Когда лиса читает проповеди, загоняй своих гусей».

*

Уроки Солженицына.

В 2000 г. в Троице-Лыково к А.И. Солженицыну приехал новоизбранный президент. Писатель рассказал высокому гостю историю, приключившуюся с ним в 1971 г., когда сотрудники КГБ попытались отравить Солженицына ядом. По воспоминаниям Н.Д. Солженицыной, «первые недели были особенно мучительны, невыносима была даже

легкая простыня, покрывающая ожоги… Боль вызывало даже движение воздуха при открывающейся двери. Ни один из врачей, лечивших А.И., не понимал происхождения этих ожогов, и ни одна из выписанных ими мазей не помогала»[24].

Слушая этот рассказ о чудовищных методах госбезопасности, молодой президент сочувственно качал головой…

*

«Проработочные» постановления сталинского времени имели однотипные названия: «О журналах “Звезда” и “Ленинград”», «Об одной антипартийной группе театральных критиков» и т. д.

Борис Федорович Егоров, когда я дал ему на прочтение вариант своей статьи, названной «Об авторской позиции…», сказал: «Такое название, скорее, предполагает такой смысл: не об авторской позиции, а *против* таковой». Уж он-то точно знал об этом не понаслышке[25].

*

Образ мирового пожара из поэмы Блока «Двенадцать» имеет, кажется, несколько праобразов:

Мы на горе всем буржуям
Мировой пожар раздуем[26],
Мировой пожар в крови —
Господи, благослови!

Первый — скорее, исторический, чем литературный: это рассказ о пожаре Рима во время царствования императора Нерона[27]. Основным источником здесь является «Жизнь *двенадцати* цезарей» Гая Светония Транквилла:

> Но и к народу, и к самым стенам отечества он не ведал жалости. Когда кто-то сказал в разговоре:
>
> «Когда умру, пускай земля огнем горит!»
>
> «Нет, — прервал его Нерон, — Пока живу!» И этого он достиг[28].

Второй — из лермонтовского стихотворения «Смерть Поэта»:

Погиб поэт! — невольник чести
. . . . . .
Не вы ль сперва так злобно гнали
Его свободный, смелый дар
И для потехи раздували
Чуть затаившийся пожар?

*

В стихах таких разных поэтов, как Борис Божнев и Борис Слуцкий, проявился один сходный мотив: условно его можно назвать «воскрешением памяти об отце» (или *призыванием* такой памяти).

Чтоб стать ребенком, встану в темный угол,
К сырой стене заплаканным лицом,
И буду думать с гневом и с испугом —
За что наказан я, и чьим отцом…[29]

Я своего отца почти не помню,
Увы, не он меня так наказал,
Но сделается вдруг мой угол темный
Светлей, чем солнцем озаренный зал...[30]

У Божнева здесь явственные коннотации к образу Отца в евангельском понимании, а мотив «наказания» переплетен с детским ощущением от реального наказания, когда ребенка по традиции ставят «в угол». Именно так, как ни парадоксально, зарождается как первое религиозное чувство, так и первый непосредственный контакт с миром *вне и выше* человеческого.

Пространство темного угла, стены появляется в стихотворении Слуцкого «Сон об отце»:

Засыпаю только лицом к стене,
Потому что сон — это образ конца
Или, как теперь говорят, модель.
Что мне этой ночью приснится во сне?

Загадаю сегодня увидеть отца,
Чтобы он с газетою в кресле сидел[31].

Так формировался мифосимволический и вместе с тем психоаналитический мотив, включающий в себя сложные комплексы эмоций (вина, наказание, боль) и художественных элементов (стена, темный угол), основание которых можно предположить в Откровении Иоанна Богослова о небесном граде (Царстве Божьем), окруженном непреодолимой стеной.

*

Выступая в концертах, ведущие актеры 30–40-х гг. XX в. почти непременно были при орденах и лауреатских медалях. При этом исполняли они фрагменты из исторических пьес, что создавало своеобразный эффект: И.М. Москвин мог играть сцену из «Царя Федора» в пиджаке, на котором красовались орден Ленина и орден Трудового Красного Знамени, а царица Ирина в исполнении О.Л. Книппер-Чеховой украшала свое платье теми же орденами.

Но иногда все «сходилось», как это произошло в случае с «Анной Карениной», сцену из которой в концертах с успехом играли Н.П. Хмелев и А.К. Тарасова. Советский орден Трудового Красного Знамени на груди «государственного человека» Алексея Александровича Каренина был совершенно «к месту»[32].

*

Дневник К. Чуковского полон бытовых деталей и любопытных подробностей. В 1965 г., находясь на лечении, Чуковский скрупулезно фиксирует даже номера палат, в которых пребывают именитые постояльцы Кремлевской больницы. Так, в прошлом поэт-футурист С. Кирсанов получил палату под номером 666[33].

*

Женщина-дежурная у эскалатора метро — это страшное соединение Пенелопы, Вия и Сизифа. Вот как дежурные сами описывают свою работу:

Было очень страшно. Особенно внизу, когда два эскалатора, заполненные людьми, едут на тебя, а ты сидишь в маленькой стеклянной будке и молишься, чтобы ничего не случилось, — делится впечатлениями Лидия. — А пассажиры даже не понимают, что ты чувствуешь. <...> — Мне старшая сказала: запрись в кабинке и не высовывайся. Пусть делают что хотят… <...> Ночью дежурная должна помыть кабину, в которой она сидит. За день та покрывается толстым слоем черной пыли. Об одежде и говорить нечего — ежедневно нужно все стирать. После уборки дежурная выключает все эскалаторы и идет отдыхать. Можно немного поспать до 5 утра. Правда, условий в комнатах отдыха никаких. Спят уставшие женщины на стульях, составленных вместе, или на столах. Бывает, что их сон тревожат тараканы, мыши и крысы[34].

*

По свидетельству С. Богатыревой, мог существовать устный вариант последней строки стихотворения О.Э. Мандельштама «Мы живем, под собою не чуя страны…»: «И широкая ж…па грузина»[35]. В устном же варианте (вероятно, начиная с 1925 г.) бытовала эпиграмма на Ворошилова, авторство которой приписывается К. Радеку:

Ах, Клим, пустая голова,
Навозом доверху завалена!
Не лучше ль быть хвостом у Льва,
Чем задницей у Сталина?[36]

Между тем эпиграмматическая форма отсылает к еще более раннему примеру, в котором столь сниженным словом характеризуется государственный деятель (точнее, памятник Александру Третьему):

Третья дикая игрушка
Для российского холопа:
Был царь-колокол, царь-пушка,
А теперь еще царь-ж…па[37].

Таким образом, столь фраппирующим способом характеризуется не индивидуальная особенность конкретного человека, а выстраива-

ется своеобразная «эмблематичность» инверсии верха и низа, столь частотной в мире, где, со времен пушкинской эпиграммы («В Академии наук / Заседает князь Дундук»), «такая честь» оказывается именно людям, наделенным столь сомнительными достоинствами.

*

Диалоги: «Дядя Ваня» А.П. Чехова и «Задачи союзов молодежи» В.И. Ленина.

> *Дядя Ваня.* О, боже мой... Мне сорок семь лет; если, положим, я проживу до шестидесяти, то мне остается еще тринадцать. Долго! Как я проживу эти тринадцать лет? Что буду делать, чем наполню их? О, понимаешь... (*судорожно жмет Астрову руку*) понимаешь, если бы можно было прожить остаток жизни как-нибудь по-новому. Проснуться бы в ясное, тихое утро и почувствовать, что жить ты начал снова, что все прошлое забыто, рассеялось, как дым. (*Плачет*.) Начать новую жизнь... Подскажи мне, как начать... с чего начать...

Ленин:

> Тому поколению, представителям которого теперь около 50 лет, нельзя рассчитывать, что оно увидит коммунистическое общество. До тех пор это поколение перемрет. А то поколение, которому сейчас 15 лет, оно и *увидит* коммунистическое общество, и само будет строить это общество.
>
> *Соня.* Мы, дядя Ваня, будем жить. Проживем длинный, длинный ряд дней, долгих вечеров; будем терпеливо сносить испытания, какие пошлет нам судьба; будем трудиться для других… <...> Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир…

*

Если не дать библиографическую ссылку, то этот фрагмент (и не только он, а весь текст в целом) рискует быть признанным нынче «экстремистским»:

> Вы не заметили, что Россия видит свое спасение не в мистицизме, не в аскетизме, не в пиетизме, а в успехах цивилизации, просвещения, гуманности. Ей нужны не проповеди (довольно она слышала их!), не молитвы (довольно она твердила их!), а пробуждение в народе чувства человеческого достоинства, столько веков потерянного в грязи и навозе, права и законы, сообразные не с учением церкви, а со здравым смыслом и справедливостью, и строгое, по возможности, их выполнение. А вместо этого она представляет собою ужасное зрелище страны… <...> где, наконец, нет не только никаких гарантий для личности, чести и собственности, но нет даже и полицейского порядка, а есть только огромные корпорации разных служебных воров и грабителей[38].

И дата: июль 1847 г. …

Примечания

[1] См. последние по времени появления заметки из этого цикла: *Глушаков П.С.* От «Капитанской дочки» до «Подпоручика Киже» // Пространство безграничной словесности: Сборник статей к 70-летию В.Е. Багно. СПб.: Нестор-История, 2021. С. 90–98; *Он же.* «…на выпуклой поверхности оптического стекла» (историко-литературные заметки) // Новое литературное обозрение. 2021. № 2 (168). С. 256–266; *Он же*. Литературная классика: диалоги и созвучия // Знамя. 2021. № 11. С. 192–209; *Он же.* Из историко-литературных комментариев // Венок памяти Сергею Кормилову. М.: Флинта, 2022. С. 313–325.

[2] *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. Т. 3: П–Р. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. С. 451.

[3] «Евгений Онегин» П.И. Чайковского / На стихи А.С. Пушкина. 2-е изд. М.: Гос. муз. изд-во, 1963. С. 65.

[4] На это обратила внимание М. Степанова в статье «Казус Хиггинса — Преображенского» (Коммерсантъ Weekend. 2013. № 37. С. 30).

[5] Сравните: «П и к е р и н г (*придвигаясь к миссис Хигинс и даже наклоняясь к ней*). Да, это поразительно интересно. Уверяю вас, миссис Хигинс, мы относимся к Элизе чрезвычайно серьезно. Каждую неделю — какое там! — почти каждый день в ней происходит новая перемена. (*Придвигается еще ближе*.) Мы фиксируем каждую стадию... Сотни записей и фотографий...

Х и г и н с (*атакуя с другой стороны*). Черт побери, да это самый увлекательный эксперимент, какой мне приходилось ставить» («Пигмалион») и «Вечером появился первый лай (8 ч. 15 мин.). Обращает внимание резкое изменение тембра и тона (понижение). Лай вместо слова “гау, гау” на слоги “а-о”.

По окраске отдаленно напоминает стон. <...> Фотографирован утром. Отчетливо лает “Абыр”, повторяя это слово громко и как бы радостно. <...> Сегодня, после того, как у него отвалился хвост, он произнес совершенно отчетливо слово “пив-ная”. Работает фонограф. <...> …перемена гипофиза дает не омоложение, а полное о ч е л о в е ч е н и е (подчеркнуто три раза). От этого его изумительное, потрясающее открытие не становится ничуть меньше» («Собачье сердце»).

[6] Сравните с размышлениями Преображенского: «Можно, конечно, привить гипофиз Спинозы или еще какого-нибудь такого лешего и соорудить из собаки чрезвычайно высоко стоящего. Но на какого дьявола, спрашивается. Объясните мне, пожалуйста, зачем нужно искусственно фабриковать Спиноз, когда любая баба может его родить когда угодно. Ведь родила же в Холмогорах мадам Ломоносова этого своего знаменитого. Доктор, человечество само заботится об этом и в эволюционном порядке каждый год, упорно выделяя из массы всякой мрази, создает десятками выдающихся гениев, украшающих земной шар».

[7] Цит. по: *Майский И.* Бернард Шоу и другие: воспоминания. М.: Искусство, 1967. С. 28.

[8] *Белый А.* Мастерство Гоголя: Исследование. М.; Л.: ОГИЗ–ГИХЛ, 1934. С. 233.

[9] *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: [В 14 т.]. Т. 6. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1951. С. 894.

[10] Ср. с той же Пятой главой: «То в хрупком снеге с ножки милой / Увязнет мокрый башмачок…» («Евгений Онегин») и «Да в сугробы пуховые — / Не утянешь сапога...» («Двенадцать»). Или: «Она бежит, он всё вослед: / И сил уже бежать ей нет. // Упала в снег; медведь проворно / Ее хватает и несет…» («Евгений Онегин») и «Под снежком — ледок. / Скользко, тяжко, / Всякий ходок / Скользит — ах, бедняжка! <…> Вон барыня в каракуле <…> Поскользнулась / И — бац — растянулась! / Ай, ай! / Тяни, подымай!» («Двенадцать»).

[11] *Блок А.А.* Записные книжки: 1901–1920. М.: Художественная литература, 1965. С. 213–214.

[12] Запись А. Дитриха цит. по: *Батюшков К.Н.* Сочинения: художественная литература. Т. 1. СПб.: Б.и., 1887. С. 342.

[13] *Набоков В.В.* Русский период. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 465.

[14] *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: [В 14 т.]. Т. 5. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1949. С. 59–60.

[15] *Пушкин А.С.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 2. М.: ГИХЛ, 1959. С. 606.

[16] *Чуев Ф.И.* Молотов: Полудержавный властелин. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. С. 668.

[17] Там же. С. 396.

[18] Действие первое, явление пятое.

[19] *Ильф И., Петров Е.* Золотой теленок. М.: Федерация, 1933. С. 17–18.

[20] *Тынянов Ю.Н.* Подпоручик Киже. М.: Книга, 1981. С. 153.

[21] *Лукашенкова Ж.В.* Формирование духовно-нравственных ценностей у школьников на уроках и во внеурочной деятельности (из опыта работы учителя). Смоленск: СПДС, 2013.

[22] Там же. С. 27–28.

[23] Там же. С. 35.

[24] https://diletant.media/articles/43470250/

[25] См.: *Азадовский К., Егоров Б.* О низкопоклонстве и космополитизме: 1948–1949 // Звезда. 1989. № 6. С. 157–176.

[26] Мотив «раззадоривания» стихии (правда, не огненной, а ледяной) и само блоковское словоупотребление находим в пушкинских «Бесах»:

Посмотри: вон, вон играет,
Дует, плюет на меня;
Вон — теперь в овраг толкает
Одичалого коня <...>

[27] Напомню, что шестнадцатилетний Блок назвал Нерона в числе своих любимых героев.

[28] http://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1354646662#38

[29] Наказание отцом есть в стихотворении Ю. Кузнецова «Очевидец» (1988): здесь происходит замена образа родного отца образом *отца народов* — Сталина:

Пришли домой, схватил отец ремень,
Стал сына бить так, что летели клочья:
— Я бью, чтоб ты запомнил этот день,
Когда увидел Сталина воочью! <...>

Отца на Север увели с крыльца.
Об этом сын не говорит ни слова.
Отшибло память. Он забыл отца.
Но Сталина он помнит, как живого.
(*Кузнецов Ю.* Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1990. С. 31.)

[30] *Божнев Б.* Борьба за несуществование. СПб.: Инапресс, 1999. С. 73.

[31] *Слуцкий Б.А.* Собр. соч. В 3 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1991. С. 42.

[32] См. фото в кн.: Алла Константиновна Тарасова: Документы и воспоминания. М.: Искусство. 1978 (первая фотовклейка).

[33] *Чуковский К.* Дневник. 1936 — 1969. М.: ПРОЗАиК, 2011. С. 417.

[34] https://spb.mk.ru/articles/2017/03/22/kak-rabotaetsya-dezhurnym-u-eskalatora-v-peterburgskoy-podzemke.html

[35] *Богатырева С.* Завещание // Вопросы литературы. 1992. Вып. 2. С. 263.

[36] Русская эпиграмма. М.: Художественная литература, 1990. С. 282.

[37] Там же. С. 256.

[38] *Белинский В.Г.* Письмо к Гоголю // Белинский В. Г. Собр. соч. В 3 т. Т. 3. М.: ОГИЗ, 1948. С. 708.

Наталия Грякалова

ПО СЛЕДАМ ОДНОГО ЭКФРАСИСА («НАРЦИСС» ВЯЧ. ИВАНОВА)

Стихотворение Вяч. Иванова «Нарцисс. Помпейская бронза» из сборника «Прозрачность» (1904) относится к жанру экфрасиса, что акцентировано заголовочным комплексом, и в данном качестве оно уже становилось предметом специального рассмотрения[1]. Между тем архитектоника стихотворения обусловлена установкой на семантическую амбивалентность исходного (экфразируемого) образа: текст строится как постоянное вопрошание по поводу объекта экфрастического описания.

НАРЦИСС
ПОМПЕЙСКАЯ БРОНЗА

Кто ты, прекрасный? В лесах, как Сатир одинокий, ты бродишь,
Сам же не чадо дубрав: так благороден твой лик.

Прелесть движений пристойных, убра́нной обуви пышность —
Всё говорит мне: ты — сын вышних иль смертных царей.

Чутко, свой шаг удержав, ты последовал тайному звуку
Стройным склоненьем главы, мерным движеньем перста:

Пана ли внял ты свирель, иль Эхо влюбленные стоны?
Говор ли резвых наяд? шепот ли робких дриад?

Праздную руку, едва оперев о бедро, прихотливо
Легким наплечным руном ты перевил, как Лиэй:

Дивный, не сам ли ты Вакх, лелеемый нимфами Низы,
Ловчий, ленивец нагой, нежных любимец богинь?

Или ты — гордый Нарцисс, упоенный мечтой одинокой,
В томном блуждающий сне, тайной гармонии полн?

К нимфе зовущей иди, ты, доселе себя не познавший,
Но не гляди, наклонясь, в зеркало сонной волны!

Ах, если ты не Нарцисс, то свой лик отраженный увидев,
О незнакомец, — дрожу, — новый ты станешь Нарцисс[2].

Так кто же представлен в образе прекрасного юноши — Дионис или Нарцисс? Какова соотнесенность между визуальным претекстом и теми смысловыми трансформациями, которые он претерпевает в процессе вербальной перекодировки? В чем, если угодно, заключена интрига?

Напомним, что экфрасис как жанр словесного искусства и образец риторической практики *sui generis* направлен на выявление сложной диалектики — или метаморфозы — между формой и содержанием, что всегда реализуется в некоем *семантическом сюжете*[3]. Экфрасис фиксирует *присутствие* вещи, предмета, тела и, по мере вербальной трансфигурации, облекает их новыми, внеположными визуальному претексту смыслами, открывающими простор для иносказания. Как и всякий экфрасис, стихотворение Иванова создает сложную и неоднозначную семиотическую ситуацию, поскольку строится как «вербальная репрезентация визуальной репрезентации»[4]. Она усложняется историческим контекстом, а именно историей искусствоведческой рецепции артефакта, ставшего предметом экфрастического описания, о чем будет сказано далее. Исходя из названия и подзаголовка стихотворения, отсылающих к определенному визуальному объекту — скульптуре из знаменитой коллекции помпейской бронзы Национального археологического музея в Неаполе[5], возможно ожидать развертывания миметического экфрасиса, что частично и осуществляется. Однако свою экфрастическую репрезентацию Иванов строит с отсылкой к двум референтам одновременно — Нарциссу и Дионису, постоянно поддерживая установку на неоднозначность формами вопрошания: «Кто ты, прекрасный?», «…не сам ли ты Вакх..?», «Или ты — гордый Нарцисс..?» Если речь идет об изображении Нарцисса («Прелесть движений при-

стойных, <…> ты последовал тайному звуку / Стройным склоненьем главы, мерным движеньем перста: // Пана ли внял ты свирель, иль Эхо влюбленные стоны?»), то почему поэт так щедро представляет здесь пластические детали, являющиеся атрибутами Диониса (высокие узорчатые сандалии — «убра́нной обуви пышность», накинутая на плечо шкура козленка: «Праздную руку, едва оперев о бедро, прихотливо / Легким наплечным руном ты перевил, как Лиэй»)? И почему они столь же щедро амплифицированы аллюзиями, отсылающими к мифологическому нарративу о Дионисе многоименном: божественное происхождение, эпитеты *Лиэй*, *Вакх* (Дионис-Иакх, божество Элевсинских мистерий), *ловчий* (т. е. Загрей)[6], упоминание о *нимфах Низы*, воспитавших спасенного бога, о его спутниках *Сатире* и *Пане, о наядах* и *дриадах* — знаках его включенности во всеобъемлющую природную жизнь[7], намеки на эротическую энергию бога производящих сил природы — «нежных любимец богинь»?

Велик соблазн объяснить подобное структурирование текста авторской интенцией — погруженностью в изучение дионисийского культа (чтение Ивановым курса лекций о религии Диониса в Русской школе общественных наук в Париже в 1903–1904 годах подробно освещено Н.А. Богомоловым с опорой на документальные источники[8]) и его экстраполяцией — в духе модернистского неомифологизма — на смежные или гетерогенные культурные формы, в данном случае на фигуру Нарцисса. Ведь включает же Иванов, повествуя о героических ипостасях Диониса, в ассоциативный ряд и этот мифологический образ («прадионисийский страстной лик»): «Что страстны*е* герои цветения принадлежат дионисийскому кругу как демонические ипостаси Диониса-Анфея[9], показывает и миф о прекрасном *Нарциссе*, <…> встречающем в своей жизни дионисийскую нимфу *Эхо* (растерзанную потом безумными пастухами в волчьих шкурах)…»[10] Представления о Дионисе как божестве растительного культа позволяют сблизить его с Нарциссом. Данную корреляцию поддерживает и этимология имени последнего, не столь ощутимая в русском языке: *Narcissus* (*νάρκισσος*) от греч. *νάρκη* — одурманивать, вызывать тяжелое оцепенение, что, вероятно, связано с сильным запахом цветков нарцисса и с ядовитыми свойствами луковиц растения, известными с древности. Зеркало — еще один элемент, эксплицирующий связь Нарцисса и Диониса. Это тот опасный предмет, с помощью которого титаны-убийцы отвлекли внимание младенца Диониса-Загрея:

Белым мелом измазав лик злоковарный, Титаны,
Подстрекаемы гневом Геры тяжкоразящим,
Тартарийским ножом младенца в куски истерзали:
В зеркало детка смотрела, любуясь своим отраженьем[11].

Но зеркало является также тем атрибутом Диониса, с помощью которого он осуществляет свою демиургическую задачу: «Гефест сделал Дионису зеркало; посмотрев в него и увидев в нем свое отображение, бог выступил из самого себя и изошел во все разделенное на индивидуальные вещи творение»[12]. Таким образом, «зеркало Диониса» символизирует, с одной стороны, растворение бога в мире (пожирание Загрея титанами — теофагия), с другой — сохранение его внутреннего единства в бесконечном многообразии эманаций («Так, разделенный на части железом изострым Титанов, / Кончил жизнь Дионис, дав новое жизни начало: / Стал он тогда превращаться, часто меняя свой облик!»[13]).

Случай с Нарциссом может быть истолкован как инверсия дионисийской мифологемы: гибельным оказывается слияние с собственным отражением — самообман, основанный на вере в иллюзию, соблазн автоэротизма в противоположность дионисийскому экстазу — «выходу из себя», утверждению *себя-иного*, т. е. трансцендированию[14]. В стихотворении Иванова фигуры Диониса и Нарцисса суть эмблемы двух взаимно метафоризированных персонажей. «Метаморфозы» Овидия (книга третья, ст. 339–510) — основной источник мифа о Нарциссе, и два предпоследних дистиха — прямая на него аллюзия. По мере движения к финалу экфрасис Иванова претерпевает трансформацию, приближаясь к риторическому типу, и приращение смысла (развитие семантического сюжета) осуществляется за счет античного интертекста. А как же изначальный импульс, заданный визуальным артефактом? Поэт возвращается к визуальному претексту в финальном дистихе, предвосхищая очередную метаморфозу, при этом — что важно — объект экфрастической репрезентации вновь проблематизируется: «Ах, если ты не Нарцисс, то свой лик отраженный увидев, / О незнакомец, — дрожу, — новый ты станешь Нарцисс».

Подобный дискурсивный прием, структурирующий анализируемый экфрасис, заставляет более внимательно отнестись к инспирировавшему его артефакту и обратиться к искусствоведческому контексту. Бронзовая скульптура, изображающая обнаженного юно-

шу, найденная в 1862 г. в Помпеях во время археологических раскопок, является римской копией, отлитой между I в. до н. э. и I в. н. э. с греческого оригинала (IV в. до н. э.) работы неизвестного скульптора школы Праксителя. Благодаря классической красоте лица и фигуры юноши помпейская статуэтка, поступившая в коллекцию Неаполитанского музея (в настоящее время — Национальный археологический музей Неаполя), первоначально получила название «Нарцисс». Она приобрела поистине эпохальную известность, ее упоминание и описание стали обязательной частью книг по искусству, путеводителей и многочисленных очерков об Италии, вдохновленных древностями античного мира, возрожденными из пепла. Упоминает ее в своих путевых заметках и Ипполит Тэн (опубл. в 1866), подчеркивая изысканность и аристократизм изображенной фигуры — «настоящего шедевра» Неаполитанского музея:

> …так называемый Нарцисс… представляет нагого молодого пастуха, с козлиной шкурой на одном плече. Скажешь, что это — Алкивиад, настолько склоненная голова и улыбка насмешливы и аристократичны. Ноги обуты в кнемиды, и прекрасная грудь, не слишком худая и не слишком полная, округляется, вся ровная вплоть до бедер. Таковы юноши Платона, воспитанные в гимназиях, — этот Хармид, молодой человек лучшей фамилии, за которым его товарищи ходили по следам: так он был красив и походил на бога[15].

С момента своей музейной реинкарнации скульптура предстала как некий энигматический объект. Предметом дискуссий стали вопросы ее атрибуции: чье это изображение? к какой школе оно относится — Поликлета или Праксителя?[16] В репрезентативных на тот момент описаниях неаполитанской коллекции обозначилась тенденция трактовать данный артефакт как изображение Диониса[17]. Искусствоведы пришли к выводу, что скульптура изображает молодого Диониса, и за ней закрепилось название «Дионис, называемый Нарциссом», или «Так называемый Нарцисс». Вот пример более позднего искусствоведческого экфрасиса, описывающего пластическое изображение «так называемого Нарцисса» («The so-called Narcissus») с аргументами в пользу данной атрибуции:

> Мягкая красота его юношеского тела и почти женская прелесть лица уже давно стали основанием для определения этой статуи из Помпеи как Нарцисса, прекрасного юноши, любимого нимфами, но любящего лишь свое собственное отражение на водной глади озер. Однако венок из плюща, шкура олененка, высокие сандалии и даже поза фигуры, по всей вероятности, дополненной пантерой у ног, свидетельствуют в пользу идентификации с юным Дионисом, в той форме, которая соответствует греческому типу изображения бога[18].

Копии знаменитой скульптуры, в том числе и в качестве сувениров европейского «Большого путешествия», распространились буквально по всему миру. Были они и в коллекции слепков, пополнявшейся профессором И.В. Цветаевым на посту заведующего Кабинетом изящных искусств и древностей Московского университета (впоследствии — часть Музея изящных искусств имени императора Александра III). О перемещении одной такой копии из запасников ГМИИ им. А.С. Пушкина в Томский краевой музей в 1932 г., а затем в 1982 г. в коллекцию Томского областного художественного музея было сообщено в докладе научного сотрудника последнего[19]. История атрибуции томского артефакта оказалась весьма любопытной и имеющей непосредственное отношение к нашему сюжету. На основании просмотренных инвентарных книг выяснилось, что название скульптуры, обозначенной при поступлении как «Статуэтка “Нарцисс”, копия с помпейской статуэтки», претерпело ряд метаморфоз: «Нарцисс» — «Дионис» — «Юноша» — «Адонис» (под этим именем она и экспонировалась в залах зарубежного искусства). Подобная неоднозначность побудила обратиться за консультацией в Национальный археологический музей Неаполя, откуда сообщили, что аналогичная бронзовая статуэтка имеется в музейной коллекции и именуется «Dioniso cosiddetto Narciso» («Дионис, называемый Нарциссом»), вместе с другими произведениями из Помпеи и Геркуланума она была представлена в постоянной экспозиции в залах № 90–91 и находилась там приблизительно до землетрясения 1980 г. Так томский Нарцисс — Адонис обрел наконец свою идентичность.

Таким образом, можно констатировать, что созданный Ивановым оригинальный вариант экфрасиса был инспирирован не просто конкретным артефактом, но не в последнюю очередь самой ситуаци-

ей атрибутивной неопределенности, с которой он ассоциировался[20]. В этой достаточно сложной экфрастической парадигме личный опыт визуальной рецепции моделируется как процесс смыслопорождения с многочисленными аллюзиями на мифологический интертекст.

В свое время Р.Е. Помирчий, комментируя данное стихотворение, с осторожностью обратил внимание еще на один возможный интертекст — «Трактат о Нарциссе» (1891) Андре Жида[21]. Аргументом в пользу такого умозаключения мог послужить финальный виток семантического сюжета — угроза очередной метаморфозы — превращение Диониса в «нового Нарцисса». Это замечание исследователя не получило дальнейшего развития, хотя известно, что о творчестве французского писателя, вошедшего в литературу на закате европейского символизма и тесно связанного со многими его представителями, Иванов был достаточно осведомлен, скорее всего, благодаря А.В. Гольштейн: ее парижский литературно-артистический салон был местом встреч русских и французских писателей и художников, близких символистскому кругу[22]. Находясь в России, Иванов ищет издателей для задуманного совместно с Гольштейн проекта — антологии французского символизма, куда должны были войти переводы из Вилье де Лиль Адана, С. Малларме, Ж. Лафорга, Ф. Жамма и А. Жида[23]. Замысел не был реализован, поскольку книгоиздательство «Скорпион», с которым Иванов вступил в переписку по данному вопросу, предложило расширенный план издания, что не устраивало составителей. Несколько позже, уже в 1904 г., поддерживая инициативу В. Брюсова по привлечению к участию в «Весах» зарубежных писателей-модернистов, Иванов упоминал имя Жида среди тех, кому следует предложить сотрудничество на выгодных условиях («160 франков за лист размышлений»[24]), но и этот план не осуществился. Свидетельством близкого знакомства русского поэта с отдельными произведениями французского прозаика является аллюзия на эпизод из повести Жида «Странствие Уриана» в том же эпистолярном обращении к Брюсову: «Меня пугает уныние, которое сквозит в твоем письме. Не будем подражать *жи*довскому Desperatus <Отчаявшемуся>, найденному в двух шагах от полюса»[25].

В личной библиотеке Иванова Андре Жид был представлен своими основными произведениями 1890-х — начала 1900-х годов, в их числе «Трактат о Нарциссе» и другие трактаты («Филоктет», «Опыт любви», «Эль-Хадж»), повести «Странствие Уриана» (1897), «Плохо скованный Прометей» (1899), «Имморалист» (1902), сборник эссе

под названием «Prétextes» (1903)[26]. Это были модные новинки, образцы литературного неомифологизма, что само по себе могло заинтересовать русского поэта-символиста и филолога-классика, углубленного в изучение средиземноморской мифологии и осмысляющего современную культуру sub specie antice (заметим, что главный герой, он же повествователь, в «Имморалисте» — археолог, полиглот, знаток древних языков, автор «Опыта о фригийских культах»[27]). Скорее всего, его ждало разочарование. В многочисленных вариациях Жида на темы античной мифологии и литературных экспериментах с античным претекстом полностью отсутствуют дионисийские коннотации, что симптоматично и свидетельствует о смене парадигм в европейской культуре: ницшеанский дионисизм уступает место нарциссизму[28] как метафоре самопознания и рефлексии о персональной идентичности. Свою роль сыграл и этнокультурный фактор: к концепции дионисийства (и «дионисийскому» аспекту античности, подразумевающему религиозно-утопический подтекст) оказались более восприимчивы германская и русская культуры, чем романская[29]. Для Иванова, размышлявшего над проблемой преодоления индивидуализма и поиском оснований для «вселенской общины» — социума нового типа, мифологема Нарцисса прочно ассоциировалась с крайним субъективизмом и самодостаточностью творческой личности, для своего самоутверждения более не нуждающейся в «хоре». Он упоминает имя французского писателя в статье «Две стихии в современном символизме» в контексте рассуждений об ознаменовательном и преобразовательном началах творчества, относя его литературные творения к первому типу (II, 539). По классификации теоретика русского символизма, творчество Жида — типичный пример идеалистического символизма, который сосредоточен на изображении «субъективных душевных переживаний», он «устремлен на сохранение души своей, в смысле ее утончения и обогащения ради нее самой, <…> в нем не дышит дух Диониса, требующий расточения души в целом, потери субъекта в великом субъекте и восстановления его через восприятие последнего, как реальный объект» (II, 552). В подобной — «нарциссической» — парадигме творчество писателя будет рассматриваться и другими близкими к символизму литераторами. Так, М. Волошин в обзоре новинок французской литературы охарактеризует роман Жида «Тесные врата» (в его переводе «Узкая дверь») как исследование одного из видов «сухого и бесплодного эгоизма»[30].

В трактате Жида образ Нарцисса и аллюзия на миф, изложенный Овидием в «Метаморфозах», — способ размышления о поэтическом творчестве. Нарцисс здесь — метафора Поэта-символиста (трактат имеет подзаголовок «Теория символа»), всматривающегося в отражения вещей и за их текучими формами стремящегося постичь их идеальный смысл.

> Поэт благоговейно созерцает символы, в безмолвии склоняется над ними, стремясь проникнуть в самое сердце вещей; и когда, словно ясновидящему, ему открывается наконец Идея, равно как и сокровенное, мировое Число ее Бытия, лишь воплощенное в несовершенной форме, — тогда Поэт впивает эту Идею и, не заботясь более о той тленной форме, в которую облекло ее время, придает ей новую, подлинную, бессмертную, одним словом, от века предназначенную форму — форму райскую и прозрачную, словно кристалл[31].

Символы, первообраз, Идея, созерцание, кристалл, прозрачность… Лексико-семантическая корреляция тезаурусов, восходящих к античным претекстам — мифологическим и философским, очевидна. Если стихотворение «Нарцисс», как было показано выше, есть экфрасис, инспирированный определенным визуальным артефактом и парадоксами его искусствоведческой рецепции, то стихотворение «Художник и поэт», образующее с ним своего рода диптих, уже можно расценить как лаконичную реплику на «Трактат о Нарциссе». Здесь мы находим как общие для обоих писателей опорные лексические концепты, так и тематический параллелизм.

ХУДОЖНИК И ПОЭТ

Светел, мир отразив, как волна, бескорыстный художник.
В зыблемый образ глядясь, счастлив поэт: он Нарцисс.

Грустно-блажен художник-поэт! Он — небо и воды:
Ловит, влюбленный, свой лик, видит прозрачность и — мир

(I, 775).

Аналогичная тема — специфика разных типов творчества и отношения дополнительности между художником и поэтом — намечена

в дневниковых записях Жида за 1892 г.: «Я понял: первозданный человек есть поэт. Новый человек, тип, предпочтенный ныне, — это художник. Нужно, чтобы художник вытеснял поэта. Борьба между ними и порождает произведение искусства»[32].

В позднейших интерпретациях мифа о Нарциссе воду источника заменяет зеркало, продуцируя всю будущую проблематику зеркальности. «Зеркало мне! зеркало! зеркало! зеркало!» — восклицает Нарцисс в трактате Жида, жаждущий знать, «какой облик имеет его душа», в боязни раствориться, исчезнуть среди природного мира[33]. Здесь речь идет о процессе самопознания и поисках личной идентичности, но также и о «взаимоотраженности» как принципе повествования. Именно Андре Жиду принадлежит открытие приема mise en abyme (метонимическое воспроизведение фигуры внутри себя самой), заимствованного им из геральдики и распространенного на литературную технику. Задолго до структурно-семиотических исследований, выявивших метатекстуальный потенциал данного приема в разных видах и жанрах искусства[34], писатель обратил внимание на семантику зеркала в живописных работах Г. Мемлинга, К. Массейса, «Менинах» Веласкеса — примеры, ставшие впоследствии хрестоматийными. «…Маленькое зеркальце, выпуклое и темное, отражает, в свою очередь, интерьер комнаты, где разыгрывается изображаемая сцена»[35]. В качестве литературных прецедентов он указывает на сцену «мышеловки» в «Гамлете», эпизод с театром марионеток в романе Гёте «Годы странствий Вильгельма Мейстера». Аналогичный прием, по собственному признанию автора, был реализован им в «Трактате о Нарциссе» и, по имени архетипического персонажа, стремящего к познанию самого себя в собственных отражениях, получил название «метод Нарцисса». С его помощью писателю удается создать галерею взаимоотражающихся, но не идентичных персонажей, включая автора-повествователя и его фиктивных двойников, и обнажить механизм авторефлексии, в том числе металитературной.

Эта многоуровневая повествовательная структура, усложняющаяся от текста к тексту и реализуемая как «бесконечная композиция», впоследствии снискавшая писателю славу предтечи авангардного «нового романа», естественно, не могла быть адекватно осмыслена в синхронии литературного процесса. Чему свидетельство — «литературный портрет», принадлежащий перу Л.Д. Зиновьевой-Аннибал[36] и, по всей вероятности, инспирированный Ивановым, в данный период активно

сотрудничавшим с «Весами» и поддерживавшим культуртрегерскую установку редактора на знакомство русской публики с европейским модернизмом. В письме к Брюсову от 4 августа / 22 июля 1904 г. он характеризует предлагаемую публикацию как «une étude approfondie et subtile* об Андре Жиде (литературный портрет)»[37]. Отнесение этюда Зиновьевой-Аннибал к жанру литературного портрета весьма проблематично: здесь отсутствует биография портретируемого, достаточно тяжеловесный стиль противоречит жанровой установке на непринужденную беседу с читателем, построенную на свободных переходах от изложения биографических фактов к психологическим характеристикам и литературно-критическим пассажам. Скорее это добросовестный реферат, в котором неизвестный публике автор представлен фрагментами из достаточно обширного корпуса произведений различных жанров (повести, трактаты, драмы), пересказами отдельных эпизодов, эмоционально-патететическая тональность которых нередко противоречит стилистике оригинала и создает искаженную перспективу. Но главное не в этом, а в избранной позиции чтения, изначально заданной противопоставлением мифологических имен-концептов — Диониса и Нарцисса.

Название-оксюморон «В Раю отчаяния» является аллюзийно-цитатной контаминацией, отсылающей, как мы уже знаем, к «Трактату о Нарциссе» и к «Странствию Уриана». Этюд четко структурирован. Он состоит из трех частей, и общее сюжетно-тематическое движение можно определить триадой «номадизм — нарциссизм — отчаяние», что, если следовать мысли автора, характеризует основные вехи пути «одинокого сладострастия» и «самовлюбленной воли» (читай: комплекс Нарцисса), «паломника конечного Ничто»[38]. Вторая часть этюда посвящена исключительно пересказу и интерпретации «Трактата о Нарциссе». В качестве эпиграфа ей предпослана строка из стихотворения Иванова: «Или ты — гордый Нарцисс, упоенный мечтой одинокой?», что маркирует сильную степень интертекстуальных корреляций. Дионис и Нарцисс не просто мифопоэтические образы — они символизируют различные модусы отношения к миру, в том числе и в религиозном аспекте. Если Дионис, растерзанный титанами и отдавший себя в жертву, воскресает благодаря зовам нимф («лики Души мира»), тоскующим по возлюбленному богу, то

* Глубокий и тонкий этюд (*франц.*).

Нарцисс, «один из ликов на себя взглянувшего Диониса», оставшийся цельным, не разделившимся, отказавшимся от самопожертвования («доселе себя не познавший» — вновь цитата из стихотворения Иванова) и от любви нимфы Эхо («Нарцисс иссушил душу мира»), обречен любить мир-марево. Метафорический язык мифа для автора «литературного портрета» самодостаточен — в пространстве такого письма возможны любые отождествления. И сам портретируемый писатель превращается в мифологизированную фигуру — проекцию Нарцисса, *отчаявшегося* в своем одиноком странствии-самопознании.

Какова же кода этого трехглавого повествования? Есть ли альтернатива современному Нарциссу (=нарциссизму)? Конечно, есть. Это дионисийская утопия со всеми ее концептуальными составляющими: соборность, новый дифирамб, жертвенный восторг, преображение…

Примечания

1 См.: *Цимборска-Лебода М.* Экфрасис и субъект поэзии (два стихотворения Вячеслава Иванова) // Порядок хаоса — хаос порядка: Сб. статей в честь Леонида Геллера. (Slavica Helvetica. Band 80). Berne: Peter Lang, 2010. С. 105–115; *Грякалова Н.Ю.* «Dioniso cosiddetto Narciso» (К интерпретации стихотворения Вяч. Иванова «Нарцисс. Помпейская бронза») // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 2. СПб.: РХГА, 2016. С. 71–78.

2 *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. I. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1971. С. 774–775. Далее ссылки на данное издание даются в тексте с указанием тома (римскими цифрами) и страницы (арабскими).

3 Ср.: «Под “семантическим сюжетом” мы понимаем *историю развития поэтического смысла в художественном тексте,* т. е. *семантическую историю*. В этом отношении *история* осмысляется как *история (процесс) смыслопорождения…»* (*Kroó K. Пигмалион* Овидия в межтекстовом прочтении повести И.С. Тургенева «Вешние воды»: О поэтической функции визуального изображения // Studia Russica. Будапешт. 2004. Т. XXI. С. 120).

4 *Heffernan J.* Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago; London: University of Chicago Press, 1993. P. 3.

5 URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Catalogue_of_the_Museo_Archeologico_di_Napoli_(inventory_MANN)#Bronzes_.28Catalogue.29 (дата обращения: 29.05.2021).

6 Лиэй (Лисиос, Лисий) — эпитет Диониса, означающий «Освободитель». Ср.: «Дионис выступал как Lysios, Освободитель — бог, который <…> дает вам воз-

можность *перестать быть самим собой* <…>. Целью дионисийского культа был *ekstasis* — нечто имеющее место, когда человек "выходит из себя" и входит в состояние глубинного изменения своей личности» (*Доддс Е.Р.* Греки и иррациональное. М.; СПб.: Алетейя, 2000. С. 86, 87). Об именах Диониса см.: *Кереньи К.* Дионис: Прообраз неиссякаемой жизни / Пер. с нем. М.: Ладомир, 2007. С. 59–62, 66–67 и др.

[7] Ср.: «Ряд изображений на вазах, относящихся к весенним оргиям <Анфестериям>, представляет Диониса Дендритом, "древесным", растительным божеством, осененным распускающимися ветвями» (*Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога // Символ. 2014. № 64. С. 24).

[8] *Богомолов Н.А.* Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах: Документальные хроники. М.: Изд-во Кулагиной — Intrada, 2009. С. 57–89 (Глава II. Парижские лекции).

[9] Ср.: «Весна возвращалась в месяце Анфестерионе, "цветущем" (Дионис же был и Антей — цветущий и цветочный бог, бог розы)…» (*Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога. С. 23).

[10] *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство. СПб.: Алетейя, 1994. С. 88.

[11] *Нонн Панополитанский.* Деяния Диониса / Пер. с древнегреч. Ю.А. Голубца. СПб.: Алетейя, 1997. С. 69 (гл.VI, ст. 170–173).

[12] Фрагмент Прокла в пер. А.В. Лебедева цит. по: *Чулков О.А.* «Живые зеркала». Мифология и метафизика отраженного образа // AKADΔHEIA. Материалы и исследования по истории платонизма. Вып. 3. СПб.: СПбГУ, 2000. С. 193. Далее мы используем некоторые наблюдения автора статьи.

[13] *Нонн Панополитанский.* Деяния Диониса, VI, 174–176.

[14] Ср.: *Цимборска-Лебода М.* Op. cit. С. 111. См. также: *Цимборска-Лебода М.* «Над палимпсестом эллинских словес»: Психея и Эрос в поэзии Вячеслава Иванова // Античность и русская культура Серебряного века. Предварительные материалы. М.: Фаир, 2008. С. 43.

[15] *Тэн И.* Путешествие по Италии / Пер. П.П. Перцова. Т. 1: Неаполь и Рим. М.: Наука, 1913. С. 47. Хармид — один из учеников Сократа, представитель аристократической фамилии, персонаж диалога Платона «Хармид, или О благоразумии». Ср. у Иванова: «В лесах, как Сатир одинокий, ты бродишь, / Сам же не чадо дубрав: так благороден твой лик. // Прелесть движений пристойных, убра́нной обуви пышность — / Все говорит мне: ты — сын вышних иль смертных царей».

[16] См. на эту тему интердисциплинарные исследования в кн.: Approaching the Ancient Artifact: Representation, Narrative and Function / Ed. A. Avramidou, D. Demetriou. Berlin: Walter de Gruyter GmbH&Co KG, 2014.

[17] Ср.: «Нарцисс, который в настоящее время называется Дионисом» (*Bates-Batcheller T.* Glipmpses of Italien Court Life: Happy Days in Italien Adorata. 1907. Reprint: London: Fogotten books, 2013. P. 73), однако с учетом амбивалентности артефакта: «Нарцисс слушает признания Эхо, и в этой позе мы видим

его в бронзе» (Ibid.). Как «так называемый Нарцисс» («so-called Narcissus») скульптура описана в кн.: *Mau A.* Pompei: Its Life and Art. 1902. Reprint: London: Fogotten books, 2013. P. 451. См. также: Masterpieces of art in the National museum in Naples: The bronze and marble sculptures the antiquies of Pompeii and Herculanum. Naples: G. Fattorusso, 1925.

[18] *Maiuri B.* Le Musée National / The National Museum. Naples; Novara: Istituto geografico De Agostini, 1959. P. 64 (перевод мой. — *Н. Г.*). Ср. описание данной скульптуры как «статуи юноши, так называемого “Нарцисса”» (*Zimmerman C.* The Pastoral Narcissus: A Study of the First Idyll of Theocritus. Boston; London: Rowman & Littlefield, 1994. P. 11).

[19] *Кряжева О.Л.* Бронзовая скульптура, изображающая обнаженного юношу, из коллекции Томского областного художественного музея. URL: http://artkuznetsk.ru/nauka/konferentsya/50year/3636 (дата обращения: 29.05.2021).

[20] Для контраста можно привести пример миметического экфрасиса, репрезентирующего тот же визуальный объект (автор называет его «помпейским щеголем»), но с полным исключением его дионисийских коннотаций: «…ничего нельзя представить себе прелестней этого полубожественного отрока–франтика. Для утонченнейшего франтовства своего Нарциссу понадобилось немногое: на кудрявые волосы надет тоненький венчик, на плечи накинута шкура козленка, копытца которого, изящные, как ювелирное изделие, свешиваются вниз, ноги обуты в узорные высокие сандалии — вот и все. Остальное заменяет собою великолепно сложенное молодое тело. Нарцисс выступает с сознательной и кокетливой грацией, в которой, однако, нет и тени вульгарности или зазывающего кокетства: он только знает, что им нельзя не любоваться. Глаза его полуопущены, голова немного склонена к плечу, и один палец красивой руки манерно поднят. <…> павлинья красота Нарцисса в самой слабой степени существует для себя самой, <…> она рассчитана на любующегося, на восхищенных ценителей, вероятно даже на ценителей чувственных. Все это, конечно, не обесценивает помпейского щеголя. В своем роде — он прекрасен» (*Луначарский А.* 12. Бронзы Помпеи и Геркуланума // Киевская мысль. 1909. № 335. 21 дек. (из цикла «Философские поэмы в красках и мраморе. (Письма из Италии)»).

[21] Ср.: «Ст-ние, по-видимому, связано с книгой А. Жида “Трактат о Нарциссе” (“Traité du Narcisse”, 1891)» (*Иванов Вяч.* Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Кн. 2. СПб.: Академический проект, 1995. С. 288).

[22] См.: Переписка Вяч. Иванова с А.В. Гольштейн / Публ., вступ. ст. и комм. М. Вахтеля и О.А. Кузнецовой // Studia Slavica Hungaria. 1996. Т. 41. С. 336–337; *Богомолов Н.А.* Указ. соч. (по указат.).

[23] Переписка Вяч. Иванова с А.В. Гольштейн. С. 351–353.

[24] Переписка [В. Брюсова] с Вячеславом Ивановым. 1903–1923 / Предисл. и публ. С.С. Гречишкина, Н.В. Котрелева и А.В. Лаврова // Валерий Брюсов. М.: Наука, 1976. (Литературное наследство. Т. 85). С. 453.

[25] Там же. Кстати, именно к Иванову и его супруге обратился 25 июня 1904 г. А.М. Ремизов, планируя перевод «Филоктета» Жида, со следующей просьбой: «Заинтересовали меня “Филоктет” (или трактат о трех добродетелях) André Gide’a и четырехактная пьеса Alex Steenbuch “Любовь”. Хотелось бы видеть оригиналы, чтобы перевести. Вот прошу Вас, не достанете ли мне на короткий срок. Возвращу, как только переведу» (А.М. Ремизов и «Товарищество новой драмы»: Из переписки А.М. Ремизова с В.Я. Брюсовым, О. Маделунгом, Вяч. И. Ивановым, Л.Д. Зиновьевой-Аннибал, Г.И. Чулковым, А.П. Зоновым, М.А. Михайловым. 1903–1905 / Сост. и комм. Н. Панфиловой и О. Фельдмана // Театр. 1994. № 2. С. 111). «Филоктет» в переводе Ремизова и есть, по всей видимости, первое произведение Жида, пришедшее к русскому читателю (впервые: Вопросы жизни. 1905. Кн. 3. С. 183–204; переизд.: *Ремизов А.* (Переводы). Штеенбух А. Любовь. Рашиль<д>. Продавец Солнца. Жид А. Филоктет, или трактат о трех добродетелях. СПб.: Изд. журнала «Тетрадь и искусство», 1908).

[26] См.: *Обатнин Г.В.* Материалы к описанию библиотеки Вяч. Иванова // Europa Orientalis. 2002. T. XXI. № 2. С. 279 (№ 231, 232), 285 (№ 385), 286 (№ 410).

[27] *Жид А.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Терра, 2002. Т. 2. С. 14.

[28] Термин «нарциссизм», характеризующий крайне эгоистичную, самовлюбленную личность, входит в дискурсивный оборот в самом конце XIX в.; как психологическое явление было описано в 1911 г. австрийским психоаналитиком О. Ранком; с 1914 г. благодаря концептуализации З. Фрейда прочно входит в психоаналитический тезаурус XX столетия. О нарциссизме в связи с проблемами творческого воображения см.: *Башляр Г.* Вода и грезы / Пер. с франц. Б. М. Скуратова. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1998. С. 41–59. Кстати, «Трактат о Нарциссе» вышел с посвящением П. Валери, автору поэмы «Нарцисс говорит» (1891), который и позже не раз возвращался к этому мифологическому образу («Фрагменты Нарцисса»).

[29] Интересный материал для размышлений на данную тему, хотя и не связанный непосредственно с историей литературы, представлен в статье: *Гинзбург К.* От Варбурга до Гомбриха. Заметки об одной методологической проблеме // Гинзбург К. Мифы — эмблемы — приметы: Морфология и история: Сб. статей / Пер. с ит. и послесл. С.Л. Козлова. М.: Новое издательство, 2004. С. 51–132. См. также: *Брагинская Н.* Славянское возрождение античности // Русская теория: 1920–1930-е годы. Материалы 10-х Лотмановских чтений. М.: РГГУ, 2004. С. 49–80.

[30] Аполлон. 1909. № 1. Хроника. С. 20–22.

[31] *Жид А.* Трактат о Нарциссе (Теория символа) // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / Под ред. Г.К. Косикова. М.: Изд-во Московского университета, 1993. С. 450. Ср. далее: «Собственно говоря, произведение искусства — это и есть кристалл — крошечное воплощение Рая, где Идея расцветает во всей своей вышней чистоте, где, словно в утраченном Эде-

ме, все формы, подчиняясь силе естественной необходимости, пребывают в полном единосогласии, где слова не одержимы гордыней и не заслоняют собой мыслей, где ритмически точные, уверенно-твердые фразы, эти символы, доведенные до чистоты, обретают прозрачность и глубину» (Там же).

[32] *Жид А.* Из Дневника. (*Пер. Э. Войцеховской*). URL: www.topos.ru/article/1903. Ср. в «Трактате о Нарциссе»: «Поэт — человек, умеющий смотреть. Что же он видит? — Рай. Ибо Рай — повсюду» и далее (Поэзия французского символизма. С. 449 и след.).

[33] Там же. С. 445.

[34] См., например, ставшую классической работу Ю.М. Лотмана «Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторики)» (*Лотман Ю.М.* Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 388–400).

[35] *Жид А.* Из Дневника. (*Пер. Э. Войцеховской*). URL: www.topos.ru/article/1925.

[36] *Аннибал Л.* В Раю отчаяния. Андрэ Жид. Литературный портрет // Весы. 1904. № 10. С. 16–38. Републ.: *Зиновьева-Аннибал Л.* Тридцать три урода: Роман, рассказы, эссе, пьесы. М.: Аграф, 1999. С. 410–425.

[37] Переписка [В. Брюсова] с Вячеславом Ивановым. 1903–1923. С. 453.

[38] *Аннибал Л.* В Раю отчаяния. С. 25, 30. Заметим, что эпиграф из романа А. Жида «Яства земные», предпосланный Н. Гумилевым своему первому сборнику «Путь конквистадоров» (1905) («Я стал кочевником, чтобы сладострастно прикасаться ко всему, что кочует!»), взят дословно из этюда Зиновьевой-Аннибал (Там же. С. 29), что было в свое время отмечено комментаторами (см.: *Гумилев Н.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Воскресенье, 1998. Т. 1. С. 327). Обратим внимание на неточность перевода, искажающую авторскую мысль. Ср.: «Я стал бродягой, чтобы иметь возможность прикоснуться ко всем, кто скитается: я был влюблен во всех, кто не знает, где бы согреться, и я страстно любил всех бродяг» (*Жид А.* Собр. соч. Т. 1. С. 235 (пер. Ю. Покровской)).

Михаил Ефимов

PRINCE MIRSKY: ПУТЬ РУССКОГО БАРИНА

Последний раз мы виделись с Н.А. Богомоловым в конце 2019 г. в Москве, на презентации моей книги о Д.П. Святополк-Мирском. Та книга[1] была своеобразной первой, филологической, частью, дилогии о Мирском. Вторую часть, биографическую[2], Николай Алексеевич уже не застал. Но его труд в ней присутствует: на первой же странице первой главы. Цитата из письма Мережковского к Ходасевичу: публикация, конечно же, Богомолова.

Без Богомолова многое из того, чем мы занимаемся, было бы просто невозможно. Теперь, без Николая Алексеевича, оно, вероятно, опять станет невозможным. Без Богомолова будет трудно. Уже — трудно. И все же — «не говори с тоской их нет…»

Память о Николае Алексеевиче — благодарная. Пусть это благодарность хотя бы малостью будет действенной, во имя того дела, которому Николай Алексеевич посвятил свою жизнь.

М.Е.

После всего, что сказано и написано о Д.П. Святополк-Мирском, один вопрос, судя по всему, так и останется вопросом без ответа: почему Мирский приехал в СССР?

Ответа нет. И, вероятно, не будет. Это *гарантированное отсутствие* не освобождает нас от необходимости ответ этот искать.

* * *

Как бы то ни было, теперь все кончено: завещанное сокровище стоит на полке, у будущего на виду, а добытчик ушел туда,

> откуда, быть может, кое-что долетает до слуха больших поэтов, пронзая наше бытие своей потусторонней свежестью[3].

Как это хорошо сказано — и как жаль, что это сказано не о Мирском (а на самом деле — это Набоков о Ходасевиче). В каком-то смысле — это все-таки *и о Мирском*. Применимо к нему, ему подходит.

Написанные им книги, «завещанное сокровище», стоят на полке» — и «добытчик ушел». Действительно — стоят, и действительно — ушел.

Вопрос лишь в том, *зачем* он ушел *туда,* в черный бархат советской ночи. То, что это ночь, сомнений ведь не вызывает — ни у нас, сегодняшних, ни у самого Мирского. Вот дословно: «… всякий переход поездки в пребывание кончится, конечно, плохо, вернее всего местами более или менее отдаленными»[4].

И вот это, после судьбоносной встречи с Горьким в Сорренто: «Все, создавшееся по инициативе Горького, было всегда поражено бесплодием»[5].

Мирский все знал еще в 1929 г.

Все знал — и упорно искал этого путешествия на край ночи, откуда не возвращаются.

Вера Сувчинская настаивала, что дело было в ультиматуме Мирского («либо женитьба, либо отъезд в СССР»). Как свидетельствуют документы, Мирский задумал отъезд в СССР *до* того, как такие ультиматумы стали возможны.

Мы не знаем, почему Мирский не уехал в Америку, как собирался: *по видимости*, это был исполнимый сценарий.

Мы можем *предполагать*, что решение Мирского о переезде в СССР навсегда было вызвано стечением обстоятельств: он не имел в виду этого «навсегда», начиная ходатайства о советском гражданстве.

С момента получения этого гражданства в июле 1931 г. до отъезда Мирского в СССР прошло больше двух лет. Из нашего сегодня *представляется*, что у Мирского были возможности переменить судьбу — и *переиграть* ее.

Он этого не сделал.

«СССР» для Мирского был увязан с Верой, ее «да» или «нет»?

Эдакий Онегин: огорчился — и давай путешествовать в какую-то «Африку», сталинскую Россию. («Не ходите, дети, в Африку гулять».)

Это было движение отвергнутого возлюбленного? Нет.

Выбор между Верой и верой в коммунизм — это почти Мандельштам: «И сам себя несу я, / Как жертву палачу».

Палач — настоящий, но ведь жертва — *добровольная*?

Мы попробуем увидеть необъяснимое в хоть сколько-то логизирующей перспективе.

И сначала заглянем в поздние и мемуарные свидетельства — в те самые, где, как известно, «все искажено».

Сначала — Петр Николаевич Савицкий, один из евразийских отцов-основателей и продолжателей:

> <Мирский> стал «коммунистом» — по отталкиванию от окружавшей его «буржуазной» английской среды (мечтал стать членом советского правительства Англии и расстреливать этих надоедавших ему буржуев)[6].

Савицкий пишет ровно о том, о чем Мирский писал из Лондона Горькому: «…меня двигает не советский патриотизм, а ненависть к буржуазии международной и вера в социальную революцию всеобщую»[7].

Не разделенная любовь к Вере, а ненависть двигает. Ненависть.

«Расстреливать буржуев». Вроде того, как в 1905 г. барон Меллер-Закомельский по Транссибу ездил: с пулеметами на какой-то, что ли, дрезине усмирял бунтовщиков. И, кстати, получалось.

Там — бунтовщики, тут — буржуи. Все одно: расстреливать.

И это — «давить буржуя» — в Мирском присутствует еще до того, как он «сошел с ума» (будто бы) и стал членом Британской компартии со всеми вытекающими.

Известный художник и художественный критик, член группы Блумсбери Роджер Фрай имел с Мирским в Лондоне весьма содержательную беседу — в середине 1920-х. Обсуждают актуальное: не наступит ли новое средневековье? (Жаль, что третьим нет Бердяева.) Мирский не просто уверен, что наступит, Мирский в нетерпении этого ждет.

Фрай спрашивает: вы что, хотите увидеть, как медленно обрушиваются все достижения европейской мысли? И Мирский отвечает: а я не интересуюсь Европой, меня интересует Россия, которая создаст новые «концепции жизни». Потому что Россия, объясняет Мирский Фраю, нуждается не в науке, а в теологии. А теология тем хороша, что она иррациональна. При этом лично Мирский верит в древних гре-

ков и русское православие. Фрай пытается настаивать на преимуществах разума: мы, мол, не душим друг друга именно потому, что мы разумные существа.

И тут Мирский говорит важное: «Вовсе нет. Я этого не делаю лишь потому, что у меня слишком чувствительная нервная система. Насилие по отношению к другому противно моей психике, вот и все. У меня нет моральных возражений против насилия и даже жестокости, но это потрясает мои нервы»[8].

То есть: объективно я не возражаю против пулеметов и прочих приспособлений, но субъективно («психика») — «избавьте меня от этой липкой крови».

Еще можно добавить: надоело смывать эту липкую со своих рук. Прошедший две войны, Мирский ведь хорошо знал, *что* это — и *как*. «Такая служба». А на той второй войне, гражданской, это ведь еще и кровь своих же русских. Это ведь нехорошо.

Другое дело — «буржуи». (Мирскому именно в таком виде это нравилось, поскольку — «Буржуа — ужасное слово, до гадостности несклоняемое»[9].)

Рихард Вагнер однажды сказал, что его «Зигфрид» — это почти комедия: убивают лишь Миме, а его не жалко.

Вот это и есть антибуржуазность Мирского: «их не жалко». Отчего он их так ненавидел? За то, что они нувориши? За «парламентскую демократию»? За то, что они потребители деликатесов (гастрономических и интеллектуальных)?

Да, за это. Мирский писал Горькому чистую правду, когда утверждал: «…я совсем не хочу быть советским обывателем, а хочу быть работником ленинизма»[10].

Конечно. Быть обывателем — это и есть быть мещанином, послезавтрашним буржуа, со своим обедом и женой. Советские обыватели — это «гримасы НЭПа» (спасибо, насмотрелись «интерьерчиков»). НЭП успели остановить: гниющее мясо просто выжгли. И продолжают выжигать.

Это продолжение — коллективизация, «ликвидация кулачества как класса».

Благое дело. Необходимое. Страшное, с «эксцессами» (сам Сталин признает!), но — необходимое.

«Обыватель» — это всепожирающее зло. Оно везде. Оно в СССР, оно в Европе. Вся Европа — одна сплошная Абендландия. «Разум-

ность» не спасет европейцев от неминуемой гибели. Есть вещи поважнее разума.

Именно поэтому «коммунизм дороже СССР». Мирский — это вестник мирового коммунизма, ангел-истребитель. Спасает, истребляя.

Но ведь это… «Интернационал»?

> Весь мир насилья мы разрушим
> До основанья, а затем
> Мы наш, мы новый мир построим —
> Кто был ничем, тот станет всем.

Да. Мы его разрушим. Мир насилья победим насильем. А потом — будем строить новый мир («brave new world»? — можно сказать и так).

Как быть с теми, кто был ничем?

Старики, понятно, умрут, этим и насилья не потребуется.

Остается — молодежь.

Тут вот что. Мирский в 1926 г.: «…в эмигрантскую молодежь не верю»[11]. И для большей ясности (в 1927-м): «эмигрантская молодежь импотентна»[12].

Это понятно почему: оторвавшиеся листики с русского дерева. Носятся по чужбине, подгоняемые европейскими сквозняками. Грустят. Тяжелым физтрудом занимаются — безрадостно, бессмысленно. Потом пишут стишки, упаднические.

Неинтересно, потому что бесперспективно.

В СССР — совсем другое дело. Вспомним Корнея Чуковского. «Две души Максима Горького»:

> Начинается элементарная эпоха элементарных идей и людей, которым никаких Достоевских не нужно, эпоха практики, индустрии, техники, внешней цивилизации, всякой неметафизической житейщины, всякого накопления чисто физических благ, — Горький есть ее пророк и предтеча. <...> Горький пишет не для Вячеслава Иванова, а для тех примитивных, широковыйных, по-молодому наивных людей, которые — дайте срок — так и попрут отовсюду, с Волги, из Сибири, с Кавказа ремонтировать, перестраивать Русь.

Ремонтировать и перестраивать, а не сидеть в кафе на Монпарнасе и допиваться на пустой желудок до метафизических, видите ли, бездн.

Конечно, эти широковыйные именно что *попрут*, но тут нечего брезгливиться.

Да и у элементарных есть нечто, кроме как мечты о «накоплении чисто физических благ».

Со слов петербургского критика Никиты Елисеева мы знаем об одном примечательном разговоре 1960-х гг. Беседуют филолог-античник Александр Гаврилов (история рассказана его сыном Федором) и уже старый Андрей Николаевич Егунов, переводчик Платона и друг Михаила Кузмина. А. Гаврилов как-то заметил, что Егунову и его кругу, вероятно, было невыносимо сталкиваться с шариковыми и швондерами, хлынувшими учиться в 1920-е гг. (от начальной школы до Военно-морского инженерного училища им. Дзержинского, в котором преподавал Егунов).

Егунов вздохнул и сказал: «Вы неправы. Глубоко и принципиально неправы. Да, они были очень не образованы, очень, но они были заражены такой жаждой знаний, были настолько работоспособны и... обучаемы, что... что... мы были рады, да... рады... Я нигде и никогда не встречал такой жажды знаний, такого желания учиться...»

Егунова арестуют в 1933 г., и последующая четверть века будет ссыльно-лагерной одиссеей, но даже это не отменило в ретроспективе его тогдашней, 1920-х гг., сочувственной радости.

Элементарные хотели стать *людьми*. И они работали для этого. Не только отбойным молотком, но и головой и сердцем.

Валентин Стенич (расстрелян в 1938 г.) говорил о Гумилеве: если бы был жив, перестроился бы и сейчас был бы видным деятелем ЛОКАФа[13].

ЛОКАФ — это Литературное объединение Красной Армии и Флота. Возрождение, так сказать, героического, все чаемое и прозреваемое Мирским, с Гумилевым как раз в первом ряду.

А это не есть ли «задрав штаны, бежать за комсомолом»? Бежать и вдогонку «вести литстудию»?

В том-то и дело, что нет. Вспомним письмо Мирского к Горькому, там сказано ясно: «интересует меня только политическая работа»[14].

В СССР Мирский ехал не «лито» заниматься. Что-нибудь международно-коммунистическое (вот как раз и Коминтерн). Уж точно не «статьи в журнал “За рубежом”». Это пусть друг и бывший муж Веры Петр Петрович Сувчинский пишет о «положении женщины в буржуазной и рабочей среде» и проституции во Франции.

Или, как он сказал Жирмунскому: «Вы же не думаете, что я приехал в СССР, чтобы беседовать с вами и Тыняновым о литературе?»[15]

Дело тут и впрямь не в литературе. Скорее — в комсомоле. Только не «бежать за», а — возглавлять.

Митрополит Вениамин (Федченков) вспоминал:

> …Мне приходит на память одна моя встреча с ученым социалистом князем Святополк-Мирским, сыном бывшего министра в России во время первой революции. За границей он занимал место профессора, кажется, в Лондонском университете. А потом уехал в Советскую Россию. Он был абсолютным поклонником коммунизма. И вот мне пришлось быть с ним в Париже, в квартире знакомых. Разговорились о социализме в России. Я сказал, что наша патриаршая Церковь так и за границей искренно-лояльно относится к советской власти.
>
> — Этого нам мало, — сказал он с неудовлетворенностью.
>
> — А чего же бы вы хотели от нас?
>
> Он, не помню слов, заявил, чтобы и Церковь с одинаковым всецелым рвением взялась за это социалистическое дело. <…>
>
> — Да, — говорил князь, — нам бы хотелось, чтобы вы впряглись в наше дело так же самозабвенно и восторженно, как и мы.
>
> Выражаю его мысли не буквально, но верно. <…>
>
> Князь <…> как умный человек <…> не стал больше спорить со мною[16].

И неслучайно митрополит Вениамин сохранил в памяти «мы»: «этого *нам* мало», «*нам* бы хотелось».

Какие это «мы»? Что это за самоименование? Какое-то «милостиво повелеть соизволил». Оно самое.

И это точно не о парижских коммунистах Сувчинском, Эфроне да Родзевиче. Эти пусть как раз в «За рубежом» пишут.

Это сказано *право имеющим* о *право имеющих*.

У нас есть мемуарное свидетельство о Мирском в начале его жизни в СССР. Оно принадлежит Николаю Любимову, знаменитому переводчику. Любимов, из хорошей дворянской семьи, в начале 1930-х три года провел в ссылке в Архангельске. Его рассказ о Мирском — со слов Эдуарда Багрицкого, к Мирскому расположенного. Но Люби-

мов Мирскому ничуть не сочувствует — и история рассказывается как *злая правда*:

> Вскоре после возвращения князя из-за границы Корнелий Зелинский решил устроить у себя «гран-гала», чтобы Мирский и людей посмотрел и себя показал. На гран-гала был позван и Багрицкий. Он рассказывал мне, что там произошло. Enfant terrible, Мариетта Шагинян, не поздоровавшись с Мирским, так прямо и бахнула:
>
> — Зачем вы, собственно, к нам пожаловали? Вы, вероятно, типичный русский интеллигент, которому почему-то показалось, что здесь лучше. А вернее всего, вы просто-напросто английский шпион.
>
> — Вы ошибаетесь, — хладнокровно отпарировал Святополк-Мирский. — Я не интеллигент, более того: я всегда ненавидел таких интеллигентов, как вы. И мой путь к революции и к Ленину — это путь русского барина, но никак не интеллигента[17].

Слово найдено и сказано.

Путь русского барина.

Можно и хрестоматийное, и сразу не в ту сторону: «Аристократ в революции обаятелен».

Только добавить: в *мировой* революции, ибо — не забудем — «коммунизм дороже СССР». Но Мирского не заботила сила своего обаяния.

При словах «русский барин в СССР» мы почти автоматически представляем себе портрет графа Алексея Толстого работы Кончаловского: холеный, откормленный, выпить-закусить. Это «в гостях у художника», потому и дом деревенский, а вообще Алексей Николаевич любил антиквариат и прочие красивые штучки.

И гигантский окорок с воткнутой в него вилкой (1941 г., между прочим).

Приехал граф в Страну Советов — и сидит сосредоточенно закусывает, позируя другу-художнику.

И Толстой, конечно, этим далеко не исчерпывается, и сам Мирский любил и выпить, и закусить, но Алексей Толстой все ж таки и есть для нас настоящий *русский барин* (хоть фактически это и не так: барство и привычка к нему ему дались дорогой ценой), а Мирский — нет.

Барин — это тот, кто *по праву* красиво живет. Если барин писатель, то и пишет он барские книжки — эпопеи: Лев Толстой — про войну с Наполеоном, Алексей Толстой — про Петра Великого.

У барина большая семья. Барин себя уважает и любит. И все вокруг его уважают и любят.

Русский барин — это, пусть и с «гримасами крепостного права», все ж таки определенно что-то идиллическое, хоть по временам, конечно, *барин чудит*. Хоть Лев Толстой со своей проповедью (и «жену довел»), хоть Алексей Толстой с последней женитьбой на *молодой*.

Все это совсем не похоже на Мирского. И не потому лишь, что «нет жены» и эпопей не писал.

Мирский — и в эмиграции, и в СССР носил одежду, исключительную по оборванности и заношенности. Вид имел, что называется, неопрятный, и сильно. Утонченных манер не демонстрировал. На князя — не похож.

А похож на Льва Толстого, для которого единственно возможной была установка «хозяин и работник»[18]. Там нет промежутков (со всем «обывательским»). Хозяин может делать работу работника (пахать, тачать сапоги, выносить ведро) и ходить в обносках, но он не перестает быть хозяином.

Мирский хотел быть *работником* ленинизма, что ничего не отменяет в том, что он ощущал себя *хозяином*.

Что называется, прост в обращении, но только в обращении.

Тут к месту вспомнить воспоминания о Толстом все того же Горького. Мирский их считал едва ли не лучшим, что написал Горький.

> И вдруг из-под мужицкой бороды, из-под демократической, мятой блузы поднимается старый русский барин, великолепный аристократ, — тогда у людей прямодушных, образованных и прочих сразу синеют носы от нестерпимого холода. Приятно было видеть это существо чистых кровей, приятно наблюдать благородство и грацию жеста, гордую сдержанность речи, слышать изящную меткость убийственного слова. Барина в нем было как раз столько, сколько нужно для холопов. И когда они вызывали в Толстом барина, он являлся легко, свободно и давил их так, что они только ежились да попискивали[19].

Английскую книгу о Ленине, которую он закончил незадолго до отъезда в СССР, Мирский начнет словами:

> …Не надо забывать, что накануне революции <1917 г.> российский помещичий класс достиг такого состояния культурного упадка, что простой факт обладания некоторой интеллектуальной культурой «деклассировал» тех, кто ею обладал, и отделял их от родного класса, неспособного иметь свою собственную интеллигенцию[20].

Юношей Мирский мечтал о том, что его род «в осень дней легко и величаво / рассыпется по плодородной ниве»[21].

Этого не случилось. Потомство отца, Петра Дмитриевича Святополк-Мирского, вымирало на глазах его старшего сына: младший брат погиб, одна сестра — бездетная, другая — с умершим ребенком.

Семья Мирского — вымирала. И вымирал — вырождался, физически, психически и интеллектуально — тот класс, первое сословие Империи, принадлежность к которому была для Мирского данностью.

Это — его родина, и он выдал ей свидетельство об исторической смерти.

Для Мирского русская аристократия после 1861 г. потеряла все: не только право владеть крепостными, но и право управлять страной. Аристократия изошла, произведя на свет великую русскую культуру XIX в., и больше она ни на что не способна. Что и правильно: сделал свое дело — уходи.

Мирского совершенно не занимали сословные условности (кто как выглядит, как говорит, как ест) именно потому, что не в условностях дело: аристократия — это не «про манеры» и не про «дворянин тухлятины есть не будет», как у свихнувшегося на своем дворянстве Бунина. Это — о праве и ответственности за судьбу страны.

Русский двор при последних Романовых занимался безвкусными маскарадами (хоть «русский стиль», хоть вся «политика» Николая Второго), но он, Двор, не имел ни способности, ни потребности *властвовать*. Для последнего царя властью было право написать в опросном листе переписи 1897 г.: «Хозяин земли русской», и только. Он был плохой хозяин. У него страной заправляли приказчики, которым он первый же не доверял, а не он сам — управлял. Неспособен был.

В Мирском всегда чувствуется презрение феодала-аристократа к царям-неумехам. Борис Парамонов называет это русским историко-культурным типом — *независимым аристократом*, и, например, гр. А.К. Толстого — в середине XIX в. — относит к «типу, уходящему,

конечно, уже в его время… из последних воплощений оного, наряду, скажем, с Вяземским»[22].

Настоящее русское барство, а не придворные паразиты, что и говорить — эстетично. Мирский эту эстетику знал по рождению и любил.

И при этом Мирский знал, что эстетикой жив не будешь, за «эстетику» надо платить. И он признал, что этот идиллический барский мир, частью которого он является, он обречен гибели. И потому, что Шпенглер прав («все имеет свой срок жизни»), и потому, что нельзя дышать этим воздухом разложения (а там ведь и впрямь — сплошной бунинский «Суходол»): хочется свежего воздуха.

Вот потому-то «мы открывали Маркса каждый том, / как в доме собственном мы открываем ставни…»

И последние слова «Истории одного освобождения» это — «В доме, в котором стало, наконец, светло работать»[23].

Мирскому коммунизм дороже СССР, потому что СССР — это и вовсе «чёрти-что». Как писал Кузмин — об этом — «одними литерами не спастись».

Мы что-то поймем, если предположим, что Мирский не на «Интернационал» ориентировался, а на… Герцена.

Вспомним Мирского же: Герцен «был прежде всего русским дворянином»[24].

А вот и Достоевский:

> Герцен был… продукт нашего барства, gentilhomme russe et citoyen du monde прежде всего, тип, явившийся только в России и который нигде, кроме России, не мог явиться <…> с наивностью ли неслыханною признавался в этом сам в одной из позднейших статей своих, даже и не подозревая, в каком свете сам себя выставляет таким признанием, — всегда, везде и во всю свою жизнь он прежде всего был gentilhomme russe et citoyen du monde, попросту продукт прежнего крепостничества, которое он ненавидел и из которого произошел, не по отцу только, а именно чрез разрыв с родной землей и с ее идеалами[25].

И этот русский джентльмен и гражданин мира жил в Европе и издавал «Колокол», который русскому царю чуть ли не вместе с лондонским «Таймсом» к завтраку подавали. Влиял социалист-изгнанник на дела родины — да еще как.

И мы тогда поймем, что значил вопрос Мирского-эмигранта («Пытаемся ли мы влиять на Сталина?»[26]) и чем для него был план Горького: устроить Мирского в Европе в качестве «работника коммунизма»: «У нас делать им нечего»[27].

Мирский хотел *влиять* — он с Европой говорил не просто на равных: он говорил как тот, у кого преимущество.

У него было преимущество исторической неизбежности: за Россией — будущее. Все происходящее вокруг — тому подтверждение: европейский социализм обречен, мировой капитализм — обречен.

Советская Россия страшной кровью созидает будущее. Это действительно кровь, а не чернила, но так — *должно быть*. Никакая цена не может быть мала для того, кому открылась истина.

Это — о Мирском, и это — о Ленине. Вот каким образом:

> Сам Ленин, конечно, человек исключительной силы; двадцать пять лет он стоял в первых рядах борцов за торжество социализма, он является одною из наиболее крупных и ярких фигур международной социал-демократии; человек талантливый, он обладает всеми свойствами «вождя», а также и необходимым для этой роли отсутствием морали и чисто барским, безжалостным отношением к жизни народных масс.
>
> Ленин «вождь» и — русский барин, не чуждый некоторых душевных свойств этого ушедшего в небытие сословия, а потому он считает себя вправе проделать с русским народом жестокий опыт, заранее обреченный на неудачу[28].

Это написано *в сердцах*. Это написал… Максим Горький. Газета «Новая Жизнь», ноябрь 1917 года. «Несвоевременные мысли». Через пятнадцать лет придет им время — в жизни Мирского.

По-человечески, конечно, жалко всего того, чем ты жив сам, — и русской поэзии, и своей семьи, и Кузмина, но — это то, что должно превзойти. Не сможешь сам добровольно, будет недобровольно.

В известном романе князя Дж. Томази ди Лампедуза (и в более известной его экранизации герцога Лукино Висконти) «Il Gattopardo» главный герой, князь Салина, говорит:

> Я принадлежу к старому правящему классу, он скомпрометирован прежним режимом, но я связан с ним честью и личным пристрастием. Я из поколения, попавшего в жернова двух миров и отвергнутого обоими. У меня не осталось никаких иллюзий.

У Мирского не было иллюзий.

Он знал, что он, князь Димитрий Петрович Святополк-Мирский, обречен *исторически*.

Ему не было нужды «изображать князя», потому что он никогда не переставал им быть. В СССР Мирского называли «бывшим князем». Если бы так. Князья бывшими не бывают. Их можно насильственно смешать с грязью, но их нельзя превратить в нее. И князья погибнут.

Чуковский записал в 1936 г. в дневнике рассказ Тынянова, который «показывал смешные эпизоды из жизни разных знакомых»:

> Как в какой-то кабак в Кисловодске вошел Ал. Толстой, когда там сидела небольшая компания, в том числе Тынянов и Мирский. Тынянов считал Мирского твердокаменным, но [Толстой] вошел так важно и поглядел на всех таким «графским» оком, что тот вскочил: «разрешите представиться». Толстой подал ему два пальца. Теперь Тынянов говорит о Толстом с ненавистью[29].

«Красный граф» подает два пальца «бывшему князю»? Похоже, но — нет. Толстой сделал это как видный советский писатель — *какому-то* критику.

Это *Мирский* не мог вытравить в себе старых привычек. На «графское око» у него было — княжеское *всё*. Внеличный этикет включая.

Если совсем просто, то это — «от себя не убежишь».

Мирский уехал в СССР не для того, чтобы, тачая сапоги, переродиться.

Неужели же — из-за «господского отношения к жизни»? Не СССР переделывать, а — весь мир?

Когда погиб *твой* мир, то — ничего не жалко?

Борис Пастернак в «Охранной грамоте» напишет: «Но разве бывает так грустно, когда так радостно? Так это не второе рожденье? Так это смерть?»[30]

Ответ на предпоследний вопрос: нет.
Ответ на последний: да.

Примечания

[1] *Ефимов М.В.* D.S.M. / Д.П. Святополк-Мирский: Годы эмиграции, 1920–1932. СПб.: Издательство Пушкинского Дома; Нестор-История, 2019. (Современная русистика. Т. 8).

[2] *Ефимов М., Смит Дж.* Святополк-Мирский. М.: Молодая гвардия, 2021. (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1825).

[3] *Набоков В.В.* Русский период. Собрание сочинений в 5 томах / Сост. Н. Артеменко-Толстой. Предисл. А. Долинина. Прим. Ю. Левинга, А. Долинина, М. Маликовой, О. Сконечной, А. Бабикова, Г. Глушанок. СПб.: Симпозиум, 2008. Т. 5. С. 590.

[4] The Letters of D.S. Mirsky to P.P. Suvchinskii, 1922–1931 / Comp. and ed. by G.S. Smith. Birmingham, 1995. (Birmingham Slavonic Monographs, 26). P. 140.

[5] The Letters of D.S. Mirsky to P.P. Suvchinskii, 1922–1931. P. 141.

[6] К истории евразийства. 1922–1924 // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: Альманах. Т. V. М.: Студия ТРИТЭ: Рос. Архив, 1994. С. 499.

[7] D.S. Mirsky to Maxim Gorky: Sixteen letters (1928–1934) / Ed. by O. Kaznina, G.S. Smith // Oxford Slavonic Papers. New series. 1993. Vol. XXVI. P. 93–94.

[8] *Smith G.S.* D.S. Mirsky: A Russian-English Life, 1890–1939. Oxford: Oxford University Press, 2000. P. 102.

[9] The Letters of D. S. Mirsky to P. P. Suvchinskii, 1922–1931. P. 65.

[10] D.S. Mirsky to Maxim Gorky: Sixteen letters (1928–1934). P. 93–94.

[11] The Letters of D. S. Mirsky to P. P. Suvchinskii, 1922–1931. P. 55.

[12] The Letters of D. S. Mirsky to P. P. Suvchinskii, 1922–1931. P. 75.

[13] *Гаспаров М.Л.* Записи и выписки. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 62.

[14] D.S. Mirsky to Maxim Gorky: Sixteen letters (1928–1934). P. 93–94.

[15] *Smith G.S.* D.S. Mirsky: A Russian-English Life, 1890–1939. P. 216.

[16] *Митрополит Вениамин (Федченков).* На рубеже двух эпох. URL: http://arhiv-knig.ucoz.ru/_ld/8/810____.htm (дата обращения: 28.06.2022).

[17] *Любимов Н.М.* Неувядаемый цвет. Книга воспоминаний. Т. 1. М.: Языки русской культуры, 2017. (Язык. Семиотика. Культура.) С. 404.

[18] *Mirsky D.S., Prince*. Modern Russian Literature. London: Oxford University Press, Humphrey Milford, 1925. P. 55.

[19] *Горький М.* Воспоминания о Льве Николаевиче Толстом. Петербург: Издательство З.И. Гржебина, 1919. С. 42.

[20] *Mirsky D.S.* Lenin. Boston: Little, Brown, and Co., 1931. P. V.

[21] *Мирский Д.С.* Стихотворения. Статьи о русской поэзии / Compiled and edited by G.K. Perkins and G.S. Smith. Oakland: Berkeley Slavic Specialties, 1997. P. 78.

[22] *Парамонов Б.М.* Мои русские. СПб.: Петрополис, 2013. С. 165.

[23] *Мирский Д.* История одного освобождения // Литературная газета. 1932. 29 февраля. № 10 (179). С. 2.

[24] *Mirsky D.S., Prince*. Modern Russian Literature. Modern Russian Literature. London: Oxford University Press, Humphrey Milford, 1925. P. 79.

[25] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. / АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом). Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1980. Т. 21. Дневник писателя, 1873; Статьи и заметки, 1873–1878 / Тексты подгот. и примеч. сост. А.В. Архипова-Богданова и др. С. 8–9.

[26] The Letters of D.S. Mirsky to P.P. Suvchinskii, 1922–1931. P. 122.

[27] «Жму Вашу руку, дорогой товарищ». Переписка Максима Горького и Иосифа Сталина. Публикация, подготовка текста, вступление и комментарии Т. Дубинской-Джалиловой и А. Чернева // Новый мир. 1997. № 9. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1997/9/stalin.html (дата обращения: 23.03.2022).

[28] *Горький М.* Несвоевременные мысли. Статьи 1917–1918 гг. / Сост., введение и прим. Г. Ермолаева. Paris: Editions de la Seine, 1971. С. 112–113.

[29] *Чуковский К.И.* Собр. соч.: В 15 т. Т. 13: Дневник (1936–1969) / Коммент. Е. Чуковской. 2-е изд., электронное, испр. М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2013. С. 6.

[30] *Пастернак Б.Л.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. Повести; Статьи; Очерки / Сост., подгот. текста и коммент. В.М. Борисова и Е.Б. Пастернака. М.: Художественная литература, 1991. С. 234.

Александр Жолковский

УМ В ЦАРСТВЕ ДУРАКА

«Антон Палыч Чехов однажды заметил...», или Поэтика недоговаривания

I 1 Антон Палыч Чехов однажды заметил,
2 что умный любит учиться, а дурак учить.
3 Скольких дураков в этой жизни я встретил!
4 Мне давно пора уже орден получить.

II 1 Дураки обожают собираться в стаю.
2 Впереди — главный во всей красе.
3 В детстве я верил, что однажды встану,
4 а дураков нету: улетели все.

III 1 Ах детские сны мои — какая ошибка,
2 в каких облаках я по глупости витал!
3 У природы на устах коварная улыбка…
4 Может быть, чего-то я не рассчитал.

IV 1 А умный в одиночестве гуляет кругами,
4 он ценит одиночество превыше всего.
5 И его так просто взять голыми руками…
6 Скоро их повыловят всех до одного.

V 1 Когда ж их всех повыловят, наступит эпоха,
2 которую не выдумать и не описать.
3 С умным хлопотно, с дураком плохо.
4 Нужно что-то среднее, да где ж его взять?

VI 1 Дураком быть выгодно, да очень не хочется.
2 Умным очень хочется, да кончится битьем...
3 У природы на устах коварные пророчества.
4 Но может быть, когда-нибудь к среднему придем[1].

Эта песня Окуджавы — одна из моих самых любимых. Завораживающая, смешная, грустная и, увы, вновь и вновь актуальная, этакий 66-й сонет нашего барда[2]. И мастерски построенная — словесно и, насколько могу судить, музыкально.

Поражает, как непрямо в ней все говорится — уклончиво, двусмысленно, с экивоками и подмигиваниями — по известному принципу: *«Да» и «нет» не говорить, Черно с белым не носить*. Подобное письмо называется эзоповским, и оно было типично для времен брежневского застоя, когда создавалась эта песня, адресованная слушателю/читателю, понимающему все с полуслова[3].

Думаю, что в артистичной, до предела изощренной непрямоте этой вещи и состоит ее прелесть. Непрямоте, вроде бы неуместной при серьезном разговоре об уме и глупости, но тем более эффектной — как всякое успешное совмещение крайностей (ломоносовское «сопряжение далековатых идей»).

Главный риторический ход песни состоит в том, что тема «ума» как чисто интеллектуальной категории подменяется размышлениями о житейской «разумности» — проблемах социальной адаптации[4], чем на «умственную» коллизию отбрасывается иронический свет[5]. Лирический герой, явно тянущийся к «умным», но оказывающийся перед практическим выбором, старается остаться где-то посередине, колеблется, и с ним колеблется вся сюжетная перспектива песни, причем сами эти колебания, в свою очередь, подвергаются сокрытию, маскировке, замалчиванию.

В результате текст оказывается окутан аурой недоговоренности, на службу которой ставится соответствующий языковой инструментарий:

— инфинитивные и другие бессубъектные и эллиптичные конструкции,
— модальные глаголы,
— неопределенные частицы,
— вопросительные формы и т. д.

Языковым модальностям вторят сходные «условные» мотивы из любимого Окуджавой сказочно-романтического репертуара.

Речь ведется как бы наивно, окольно, путано, с постоянным перетеканием смыслов — так, чтобы автора, не дай бог, не поймали на слове. Но это значит, что каждое слово старательно выискано, отобрано, повернуто, переозвучено, — заслушаешься. Заканчивается песня полуфантастическим упованием на *среднее*, то есть на некий медиационный компромисс, и лукавой компромиссностью пронизано в ней все, от начала до конца: лексика, грамматика, метрика, музыкальная интонация.

Стихотворный текст написан нестрогим сегментным дольником[6] — в основном строками с тремя сильными иктами в каждом из полустиший, четко разделенных цезурой. Этим задается в меру единообразный, но достаточно вольный, раздумчиво-разговорный, «компромиссный» ритм.

Различная длина безударных интервалов между иктами — конститутивная черта всякого дольника, делающая его ритм менее строгим, чем привычные силлаботонические ритмы. Собственно же дольниковая нестрогость состоит в тенденции к уменьшению числа ударений в полустишиях с трех до двух, а междуиктовых интервалов — до нуля слогов. Одновременно с этим действует противоположная тенденция — к регуляризации дольника, вплоть до выбора форм, ритмически совпадающих с «правильными» размерами: хореем, ямбом и амфибрахием.

На эти собственно стиховые вольности накладывается еще один ритмический рисунок — музыкальный, последовательно хореический, для чего иногда применяется переакцентуация слов, хорошо слышимая в авторском исполнении; тем самым повышается как единообразие общей интонации, так и ее вариативность. Сильные доли в стихе и в песенной мелодии иногда не совпадают, и возникает компромисс между дольниковостью, силлаботоничностью и силлабичностью[7], звучащий несколько неопределенно, отчужденно, «объективно» — как бы и нашим и вашим. Такая ритмическая равнодействующая хорошо соответствует тематике и стилистике текста — осторожному лавированию между «умом» и «глупостью», «риском» и «разумностью», «правильным» поведением и «неправильным».

Но обратимся к тексту.

I строфа

1. *Антон Палыч Чехов.* Фигура двойственная, но авторитетная и по официальным советским меркам вполне приемлемая. Конечно, Чехов не революционер — в отличие от Маркса, Чернышевского, Ленина, Горького, и даже не великий философ/идеолог — в отличие от Сократа, Вольтера, Достоевского, Толстого. Зато он «из простых» — внук крепостного, а в то же время интеллигент, доктор — в пенсне, с прекрасными руками, одеждой, душой и мыслями. Классик советского пантеона, хрестоматийно мудрый, т. е. как бы обязательный, но деликатный, гуманный, — «объективный». Идеальный медиатор.

Его имя дается без фокусов, а вот отчество — в нарочито разговорном, патриархально-деревенском варианте[8]. Этим фигура Чехова как бы снижается, спускается с пьедестала и — в духе «скромной компромиссности» — приближается к слушателям, предлагая вместо официальной авторитетности свойскую доверительность. Одновременно повышается статус лирического «я», предстающего чуть ли не лично знакомым с классиком.

Впрочем, некий фокус проделывается и с именем *Антон.* Ритмически этот стих — правильный 4-ст. амфибрахий со сверхсхемным ударением на 3-м слоге 1-й стопы (*Па́лыч*). Но хореический музыкальный акцент падает на нечетные слоги всех трех слов 1-го полустишия. Для имени (*Анто́н*) это означает переакцентуацию (*А́нтон*); для отчества — легитимизацию ударения на 1-м слоге (*Па́лыч*), а для фамилии — подтверждение и, значит, гармоничное усиление «нормального» (словарного и стихового) ударения (*Че́хов*)[9]. В результате ударными оказываются оба слога имени *Антон* и все три компонента собственного имени писателя. Такое монотонное квази-силлабическое скандирование одновременно и выпячивает, и скрадывает авторитет цитируемого классика, а заодно сразу же задает компромиссную «правильность/неправильность» ритма.

Однажды заметил. Последующей максиме о свойствах *умных* и *дураков* придается характер словесного поступка, образующего завязку действия. Дело представляется так, будто Чехов, в один прекрасный момент, пусть между делом и без особого нажима, высказал приводимую далее оригинальную мысль — тогда как, согласно комментаторам, он просто занес в свою записную книжку пословицу, встреченную у Даля[10]. Тем самым авторитетность цитаты и повышается, и наррати-

визируется, лукаво поддерживая образ лирического «я» как слышавшего мудрые слова от самого Чехова.

2. *Что умный любит учиться, а дурак учить.* Вводится центральная тема «ума/глупости», и делается это через посредство третьего лица — отдельной, независимой, высшей или, во всяком случае, посторонней, инстанции: об *умных* и *дураках* высказывается *Чехов*. Максима звучит парадоксом, но вполне убедительным: с одной стороны, смешно, что *учить* берется не *умный*, а *дурак*, с другой — ясно, что *умный* потому и умен, что охотно учится, а *дурак* потому и глуп, что учиться не желает.

Повествование вроде бы держится в пределах сугубо интеллектуальной тематики, но подспудно уже делается первый шаг за эти рамки. Он состоит в том, что поведение *дураков* предстает негодным не только интеллектуально, но и социально — как навязывание себя окружающим. Этот контраст проецируется в языковую сферу: интеллектуальная сосредоточенность *умных* на себе и учебе выражается возвратной формой *учиться*, а социальная агрессия дураков — активной формой того же глагола *учить* (прием «КОНТРАСТА с тождеством»).

Характерным образом, глагол *учить*, в принципе переходный, выступает здесь без прямого дополнения (*учить кого*), открывая длинную серию подобных грамматических, в частности актантных, неопределенностей. Невольно возникает — и остается без ответа — вопрос, берется ли *дурак* учить в том числе и *умных.* Открытым он останется до конца текста: в напрашивающийся прямой конфликт *умные* и *дураки* так и не вступят: драма будет развиваться исключительно внутри лирического «я».

А само появление в первой же строфе инфинитивных — то есть модальных — форм (*учить, получить*) знаменует начало осторожного движения из прошлого (*заметил*, *встретил*) и настоящего (*любит*) в предполагаемое будущее (к *придем*).

Ритмически 2-е полустишие — это трехстопный хорей, причем полноударный — благодаря музыкальному ударению и на безударном союзе *А*. По сравнению с этим причудливый дольник 1-го полустишия, одновременно хореизированный и амфибрахизированный, пропеваемый музыкальной скороговоркой, звучит подчеркнуто «неправильно, своевольно», — вторя аналогичному конфликту между жизненными стратегиями *умных* и *дураков.*

3. *Скольких дураков в этой жизни я встретил!* Намечается тема численного преобладания *дураков*: на одного «я» их приходится множество (подчеркиваемое «лишним» — музыкальным — ударением на первом слоге слова *ду́рако́в*)[11]. Впервые эксплицитно и сразу очень эмоционально — в восклицательном ключе — заявляет о себе лирическое «я»: следуя авторитетному чеховскому взгляду, оно четко отделяет себя от *дураков*. Заметим, что восклицательность опирается на полускрытую вопросительность слова *скольких*, подмигивающего интеллектуальной тематике песни и установке на неопределенность («неизъявительность») делаемых утверждений.

4. *Мне давно пора уже орден получить.* Продолжается *л*ичная тема (*мне*). Мысль, что общение с множеством *дураков* заслуживает награды, развивает тему личного отстранения «я» от *дураков* и признания их социальной вредоносности. Надежды на *орден* подаются в излюбленном Окуджавой модальном ключе — как очевидным образом нереальные: законные, но все не сбывающиеся. От какой инстанции ожидалось бы получение мифического *ордена*, остается неопределенным, но под сурдинку опять проходит тема неблагополучных социальных взаимоотношений. При этом строка звучит вызывающе требовательно (хотя и, как всегда, не без самоиронии) — благодаря стиховой хореичности, совпадающей на этот раз с хореичностью музыкальной.

II строфа

1. *Дураки обожают собираться в стаю.* Продолжается авторитетный, со стороны и несколько свысока, рассказ «я» о поведении *дураков*, причем теперь уже исключительно о его социальных формах: как коллективного, даже массового, метафорически животного и потенциально опасного скопления (*стая* — волков?). В обоих полустишиях акцентируются безударные первые слоги слов, поддерживая эффект изосиллабичного скандирования.

2. *Впереди — главный во всей красе.* Иронически констатируется наличие некой примитивной иерархии — тщеславно-харизматичного *главного*, наделенного некими неназванными знаками отличия (возможно, подразумеваются любимые советскими руководителями, в частности Л.И. Брежневым, иконостасы нагрудных регалий[12]). Пер-

вое полустишие — энергично краткое, но все же трехиктовое, с хореическим зачином (и, соответственно, со скандирующим музыкальным ударением на 1-м слоге) и дополнительно интенсифицированное дольниковым стыком 2-го и 3-го ударений (*впереди́ — гла́вный).* Второе полустишие — еще более краткое, двухиктовое (вместо более «правильного» **Во всей [своей] красе*), ямбическое. Этот пропуск сильного икта кладет компенсаторное квазиударение на 1-й слог слова *красе*, делая его как бы двухударным (*кра́-се́*), а полустишие — скандированно квази-трехиктным. Скандирование подчеркивается внутренней рифмой *всей — красе*.

3. *В детстве я верил, что однажды встану.* Во второй половине строфы на передний план опять выступает лирическое «я» со своими надеждами, на этот раз окрашенными в тона незрелого детства (а не долгого жизненного опыта, как в I строфе). Этот хронологический ход, ситуация утреннего пробуждения (= типичный для Окуджавы «начинательный» мотив[13]) и уже знакомое *однажды* придают повествованию занимательность, даже драматизм. А тот факт, что на *дураков* лирический герой смотрел свысока *в детстве*, с одной стороны, свидетельствует о его подлинных симпатиях, а с другой, задает контрастный отправной пункт для его постепенного компромисса с реальностью. *Встану* — первая заявка на будущее, правда, пока что это так наз. будущее в прошедшем, — предвестие форм буд. вр. в заключительных строфах.

4. *А дураков нету: улетели все!* Впрямую (и очень эмоционально, с восклицательным знаком) выражается негативное отношение «я» к *дуракам* — вплоть до желания полностью от них избавиться. Но путем не физического истребления, а по-детски сказочного, волшебного устранения, принимающего — в согласии с образом *стаи* (как оказывается, относительно безопасной, не волчьей, а птичьей) — готовую форму отлета куда-то в иные края[14]. Грамматически *нету* и *улетели* — формы наст. и прош. вр., но по смыслу это все еще модальное будущее в прошедшем, так что парадокс безоговорочной, но неоправдавшейся веры в чудо заострен до максимума — употреблением сов. вида прош. времени, этакого будущего плюсквамперфекта.

В плане ритма перед нами эффектный квазихорей, получающийся благодаря музыкальным ударениям на нечетных слогах, с силлаби-

зирующей переакцентуацией слова *дураков*: языковое ударение падает на 3-й слог, а дополнительное музыкальное — на 2-й.

III строфа

1. *Ах, детские сны мои — какая ошибка.* Но утопическим надеждам, *снам*, не дано сбыться, — без слов понятно, что *дураки* никуда не делись. Восклицательный накал не ослабевает, но теперь это интонация острого разочарования (*Ах*). Причем, в отличие от предыдущих, III строфа от начала и до конца посвящена переживаниям лирического «я». Соответственно, она и в музыкальном плане звучит иначе — как эмоциональный припев после двух медитативно-повествовательных куплетов.

Интересный сдвиг происходит также в плане тематического развертывания. Лирический герой не только огорчается, но и осознает свою *ошибку*, что непосредственно перекликается с центральной темой «ума/глупости», причем вдвойне, поскольку *ошибка* касается не чего иного, как представлений о *дураках*. Он вынужден покинуть свою исходно превосходительную позицию то ли вообще над схваткой (включая и над *умными*?), то ли как минимум над *дураками*. Ему приходится вовлечься в конфликт, и сам оказавшись в дураках, он проявляет свойственную *умным* готовность *учиться* — начиная с признания *ошибки*. Но оборотная сторона медали состоит в том, что, как мы увидим, учиться он будет, так сказать, не на *умного*, а на социально адаптированного полу-*дурака* — на *среднего.*

2. *В каких облаках я по глупости витал!* Горькое осознание реальности звучит вовсю: тут и нарастающая восклицательность (опять на полувопросительной подкладке: *каких*), и поэтическое — автоироническое — витание *в облаках* (хорошо согласованное с воображаемым полетом *стаи* дураков), и разговорно-прямолинейное признание собственной интеллектуальной несостоятельности: *по глупости.*

3. *У природы на устах коварная улыбка.* После интеллектуального провала лирического «я» превосходительная роль объективного судьи отдается новой инстанции, в роли которой выступает *природа* — звучащая (несмотря на непритязательность строчной начальной буквы) как осторожный эвфемизм Фортуны, Провидения, Господа…

А проклятая неопределенность принимает — под знаком общей компромиссности — вид *коварной*, но все-таки *улыбки*.

4. *Может быть, чего-то я не рассчитал.* Заключительная строка припева сочетает личную ноту (*я*) с переходом от эмоций к трезвому — в духе скромной модальной неопределенности (*может быть, чего-то*) — размышлению об *ошибках*. Последнее принимает ощутимо прагматический, «приходо-расходный», характер, что подчеркивается семантической контрастностью рифменной пары, сопрягающей заоблачное *витал* с приземленно-бухгалтерским *не рассчитал.*

В плане временно́й перспективы вся строфа — разочарованный возврат в настоящее и прошлое (с опущенной связкой в 1-й и 3-й строках и формами прош. вр. во 2-й и 4-й).

IV строфа

1-2. *А умный в одиночестве гуляет кругами, / он ценит одиночество превыше всего.* Объективно-авторитетное повествование, прерванное детскими реминисценциями, возвращается, чтобы сосредоточиться на социальных повадках второго протагониста, тоже подаваемого вчуже: *умного*. В противоположность *дуракам*, он представлен в единственном числе, и на этой своей философско-романтической уединенности, а значит, асоциальности, он настаивает (вспомним задавший его интеллектуальную установку возвратный глагол *учиться*). Настаивает, надо понимать, «неумно, нерасчетливо», — зацикливаясь на чем-то своем и не обязательно осмысленном: за *гуляет кругами* слышится порочное «хождение по кругу».

3. *И его так просто взять голыми руками.* Одинокая позиция оказывается социально уязвимой — делает *умного* легкой добычей враждебных социальных сил (как *в детстве* «стайность» *дураков* подсказывала вероятность их исчезновения). Добычей *умный* является пока что потенциальной — ввиду модальности конструкции «*просто* + инфинитив (*взять*)» и неопределенности подразумеваемого субъекта этого инфинитива: о чьих *руках* идет речь, то есть кто будет «брать», не уточняется. Да и в ход руки пока не пускаются. Но мотив физического насилия звучит — впервые и сразу угрожающе. То, что он выска-

кивает внезапно, неизвестно откуда, без подготовки и предупреждения, лишь подчеркивает его самоочевидную актуальность.

Грамматическое настоящее, вернувшееся в 1-й строке и сохраняющееся во 2-й, знаменуя неоспоримую реальность, развивается в 3-й, с добавлением инфинитива *взять*, модально направленного в еще более суровое будущее.

4. *Скоро их повыловят всех до одного.* Цель возможной агрессии проясняется: это тотальное изъятие *умных* из социального поля — в параллель и контраст к детским мечтам «я» о полном устранении *дураков*. Но там *дураки* по мановению волшебной палочки улетали сразу *все*, здесь же каждого одинокого умника предполагается отлавливать по отдельности, со столь же, впрочем, исчерпывающим результатом: *всех до одного.* Организаторы этой акции остаются неопределенными — на смену инфинитивной конструкции (*так просто взять*) приходит неопределенно-личная в 3-м л. мн. ч. (*повыловят*). Но характер операции указывает по умолчанию на силовые структуры, каковые возникает соблазн отождествить с *дураками*, что, впрочем, в тексте не прописывается. Сочетание «*скоро* + буд. вр. (= сов. в. наст. вр.)» сохраняет некоторую ауру модальности, но модальности, уже начавшей перерастать в реальность и обещающей в недалеком будущем достичь завершения.

V строфа

1. *Когда ж их всех повыловят...* Операция по зачистке остается виртуальной — теперь еще и под знаком придаточности (*Когда*). Но поэт повторяет — смакует — эту глагольную форму, означающую полный и успешный охват объектов действия (благодаря совершенному виду и сочетанию приставок *по-* и *вы-*) и наглядно разыгрывающую их многочисленность (самой своей длиной и труднопроизносимым повтором согласного *в*).

2. *…наступит эпоха, / которую не выдумать и не описать.* Виртуальность и неопределенность сохраняются — благодаря двум бессубъектным инфинитивам под отрицаниями. На кого ляжет задача описания немыслимой антиутопии, опять-таки не говорится. Но по умолчанию эта роль выпадает на долю лирического «я», ставя его

умственные и творческие способности в связь друг с другом — и под вопрос. Это хорошо согласуется с «интеллектуальной» темой песни и поисками лирическом героем своего места — в частности, как поэта — в мире глупости и социального прессинга. А иронически употребленные инфинитивы *не выдумать и не описать* (перифраз фольклорной похвалы *Ни в сказке сказать, ни пером описать*) эффектно контрастируют с научно-историческим понятием *эпохи* — и равнодействующей этого парадоксального сочетания становится искомая «дистопическая» нота.

Невероятности *эпохи* вторит исключительная краткость двухударного, амфибрахического полустишия — без музыкального акцента на нечетных слогах, который был бы возможен при исполнении с переакцентуацией: **на́ступи́т эпо́ха*.

3. *С умным хлопотно, с дураком плохо.* Наконец, хотя бы в общих чертах, формулируются социальные проблемы, связанные с двумя интеллектуально противоположными протагонистами. По-видимому, *умный* затрудняет жизнь окружающих сложными вопросами и независимым поведением[15], от *дурака* же попросту нет никакого толка. Но на чей взгляд дело обстоит именно так? Скорее всего, подразумевается точка зрения властей, склонных к отлову умников, но не исключено, что такова и точка зрения лирического героя, о чувствах которого речь обычно заходит во вторых половинах куплетов и которому предстоит сделать свой жизненный выбор. Альтернативные опции предстают в виде роскошного контраста с тождеством: паронимической пары х*лопотно/плохо*.

Афористичность безглагольных формулировок поддерживается ритмической и музыкальной краткостью полустиший — как 1-го, отчетливо двухударного и двухиктного, так и 2-го, двухударного с нулевым междуиктовым интервалом (вместо ожидаемой «нормальной» 3+3-иктовой строки вроде: **С умным **как-то** хлопотно, (а) с дураками **и** плохо*).

4. *Нужно что-то среднее, да где ж его взять?* Неопределенность нарастает — благодаря:

— еще одному бессубъектному инфинитиву (опять-таки модально направленному в будущее);

— бессубъектному модальному *нужно*;

— уже опробованной неопределенной частице *-то* при неопределенном местоимении *что* (ср. *чего-то* в III строфе);
— впервые откровенно вопросительной, а по смыслу отрицательной, форме, обнажающей интеллектуальную растерянность «я»;
— и грамматическому среднему роду — идеальной иконической проекции искомого компромиссного *среднего*[16], — роль, на которую могло бы претендовать лирическое «я», все время маневрирующее между протагонистами, но впрямую этого не делающее.

VI строфа

1. *Дураком быть выгодно, да очень не хочется*. Это последняя строфа, в песенной версии — второй припев. Как и в первом припеве, речь сразу заходит о чувствах и размышлениях лирического «я», правда, лишь косвенно. Формы 1-го лица отсутствуют, налицо безличные предикативы *выгодно* и *не хочется*, подобные аналогичным формам *хлопотно* и *плохо* предыдущей строфы, смысловым продолжением которых они являются. Но эмоциональное ***очень*** *не хочется* говорит — имплицитно, но вполне прозрачно — в пользу перволичного прочтения. При этом первое *быть* относится к настоящему, а второе, опущенное при *хочется* (глаголе в наст. вр., лексически воплощающем оптативность), — к модальному будущему.

В 1-м полустишии налицо уже привычное скандирование: музыкальное ударение на безударном 1-м слоге (*дýракóм)*, чем как бы уравновешивается внеметрическое ударение на полнозначном *быть.* Далее, на 1-м слоге слова *выгодно* логическое, стиховое и музыкальное ударения совпадают, — так сказать, иконически одобряя житейскую «разумность».

Второе полустишие, по смыслу противоположное первому, контрастирует с ним и своей двухударной амфибрахичностью.

2. *Умным очень хочется, да кончится битьем...* Личная заинтересованность «я» прописывается более четко, и открыто звучит тема выбора, стоящего перед героем, который все время старался оставаться над схваткой или где-то посередине. Негативные последствия присоединения к *умным* называются без обиняков.

Безличные и грамматически выдержанные в наст. вр. формы (*хочется, кончится*) лексически глядят в будущее, и физически недвусмысленный оборот *кончится битьем* венчает (в частности благодаря эффектно аллитерированной контрастной паре *хочется/кончится*) печальный словесный ряд: *скольких… встретил — взять… голыми руками — повыловят — повыловят — хлопотно — плохо.* Но организаторы и исполнители *битья* по-прежнему остаются в двусмысленной тени.

Стиховой и музыкальный ритмы практически совпадают, опять-таки знаменуя правильность компромиссного осмысления ситуации.

3. *У природы на устах коварные пророчества.* Ретроспективная, осмысляющая *детские сны* «я» *коварная улыбка природы* из первого припева возвращается, опять в грамматическом наст. вр., но лексически она оборачивается здесь ее же, *природы*, не менее *коварными* и неопределенными, но явно менее улыбчивыми *пророчествами* на будущее.

4. *Но может быть, когда-нибудь к среднему придем.* Песня кончается на очередной неуверенной попытке надеяться, — опять модальной (*может быть*), с характерными нотками неопределенности (*когда-нибудь*, ср. выше *чего-то, что-то*) и установкой на некое компромиссное *среднее*, но во вполне отчетливом будущем (*придем*). Имеется ли в виду евгеническое скрещение *умных* с *дураками*, призванное произвести однородное потомство со средним IQ, или некий социальный эксперимент по усредняющему перевоспитанию тех и других, остается загадкой. Ритмически в этой заключительной строке тоже как бы «все в порядке» — она более или менее бесконфликтно ямбична в первом полустишии и хореична во втором[17].

Что же касается занимавшего нас на протяжении всего текста выбора между личной и общественной (по сути, властной) точками зрения, то модальный эзоповский компромисс находится и для него — в виде перволичной, но теперь множественной финальной формы буд. вр. *придем*. Лирическое «я», тщательно отгораживавшееся от обеих крайностей, делает наконец шаг — как всегда, осторожный, виртуальный, воображаемый — в сторону некой прагматической середины: коллективного лирического «мы». Так завершается извилистая траектория, прочерченная местоименными и другими актантными формами:

Чехов — умный — дурак — дураков — я — мне — дураки — главный — все — я — все — я — у природы — я — умный — его — голыми руками — их — всех до одного — их всех — эпоха — с умным — с дураком — среднее — его — дураком — умным — у природы — к среднему — придем.

В общем композиционном плане две последние строфы — это как бы вариации-обращения строф II и особенно III, заключающих первую половину песни: сказочные детские мечтания «я» оборачиваются удручающе дистопическим проектом повзрослевшего «мы».

Примечания

[1] За замечания и подсказки автор признателен Михаилу Безродному, Н.А. Богомолову, Дмитрию Быкову, Олегу Лекманову, В.И. Новикову, Ладе Пановой, И.А. Пильщикову и Н.Ю. Чалисовой.

См. *Окуджава Б.* Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2001 / Сост. В.Н. Сажин и Д.В. Сажин; примеч. В.Н. Сажина. (Новая библиотека поэта). С. 361.

[2] Использованная в заглавии статьи строчка из стихотворения Пастернака «Брюсову» (1923): *Что ум черствеет в царстве дурака*, — в сущности перифраз 10-й строки 66-го сонета: *And folly (doctor-like) controlling skill;* ср. в позднейшем пастернаковском переводе (1940): *И разум сносит глупости хулу.*

[3] Песня датируется 1979–1982 гг.; впервые официально она прозвучала в фильме «Из жизни начальника уголовного розыска» (1983), где была отдана проблемному персонажу — постепенно исправляющемуся бывшему зеку (актер и исполнитель песни Леонид Филатов). Впервые опубликована за границей, в альманахе «Часть речи», № 2/3 (Нью-Йорк: Серебряный век, 1982. С. 73); на родине появилась в печати лишь в пору перестройки (1988; см. *Окуджава Б.* Стихотворения. С. 646).

Это вторая у Окуджавы песня на ту же тему — как бы продолжение написанной двумя десятилетиями раньше, в эпоху оттепели, и потому более прямолинейной «Песенки про дураков», 1960–1961 (Там же. С. 205-206). Сравнение двух текстов напрашивается, но здесь предпринято не будет; замечу только, что молчаливая отсылка к предыдущей вариации на ту же тему повышает прозрачность намеков, которыми изобилует новая.

[4] В широком смысле это тот же топос, что в «Горе от ума», но отсылок к грибоедовской комедии как будто нет. Не исключена перекличка со стихотворением Слуцкого «Люди сметки и люди хватки…» (1971, опубл. 1987):

Люди сметки и люди хватки победили людей ума <...> Люди сметки, люди смекалки <...> Люди хватки, люди сноровки <...> Ежедневно дают уроки, что нам делать и как нам жить.

[5] По признанию Окуджавы, ирония — его любимая «муза», ср. восьмистишие «Я выдумал музу Иронии…» (1985; *Окуджава Б.* Стихотворения. С. 409); об этом см.: *Новиков Вл.* Литературные медиаперсоны XX века. М.: Аспект-пресс, 2017. С. 136–137.

[6] За стиховедческие консультации я благодарен И.А. Пильщикову; разумеется, содержательные выводы из них, здесь и ниже, остаются целиком на моей совести. См. его трактовку просодической ситуации в этой песне Окуджавы в статье: Pilshchikov Igor. Jakobsonian «broad metrics»: a model for musical verse // Studia Metrica et Poetica, 2023, vol. 10 (в печати). — *А.Ж.*

[7] Согласно И.А. Пильщикову, расхождения между стиховым и музыкальным ритмом компенсируются тенденцией к изосиллабизму полустиший: в 39 полустишиях из 48 (81%) длина полустишия от первого до последнего икта (т. е. за вычетом анакрусы, клаузулы, цезурных усечений и наращений) равна пяти слогам.

[8] Ср. аналогичное *Сергеич* в «Былое нельзя воротить...» (1964): *А все-таки жаль, что нельзя с Александром* ***Сергеичем*** *<…> извозчик стоит, Александр* ***Сергеич*** *прогуливается...* (*Окуджава Б.* Стихотворения. С. 284).

[9] В авторском исполнении это всегда хорошо слышно, тогда как Филатов в фильме, напротив, старательно акцентирует только 2-й слог имени *Антóн*, тем самым возвращая песню обратно в стих (и даже в актерскую декламацию).

[10] См. *Окуджава Б.* Стихотворения. С. 646, со ссылкой на статью: *Новиков Вл.* Булат Окуджава // Авторская песня: Книга для ученика и учителя. М., 1988. С. 53, в которой этой песне посвящен краткий разбор.

[11] Это — в отличие от ситуации в первом сочинении на тему, «Песенке про дураков», где *на каждого умного по дураку, / все поровну, все справедливо* (*Окуджава Б.* Стихотворения. С. 205).

[12] Н.А. Богомолов, автор книги: Бардовская песня глазами литературоведа. М.: Азбуковник, 2019, любезно дал следующую справку: «Первая из имеющихся у меня записей об исполнении песни «Антон Палыч Чехов…» относится к 14 октября 1982 г., то есть сделана за месяц до смерти Брежнева, и таким образом слова о «главном во всей красе» не являлись нарушением принципа de mortuis nil nisi bene, а вполне могли проецироваться на конкретную личность пристрастного к наградам генсека (электронное письмо ко мне от 11 сентября 2020 г.; Брежнев умер 10 ноября 1982. — *А. Ж.*).

[13] Об этом инварианте Окуджавы см. *Жолковский А.К.* Рай, замаскированный под двор: заметки о поэтическом мире Окуджавы // *Он же*. Избранные статьи о русской поэзии. М.: РГГУ, 2005. С. 109–135 (см. с. 113).

[14] С этой строфой связан следующий эпизод из биографии Окуджавы, рассказанный Александром Городницким в его мемуарной книге «След в океане» (1993):

«[В]споминается <…> забавная история, относящаяся уже ко второй половине восьмидесятых годов. Тогда <…> были организованы гала-концерты авторской песни <…> В Ленинграде концерты проходили в огромном зале Ленинградского Дворца молодежи, битком набитом зрителями. На одном из концертов Вадим Егоров закончил свое выступление песней “Баллада о певчей стае”, посвященной Булату Окуджаве. В конце песни звучали такие патетические строчки: “Летит наш певчий клин, которому названья нету, и впереди вожак, которого зовут Булатом”. После него на сцену вышел Булат Окуджава, предыдущего выступления не слушавший, и спел свою знаменитую песню о дураках: “Дураки любят (sic) собираться в стаю, — впереди главный во всей красе”, чем вызвал большое оживление в зале» (см. https://www.litmir.me/br/?b=570683&p=107).

Примечательно в этой связи свидетельство Н.А. Богомолова: «История Городницкого относится к Ленинграду, а я сам был свидетелем того же самого в Москве, во время концерта 4 октября 1986 года на Малой спортивной арене Лужников. То есть вряд ли можно говорить о gaffe, это стало рассчитанной шуткой» (электронное письмо ко мне от 8 сентября 2020 г. — *А. Ж.*).

Комментируя этот сюжет в ходе обсуждения моего доклада на 8-й Международной конференции по наследию Окуджавы**:** Война и мир в творчестве Булата Окуджавы (Москва, 28.11.2020), вдова поэта О.В. Арцимович-Окуджава высказала сомнение в возможности подобного «эстрадного» перформанса со стороны Окуджавы и предположила, что какие-то из приведенных мной свидетельств неточны.

[15] Именно такими — на беду себе — предстают, в глазах Глупости, мудрецы вроде Сократа в иронической «Похвале глупости» Эразма Роттердамского.

[16] Напрашивается перекличка с горациевской «золотой серединой», но Окуджава в эту сторону не идет, привлекая «среднее» лишь в качестве иронической концовки своего эзоповского сюжета.

[17] Стиховая ямбичность не противоречит музыкальной хореичности, поскольку ямб изоморфен хорею с точностью до анакрусы, занимаемой односложным союзом *Но* (справка, данная И.А. Пильщиковым).

Елена Закрыжевская

БАБУШКА ПРОТИВ ТАЛИНА

Письмо в редакцию «Последних новостей»: к истории несостоявшейся полемики

В январе 1930 г. на страницах газеты «Последние новости» завязался спор о будущем детей русской эмиграции — тех молодых людей, которым во время революции было всего около пяти лет, которые выросли и сформировались уже до известной степени в эмиграции и которым предстояло найти свое место в обществе. Для нас любопытен не столько предмет спора, сколько обстоятельства, в которых разворачивался этот спор.

Среди участников: Дон-Аминадо — известный «сатириконовец», автор фельетона «Письмо к Жоржу», ставшего центром и отправной точкой дискуссии, В.И. Талин[1] — постоянный сотрудник «Последних новостей», молодая журналистка Н.Н. Берберова и один из читателей газеты, высказавшийся в письме. Оно было обнаружено нами среди документов редакции и показалось достаточно любопытным, чтобы привести его целиком. Однако прежде необходимо расширить уже отчасти намеченный контекст.

Итак, 10 января 1930 г. Дон-Аминадо опубликовал фельетон «Письмо к Жоржу», в котором от лица условного отца семейства (русского семейства в Париже, разумеется) задавал сыну Жоржу извечный вопрос: «Куда вы идете и во что верите?!» — попутно высмеивая привычки и повадки 17-летнего юнца, а также выражая желание «зажать между колен» своего отпрыска и «восполнить наконец тот самый пробел в вашем воспитании, который неизвестно почему был допущен при переходе от коротких штанов к длинным, типа чарлстон»[2].

По прошествии полутора недель после появления «Письма к Жоржу» В.И. Талин напечатал в той же газете статью под названием «Жорж и его папаша». В ней он защищал Жоржа от придирок отца, заявляя, что последний, «вообще говоря, человек больной», что сам Жорж — «француз по всем своим понятиям и чувствам», а также высказывался «о разделении труда» между русским и французским языком у молодого поколения эмигрантов: «русский язык преимущественно для теневой стороны жизни: французский — для светлой»[3].

Статья Талина, вышедшая 21 января 1930 г., вызвала немедленный отклик. Он пришел на следующий же день в виде письма в редакцию, которое по сути являлось полноценной статьей, озаглавленной «Что думает Бабушка по поводу “Жоржа и его папаши?”». Отправительница, Mme Babouchko, всерьез вознегодовала не на проказливого Жоржа, а на автора статьи — господина Талина. Ловко и последовательно, то вставляя цитату из публицистики Эмиля Золя, то прибегая к довольно-таки изощренной словесной игре, то давая уточняющую сноску к собственным словам, она доказывала, что статья Талина антикультурна и может иметь вредное влияние на молодежь.

Письмо Бабушки не было опубликовано, но оно все же имело некоторый результат. В «Последних новостях» сочли необходимым поместить у себя текст, разъясняющий, расширяющий и смягчающий взгляд издания на проблему воспитания русских детей за рубежом. Лучшим решением было дать слово молодому поколению. Так 28 января 1930 г. в газете напечатали статью Берберовой «О Жорже и других»[4].

Вместо того, чтобы рассуждать «о фактах безотрадных», Берберова вывела своих героев, слишком непохожих на героев Талина. Три мальчика и одна девочка из знакомой русской семьи. Старшему 21 год, мечтает окончить филологический факультет и стать французским журналистом.

> Театр, поэзия, литература — его стихия. <…> Культурного разрыва между ним и его отцом нет и в помине. Два другие: один — будущий юрист, знаток музыки старой и новой, остроумный, скептического ума; другой — будущий архитектор. Неудобства, ощущаемые ими от того обстоятельства, что они русские, во много раз меньше той радости, которая дается им сознанием, что они скоро станут «настоящими» людьми[5].

Хотя статья была выдержана в спокойном тоне, перед тем как пустить ее в печать, редактор смягчил некоторые авторские выражения, о чем свидетельствуют правки в корректуре статьи, которая сохранилась в архиве «Последних новостей»[6].

На этом дискуссия закончилась.

Любопытно, что конкурировавшая с «Последними новостями» консервативная газета «Возрождение» словно не заметила статьи Талина. Факт тем более странный, что, хотя и в шутливой форме, Талин затронул очень болезненный вопрос, по сути отрицая способность диаспоры сохранить и передать потомкам русскую дореволюционную культуру (главным образом языковую), а ведь к 1930 г. именно в этом виделась главная миссия русской эмиграции.

Кем же была M-me Babouchko, решившая (как бабушкам и полагается) вступиться за внуков? Обратимся теперь к ее письму, оно, как нам кажется, позволяет сделать некоторые предположения на этот счет.

Что думает бабушка по поводу «Жоржа и его папаши»?[7]

Всякое произведение искусства есть «coin de la nature vu à travers du tempérament». Это определение, когда-то, где-то у Эмиля Золя прочитанное, невольно припомнилось мне при последовательном прочтении «произведений» Дон-Аминадо «Письмо к Жоржу» и В.И. Талина «Жорж и его папаша». Как нельзя лучше в этих двух вещах отразилось значение темперамента, определяющего тот угол зрения, под которым одно и то же явление может быть видимо и изображено разнотемпераментными людьми.

Дон-Аминадо забавными штрихами свел в один портрет влечения, увлечения и преувеличения, так одинаково, во все времена, свойственные молодежи, как свойственно ей отхождение от отцов, как свойственно и отцам «придерживание» в известных границах «отхождений» молодежи. Все вышло по-хорошему и дало возможность отцам подразнить сыновей их портретами, а сыновьям в свою очередь похорохориться перед отцами.

Но вот уже статья Г-на В.И. Талина написана совсем в иных тонах, которые определенно дают только одно впечатление, что статья эта написана в том раздраженном состоянии разлития желчи, которое Г-н В.И. Талин так справедливо усматривает как нежелательное у отцов. В этой статье не чувствуется присутствия

спокойного объективного мышления и потому нет хотя бы даже только приблизительного чувства меры. На каждом шагу смесь противоречивых по духу и смыслу настроений, а в общем получается не ко времени и не к месту.

Почти в самом начале своей статьи Г-н В.И. Талин говорит, что «серьезно приходится задуматься не столько о судьбе сына, сколько о судьбе отца». Мне же думается, что прежде всего стоило бы задуматься о судьбе… самой статьи. Какой у нее смысл или назначение? Ясно, что Г-н Талин не сомневается в том, что его статью будут внимательно читать «Жоржи», потому что он сам пишет: «Вот Жорж читает у Дон-Аминадо сожаление по поводу несостоявшегося зажатия Жоржа между колен». В таком случае озаботился ли автор подумать о том, что Жоржи, со свойственным их молодости и неопытности легкомыслием, способны воспринять из его своеобразно нравоучительной статьи если не все, то, без малейшей критической оценки, многое, что покажется Жоржам на руку. Не думает ли автор что на него за это ложится моральная ответственность? Не думает ли автор, что кроме понятия о различии культур, надо бы упомянуть, что к каким культурам ни принадлежал бы человек, есть несколько обобщающих все культуры этических требований, в числе которых по важности своей одним из первых стоит требование не быть Хамом. Это слово я даю не в его обывательски-ругательном, а в самом непосредственном, библейско-определительном значении этого имени. Полагаю, что при явном наличии в статье Г-на Талина потрясений и нарушений того, что составляет вершину общекультурных завоеваний, его статья сама по себе отходит в разряд антикультурных.

Если бы нашлись, как немногое исключение, такие непутевые «Жоржи», несозревшая идеология и семейные взаимоотношения которых оказались бы созвучными статье Г-на Талина, то таких нельзя подвести под определение «дети русской эмиграции». За ними останется только название второе автора, (он их употребляет вперемежку оба) а именно: «эмигрантские дети», добавлю в квадрате, в кубе, «эмигрантские», потому что остались не только без чувства отчизны*, в чем конечно не их

* Для настоящего случая нахожу это понятие более подходящим, чем понятие родина, менее углубленное.

вина, но, судя по портрету, такие эмигрировали уже и из своей собственной семьи и, будьте благонадежны «съэмигрируют» не раз и не два еще в жизни, если им для заботы о проборе и т. п. она не предоставит условий. Такие и для родины и для семьи и для общества могут рассматриваться в положительном смысле только, как пустое место. Но ведь есть еще и положения отрицательного смысла. Это уже хуже, а, между тем, по всем признакам, статья Г-на В.И. Талина (конечно без умысла) «культивирует» это ухудшение.

Специально для сведения о французском переводе слов зажать «между колен» я могу сообщить Жоржу, что выражение это трудно переводимо на французский язык, но на французском языке есть тождественное выражение, «veux tu une gifle?»[8] употребление которого мною наблюдалось двадцать пять лет тому назад и которое не вышло из употребления и до нашего времени, хотя, по-моему, оба эти выражения очень уж обветшали и их пора причислить, как напр. букву «ижицу» к бывшим в свое время в употреблении, т. к. на смену во французском языке появилось сильно распространенное «veux tu être gentil»[9], каковое, приблизительно переводя по-русски, можно сгустить в «зажмись в свою совесть».

Paris 23 av Observatoire
Mme Babouchko 22 января 1930 года[10]

Последний абзац письма нуждается в комментарии. Подчеркивая глубину непонимания между отцами и детьми, а также то, что дети русских эмигрантов вне узкого семейного круга даже и со своими соотечественниками предпочитают говорить на французском языке, Талин пишет:

> Вот Жорж читает у Дон-Аминадо сожаления по поводу несостоявшегося зажатия Жоржа «между колен»… Дон-Аминадо шутит, конечно. Но у Жоржа опять в бессознательной области отложится впечатление: по-русски «кладут между колен»… Как это самое сказать по-французски? Жорж решительно заявляет, что таких слов по-французски и быть не может[11].

Именно к этим словам Талина относятся разъяснения Бабушки, кстати сказать, не вполне понятные носителям современного француз-

ского языка. Оставляя в стороне точность предложенного Бабушкой перевода, отметим, что ее высказывание, вероятно, свидетельствует о том, что четверть века назад, т. е. около 1905 г., Mme Babouchko находилась во французской языковой среде.

Далее, как уже было вскользь нами отмечено, письмо имеет признаки газетной статьи при отсутствии некоторых необходимых признаков собственно письма. Таких, например, как обращение к адресату. Полемическая заостренность текста против журналиста «Последних новостей» заставляет думать, что его автор был близок к литературным кругам эмиграции.

Сама подпись «Бабушка», хотя, на первый взгляд, кажется подобранной по случаю (для утверждения за автором права брать под защиту внуков и отчитывать отцов), в русской эмигрантской печати была закреплена за Е.К. Брешко-Брешковской, «бабушкой русской революции»[12]. Однако Париж знал и другую знаменитую «бабушку» — З.Н. Гиппиус, прозванную «бабушкой русского декадентства»[13]. По-видимому, именно она является автором письма. На это, кроме парижского «изгнания» Гиппиус вместе с ее мужем Д.С. Мережковским в 1906–1908 годах, косвенно указывает упоминание о библейском Хаме, которое наводит на мысль о знаменитой статье Мережковского «Грядущий Хам» 1906 года. Цитата из Эмиля Золя, между прочим, совершенно точная, взятая из сборника эссе «Mes Haines» 1879 г., переизданного под одной обложкой с «Mon Salon» в 1893 г., укрепляет нас в нашем предположении, так как известно, что Гиппиус и Мережковский проявляли к этому писателю некоторый интерес[14].

Наконец, сама по себе эта мистификация была вполне в духе Зинаиды Гиппиус. Соображения, высказанные Талиным относительно неизбежной ассимиляции русских во французском обществе, утраты связи с историей и языком родной страны, должны были ее возмутить. Кроме того, Гиппиус терпеть не могла Талина[15], а уязвить его открыто, пользуясь какой-то газетной или журнальной платформой, не было возможности[16].

Если наше предположение верно и перед нами текст, принадлежащий перу Гиппиус, — это один из последних зафиксированных случаев взаимодействия между четой Мережковских и парой Ходасевич — Берберова[17] перед тем, как произошел разрыв отношений. Своим посланием в редакцию «Последних новостей» Гиппиус в некотором смысле вызвала статью Берберовой, что было для нее весь-

ма кстати, ведь, несмотря на успех печатавшихся в газете бьянкурских рассказов, Берберова крайне редко выступала в «Последних новостях» как публицист.

Несколько слов о графике письма. Почерк, которым оно написано, можно охарактеризовать как общегимназический. В то же время он, как и почерк Гиппиус, в значительной мере нестабилен (рядом встречаются разные начертания, разные типы связок одних и тех же букв). В силу этого попытки подкрепить нашу атрибуцию, сравнивая почерк Бабушки с почерком Гиппиус, будут мало убедительны. И все же нельзя не отметить их существенное, на наш взгляд, сходство.

Письмо Бабушки — своего рода курьез. Однако он как нельзя лучше подчеркивает значение эпистолярия в наследии эмиграции первой волны, порой даже превосходящее вклад писателей собственно литературный, мемуарный и критический.

Примечания

[1] В.И. Талин — псевдоним Семена Осиповича Португейса (1880–1944).

[2] *Дон-Аминадо.* Письмо к Жоржу // Последние новости. 1930. 10 января. № 3215. С. 4.

[3] *Талин В.И.* Жорж и его папаша // Последние новости. 1930. 21 января. № 3226. С. 5.

[4] То, что выбор пал именно на Берберову, представляется не вполне случайным. Уже в 1927 году, выступая на одном из заседаний «Зеленой лампы», она защищала интересы «молодых» (в данном случае молодых эмигрантских писателей), отстаивая их право на то, чтобы черпать вдохновение в окружающей действительности, а не в воспоминаниях о России, которую те не успели толком увидеть и узнать, оставаясь при этом русскими писателями. См. Зеленая лампа: Беседа III // Терапиано Ю. Встречи 1926–1971. М.: Intrada, 2002. С. 325–326.

[5] *Берберова Н.* О Жорже и других // Последние новости. 1930. 28 января. № 3233. С. 2.

[6] ГАРФ. Ф. 6845. Оп. 1. Ед. хр. 301. Л. 99–102.

[7] Печатается с сохранением авторской пунктуации — *Е.З.*

[8] «Не хочешь ли пощечину?» *(франц.)*

[9] «Желаешь ли быть любезным» *(франц.)*.

[10] ГАРФ. Ф. 6845. Оп. 1. Ед. хр. 301. Л. 95–98.

[11] *Талин В.И.* Жорж и его папаша // Последние новости. 1930. 21 января. № 3226. С. 5.

[12] Ее юбилей, в январе 1929 г. Брешко-Брешковской исполнилось 85 лет, был отмечен статьями во многих эмигрантских изданиях. В частности, М. Осоргин выступил в «Последних новостях» со статьей «Про Бабушку» (1929. 17 февраля. № 2906), на которую ответом была статья П. Муратова «Бабушки и дедушки русской революции» в «Возрождении» (1929. 19 февраля. № 1358), где роль Брешко-Брешковской в истории России рассматривалась с критической точки зрения.

[13] См. в письме Гиппиус к Ходасевичу от 19 октября 1926 г.: «Роль чистого “покровителя” молодежи меня никогда не пленяла, для педагогики у меня нет достаточного бескорыстия, (о Д<митрие> С<ергеевиче> уж и не говорю!) а почетный билет на звание “бабушки русского декадентства” — хорошо, но за почестями я вообще мало гонюсь…» (Письма Гиппиус к Берберовой и Ходасевичу. Ann Arbor, 1978. С. 66).

[14] Так, например, вспоминая о времени перед свадьбой, проведенном с Мережковским в Тифлисе, Гиппиус пишет, что они читали новый роман Золя «La Rêve». Упоминание о нем может быть вполне случайным, однако поскольку в книге речь идет о мистическом браке, Гиппиус могла таким образом намекнуть на особенность их с Мережковским союза. См. *Гиппиус З.Н.* Дмитрий Мережковский. Париж. 1951. URL: http://az.lib.ru/g/gippius_z_n/text_1943_merezhkovsky.shtml (дата обращения: 10.06.21).

[15] Об отношениях Гиппиус и Талина см. Мальчики и девочки: Зинаида Гиппиус и В. Талин в парижской газете «Последние новости» / Публ., вступ. статья и коммент. М. Долинского, И. Шайтанова // Октябрь. 1991. № 9. С. 160–178.

[16] Зато такая возможность была у Ходасевича, литературной трибуной которого с 1927 г. было «Возрождение». Причин его молчания могло быть несколько, среди них главные: усиленная работа над биографией Державина, публиковавшейся в журнале «Современные записки», и нежелание ссорится с «Последними новостями», чтобы обеспечить книге хорошую прессу и упрочить положение жены, Н. Берберовой, в газете.

[17] В Камер-фурьерском журнале Ходасевича отмечены личные встречи с Мережковским — 24 января, с Мережковскими — 30 января; 7, 13, 17 и 21 февраля, когда Ходасевич обедал у них в отсутствие Берберовой. (*Ходасевич Вл.* Камер-фурьерский журнал / Вступительная статья, подготовка текста, указатели О.Р. Демидовой. М.: Эллис Лак 2000. 2002. С. 152–153).

Андрей Кофман

СФИНКС, ПЕРЕЧЕРКНУТЫЙ КРЕСТОМ

Вариант прочтения романа Тургенева «Отцы и дети»

В отличие от большинства участников этой памятной книги, автору этих строк не довелось испытать счастья сотрудничать с Николаем Алексеевичем, так сказать, «за рабочим столом» — в силу разницы специализаций, поскольку я занимался фольклором, литературой, историей Латинской Америки. Но наша дружба, волею судеб завязавшаяся полвека назад, одарила меня счастьем несколько раз в год общаться с Николаем Алексеевичем за праздничным столом — будь то дни рождения, масленица или встречи по поводу того, что давно не виделись.

Возможно, студенты представляли себе Николая Алексеевича классическим типом кабинетного ученого, который в отрешении от всего мирского с головой погружен в свои изыскания и научные труды. Спору нет, изыскания и научная деятельность составляли главный нерв его жизни; вместе с тем он не чурался земных радостей, любил ходить в гости и принимать друзей, любил веселые застолья, умел посмеяться и повеселить. Избегавший крайностей и догматизма, Николай Алексеевич был очень гармоничным человеком.

Когда мне предложили участвовать в этом сборнике, я сразу решил для себя, что статья на латиноамериканскую тематику будет смотреться здесь совсем неуместно. Поэтому я рискнул предложить статью о русской литературе, никоим образом не будучи специалистом в данной области филологии. Мой выбор темы продиктован еще одним обстоятельством: как мне кажется, идея этой статьи (вернее, мысль Тургенева) опосредованно соотносится с личностью Николая Алексеевича.

Ожесточенная общественная полемика, вспыхнувшая сразу же после выхода в свет романа «Отцы и дети» (1862), сама по себе показала, насколько русский читатель, даже искушенный, еще не был готов к адекватному восприятию подлинно глубокой литературы, которая создает многоуровневые художественные конфликты и глубокие, фактически неисчерпаемые смысловые пласты, и потому требует от читателя вдумчивого прочтения текста и размышления. Несмотря на то, что блестящие образцы подобной литературы уже были явлены в творчестве Пушкина, Лермонтова и Гоголя, в основной своей массе русские читатели, воспитанные на дидактической литературе, полагали, будто художественное произведение может выражать лишь одну идею, исключающую противоположную, будто писатель должен придерживаться какой-то одной точки зрения и не может придерживаться разных, либо смотреть поверх точек зрений своих героев.

В случае с Тургеневым эта наивная установка нашла выражение в вопросе, поставленном ребром: за кого и против кого выступает автор? Кому из героев-антагонистов он симпатизирует: Павлу Кирсанову или Евгению Базарову? Будь писатель вполне определен в своих симпатиях и антипатиях, не возникла бы полемика, и он получил бы вдвое меньше претензий. На самом деле, как будет показано ниже, вопрос «за» или «против» перед Тургеневым вообще не стоял, он писал совершенно о другом, но читатели того времени этого не поняли. Традиционалисты, консерваторы набросились на писателя с обвинениями в том, что он, дескать, поддался новомодным идеологическим поветриям, восславил своего героя — нигилиста, материалиста — и его устами попрал незыблемые ценности морали, этики и культуры. А представители противоположного идеологического лагеря — либералы, нигилисты, материалисты, прогрессисты, воплощенные в образе Базарова, — усмотрели в этом герое карикатуру, злобный пасквиль на себя самих и обвинили Тургенева в консерватизме и мракобесии. Страсти достигли такого накала, и столько оскорблений и обвинений сыпалось на Тургенева со всех сторон, что, смертельно разобиженный, он заявил, что навсегда покидает Россию и порывает с литературой. Первое обещание он выполнил — поселился во Франции и вернулся на родину лишь раз и на очень короткий срок; а второго обещания, слава богу, не выполнил.

Обида Тургенева, помимо прочего, диктовалась тем, что читатели не поняли, не смогли понять авторского замысла, сокрытого за иде-

ологическими спорами героев. А не смогли понять прежде всего по причине сложной жанровой природы романа.

Еще на заре рождения романа Нового времени, в «Дон Кихоте» Сервантеса, начинается смешение жанров, а в высокой литературе XIX в. уже трудно найти чистые жанрово однородные образцы романа. Вместе с тем в большинстве романов той поры один или несколько жанровых признаков доминируют, определяя его жанровую природу, тогда как другие остаются побочными. Особенность же романа Тургенева состоит не в жанровой многослойности, а в том, что все его жанровые ипостаси равнозначны, в них нет главных и второстепенных. Его жанровые ипостаси таковы: это роман семейный, интеллектуальный, социальный, психологический и философский. Каждому жанру соответствует свой художественный конфликт со своим типом разрешения, эти конфликты как бы стянуты в тугой узел и воссоединяются в лоне философского конфликта, проясняющего главную идею романа. Поэтому имеет смысл по необходимости кратко очертить смысловое поле каждого из упомянутых конфликтов.

Бытует такое суждение, что в романе Тургенева семейный конфликт играет второстепенную роль по сравнению с интеллектуальным. Это глубокое заблуждение. Мало того, что этот конфликт вынесен в заглавие романа, он, как будет показано в дальнейшем, принципиально важен для понимания философской идеи романа. К тому же следует учитывать, что русская литература испытывала обостренное внимание к «делам семейным», для нее семья — индикатор социальных отношений, и потому неблагополучие семьи — это не столько частный сюжет, сколько показатель неблагополучной общественной атмосферы.

Особенность творчества Тургенева состоит в том, что в его произведениях сочетаются три плана. Первый — частное, злободневное, бытовое, конкретика характеров и обстоятельств; второй — план архетипического: в характерах проступают неизменные свойства человеческой натуры, а в обстоятельствах — вечные сюжеты и конфликты; наконец, третий — план космического, извечного, к каковому относятся жизнь, смерть и природа. Вот и в этом романе семейный конфликт изначально приобретает архетипический характер, представляясь извечным конфликтом поколений, о чем ясно говорит заглавие романа. Представляя этот архетипический конфликт в актуальном плане, Тургенев очень точно отразил тот момент общественного развития Рос-

сии, когда под влиянием позитивизма и материализма в России сформировалось идеологическое течение, представители которого назвали себя нигилистами. Следует отметить, что со времен петровских реформ в России не наблюдалось столь резких расхождений между, условно говоря, консерваторами, защитниками традиционных ценностей, и носителями новых идеологических веяний.

В романе Тургенева в противостоянии поколений ясно вырисовываются две сюжетных линии и, соответственно, два типа разрешения конфликта. В сюжетной линии *Базарова* конфликт не находит разрешения: здесь идеологический компромисс невозможен, что подчеркивает и смерть героя, которая уже навсегда, физически отделила его от оппонентов, в том числе от родителей. Напротив, сюжетная линия *Аркадий и его отец* находит гармоническое разрешение: идеологические противоречия сглаживаются до полного исчезновения, а гармонизация конфликта происходит в лоне любви, через создание семьи. Зададимся вопросом: почему в одном случае конфликт оказывается неразрешим, а в другом решается? Понятно, что это обусловлено какими-то важными свойствами характеров героев. Рассуждения о бескомпромиссности Базарова и о мягкости, если не о слабоволии, Аркадия не смогут удовлетворить даже школьника. Ответ на этот вопрос сможет прояснить лишь анализ философского конфликта.

Интеллектуальный конфликт романа, в сущности, неотделим от конфликта поколений, обусловленного именно идеологическими различиями. Нет смысла излагать суть этого конфликта, досконально разобранного в школьных учебниках, следует подчеркнуть лишь, что в нем очень резко обозначены и противопоставлены категории «верха» и «низа», которые, как будет сказано в дальнейшем, составляют основу философского конфликта романа. Тургенев переводит мировоззрение Базарова, можно сказать, на архетипический уровень, акцентируя то, что составляет самую его суть и основу, — приземленность и утилитаризм. Он яростно отвергает все то, что принято обозначать словом «возвышенное». Все окружающее, включая мир идей, Базаров воспринимает и оценивает исключительно в рамках дихотомии полезное / бесполезное, притом и пользу он понимает чрезвычайно узко, как нечто прикладное, дающее конкретный и немедленный результат. И потому все возвышенное объявляется бесполезным: «Порядочный химик в двадцать раз полезнее всякого поэта»[1]. Все, что не укладывается в узкоутилитарные рамки, он обозначает презрительным слов-

цом «романтизм», ассоциированный в сознании читателя с категорией «верх». К нему относится любовь: «И что это за таинственные отношения между мужчиной и женщиной? Мы, физиологи знаем, какие это отношения. Ты проштудируй анатомию глаза: откуда там взяться, как ты говоришь, загадочному взгляду? Это все романтизм, чепуха, гниль, художество. Пойдем-ка лучше смотреть жука»[2]. К нему относится философия: «Эта последняя фраза, видимо, не понравилась Базарову, от нее веяло философией, то есть романтизмом, ибо Базаров и философию называл романтизмом»[3]. Дружба: «Есть, Аркадий, есть у меня другие слова, только я их не выскажу, потому что это называется романтизмом — это значит рассыропиться»[4]. Художественная литература: «Третьего дня я смотрю он Пушкина читает, — продолжил между тем Базаров. — Растолкуй ему, пожалуйста, что это никуда не годится. Ведь он не мальчик: пора бросить эту ерунду. И охота же ему быть романтиком в нынешнее время. Дай ему что-нибудь дельное почитать, я думаю Stoff und Kraft Бюхнера»[5].

Непримиримый оппонент Базарова, Павел Кирсанов, яростно защищает высокие духовные ценности, воспринимая базаровский утилитаризм как нечто «низовое», если не низменное. Между тем между Кирсановым и Базаровым есть определенное сходство, и заключается оно в полной неспособности не только принять, но и допустить существование другой точки зрения. Оба не понимают, что истина имеет множество обличий и способна сочетать противоположности; оба предельно догматичны, оба исповедуют лишенную глубины и многообразия плоскостную картину мира. В силу этого конфликт между оппонентами не может быть разрешим: каждый сохраняет свою бескомпромиссную точку зрения.

Обращаясь к психологическому конфликту, напомним, что либералы обвинили Тургенева в намеренной карикатурности образа Базарова. Обвинение совершенно беспочвенное: напротив того, Тургенев мастерски позаботился о том, чтобы образ Базарова не выглядел карикатурой. Для этого он, во-первых, ввел в роман действительно пародийные образы Кукшиной и Ситникова — эти персонажи, в сущности марионетки, вызывающие презрительную улыбку, призваны оттенить подлинный масштаб личности Базарова. А во-вторых, писатель вводит острый психологический конфликт, который разворачивается в душе Базарова, благодаря чему этот персонаж приобретает и глубину, и трагичность.

Суть конфликта состоит в трагическом раздвоении личности, когда слова и теории Базарова вступают в резкое противоречие с движениями его души и с его поступками. Оказывается, отторгнуть «возвышенное» на словах не означает отторгнуть его на деле. В отличие от Базарова, Павел Петрович действует и живет в полной гармонии со своими убеждениями, он всегда находится в своей «высокой» сфере, и в этом отношении он — персонаж куда более цельный и основательный, нежели Базаров. Последний же в силу обстоятельств и непредвиденных движений души выходит из своей «низовой» сферы, что он сам для себя очень ясно формулирует: «Но я нахожу, что я и так уж слишком долго вращался в чужой для меня сфере»[6]. Действительно, нежданно вспыхнувшая в его душе «высокая» любовь к Одинцовой становится вопиющим отрицанием его «низовой» идеологии. Мало того, что он полюбил аристократку, несмотря на свое истовое презрение разночинца к барам, так он еще и **полюбил**, т. е. впал в тот самый «романтизм», которым клеймил все «высокое». И далеко не случайно сцену любовного признания Базарова Тургенев с тонкой издевкой над своим героем обставляет вполне в романтическом духе, намеренно используя романтические штампы:

> Одинцова протянула вперед обе руки, а Базаров уперся лбом в стекло окна. Он задыхался; все тело его видимо трепетало. Но это было не трепетание юношеской робости, не сладкий ужас первого признания овладел им: это страсть в нем билась, сильная и тяжелая — страсть, похожая на злобу и быть может, сродни ей… <…> Он быстро обернулся, бросил на нее пожирающий взор — и, схватив ее обе руки, внезапно привлек ее себе на грудь[7].

Базаров чувствует, что ведет себя как «романтик», герой дешевой мелодрамы, оттого-то и злится сам на себя, оттого его страсть и становится сродни злобе. На самом деле, тонко пародируя романтизм, Тургенев одновременно его разрушает. А что творится в душе Одинцовой? «Под влиянием различных смутных чувств, сознания уходящей жизни, желания новизны она заставила себя дойти до известной черты, заставила себя заглянуть за нее — и увидала в ней даже не бездну, а пустоту… или безобразие»[8]. Страсть, тождественная злобе, наталкивается на пустоту и безобразие — вот и все, что стоит за романтическими штампами.

Второй любовный порыв Базарова, обращенный на возлюбленную Николая Петровича, Фенечку, еще более отчетливо обозначает несовпадение его мыслей и поступков. На сей раз Базаров движим не любовью, не страстью, а похотью, может, и скукой — его неприглядный поступок не имеет внятной мотивации. В этой истории Базаров выступает в иной ипостаси: сейчас это барин, который пытается соблазнить деревенскую «простушку». В этом случае Тургенев легким намеком воспроизводит сюжет знаменитой сентименталистской повести Карамзина «Бедная Лиза». Но «классический» сюжет здесь развивается иначе: Фенечка, «святая простота», воплощение естественности, женского начала, решительно отвергает домогательства Базарова, и упрек, прозвучавший из ее уст («Грешно вам, Евгений Васильевич»[9]), воспринимается как суровый моральный приговор герою. В любом случае поведение Базарова вновь вступает в резкое противоречие с его идеологией, что он сам ясно осознает: «Базаров вспомнил другую недавнюю сцену, и совестно ему стало и презрительно досадно. Но он тотчас же встряхнул головой, иронически поздравил себя “с формальным поступлением в селадоны” и отправился к себе в комнату»[10]. Глубоким смыслом полнится это ироническое «поздравление»: ведь Селадон, соблазнитель женщин, — герой известного романа, продукта массовой литературы романтического толка; таким образом, Базаров опять впадает в презираемый им романтизм и ставит себя в нелепое положение героя мелодрамы, только на сей раз он выступает в роли романтического злодея.

Противоречие между утилитаристом и романтиком достигает кульминации в сцене дуэли Базарова с Павлом Петровичем. Павел Петрович, ставший случайным свидетелем попытки Базарова соблазнить Фенечку, бросает вызов Базарову в полном согласии со своими убеждениями, со своими, если угодно, романтическими представлениями о жизни. Он вращается в своей сфере, он по-своему человек цельный, не противоречивый. Совсем иное дело Базаров с его презрением к барам и к барским развлечениям — можно себе представить, как он относится к дуэлям. Но вопреки своим воззрениям он оказывается вовлечен в абсолютно чуждую для себя, не будет преувеличением сказать, идиотскую ситуацию, что опять-таки ясно сознает. Приняв вызов на дуэль, он говорит себе: «Фу ты черт! Как красиво и как глупо! Экую мы комедию отломали! Ученые собаки так на задних лапах танцуют!»[11].

Дуэль — излюбленный трагический сюжет романтической литературы. Стоит напомнить сцену дуэли из романа Пушкина «Евгений Онегин» и то, каким проникновенным слогом описана смерть поэта-романтика Ленского. На фоне этой традиции тем сильнее заметно, как нарочито Тургенев в сцене дуэли «снижает» сюжет, открыто пародируя романтизм. На это указывает и сниженная, совсем не подходящая случаю лексика («физиономия», «в нос целит», «разбойник», «зыкнуло»[12] и т. п.), а кроме того, пародиен и сам исход дуэли — Базаров попадает Кирсанову «в ляжку». Для обозначения этой части тела в русском языке имеется литературное общеупотребительное слово «бедро», а «ляжка» — слово простонародное, почти неприличное; и конечно, Тургенев, великолепный стилист, не случайно употребил именно это слово. Дуэль выглядит чуть ли не как комичная сцена — таковой ее воспринимает не только читатель, но и сам Базаров: «А согласитесь, Павел Петрович, что поединок наш необычен до смешного». Между прочим, Кирсанов не так уж и смешон, он с достоинством играет свою роль, а смешон в первую очередь Базаров, вновь оказавшийся в чужой роли, в роли героя дешевой мелодрамы. Таким образом, намеренная пародийность сцены дуэли призвана еще сильнее подчеркнуть нелепость положения, в каком оказался Базаров.

Фатальное несовпадение идеологии и жизненной практики, мучительное раздвоение порождают в душе Базарова злобу — определение «злой» во второй половине романа употребляется по отношению к Базарову двенадцать раз. Опять-таки не случайно Тургенев с его богатым русским языком повторяет одно и то же определение — чтобы обратить внимание читателя на мучительный психологический конфликт, происходящий в душе героя. Базаров зол на мир, но больше всего на самого себя, чувствуя резкое несоответствие между своими словами и делами. Психологический конфликт не находит разрешения, ведь смерть героя — есть способ снятия, но не разрешения конфликта.

«Высокое» и «низовое» опосредованно сталкиваются и сфере социального конфликта. Обращает на себя внимание следующий фрагмент романа:

> Иногда Базаров отправлялся на деревню и, подтрунивая по обыкновению, вступал в беседу с каким-нибудь мужиком. «Ну, — говорил он ему, — излагай мне свои воззрения на жизнь, братец: ведь в вас, говорят, вся сила и будущность России, от

> вас начнется новая эпоха в истории, — вы нам дадите и язык настоящий, и законы.

Как видно, Базаров издевается над представлениями о «высоком» предназначении народа. Эти «высокие» идеи тут же сталкиваются с «низовой» реальностью — продолжим цитату:

> Мужик либо не отвечал ничего, либо произносил слова вроде следующих: «А мы могим… тоже, потому, значит… какой положен у нас, примерно, придел». — «Ты мне растолкуй, что такое ваш мир? — перебивал его Базаров, — и тот ли это самый мир, что на трех рыбах стоит?»
>
> — Это батюшка, земля стоит на трех рыбах, — успокоительно с патриархально-добродушной певучестью, объяснял мужик, — а против нашего, то есть миру, известно господская воля; потому вы наши отцы.

Последнее, ключевое, слово цитаты обращает нас к названию романа: если «господа» (дворяне) — отцы, то, следовательно, крестьяне — дети. Так заглавие романа обретает второй, дополнительный смысл, выражающий социальный конфликт между высшими слоями общества и крестьянами. Пусть в романе этот конфликт не имеет такого значения, как в цикле рассказов «Записки охотника», но он все равно очень важен, будучи увязан с другими конфликтами; к тому же он, как будет показано далее, метафорически определит судьбу героев.

В романе конкретное выражение социальный конфликт находит в отношении героев-антагонистов к мужику. Оба они, как Кирсанов, так и Базаров, демонстрируют свою «близость» к народу, хотя и в том, и в другом случае она оказывается фиктивной. Павел Петрович придерживается славянофильских взглядов, мнит себя исконно русским человеком и полагает, будто бы досконально понимает духовный мир мужика, его проблемы и чаяния. На самом деле вернувшийся после долгих лет жизни в Париже в Россию, он уже не вполне принадлежит русской культуре, и в России даже родные воспринимают его вроде как иностранцем; и тем паче он страшно далек от мужика. Его позицию Тургенев окончательно выявляет в финале романа несколькими точными почти издевательскими деталями. Когда Кирсанов окончательно уезжает в Париж, «он придерживается славянофильских взгля-

дов, известно, что в высшем свете это считается trés distingée. Он ничего русского не читает, но на письменном столе у него находится серебряная пепельница в виде мужицкого лаптя». Как видно, Кирсанов и там, и там иностранец, он ярко воплощает собой модель пограничного межкультурного сознания, своего рода культурного вакуума.

Претензии Базарова на близость к народу более обоснованы, благо его дед был крестьянином и сам он не относится к дворянскому сословию: «Мой дед землю пахал, — с надменной гордостию отвечал Базаров. — Спросите любого из ваших мужиков, в ком из нас — в вас или во мне он скорее признает соотечественника? Вы и говорить-то с ним не умеете»[13]. Действительно, Кирсанов ни разу не показан в общении с народом, тогда как Базаров постоянно общается с мужиками. Но умеет ли он с ними говорить? По этому поводу Тургенев отмечает: «Базаров владел особенным умением возбуждать к себе доверие в людях низших, хотя он им никогда не потакал и обходился с ними небрежно». Это «небрежение», а иногда и открытое презрение Базарова по отношению к мужику неоднократно подчеркнуто на страницах романа. Достаточно той цитаты, с которой был начат этот раздел; а теперь стоит продолжить эту цитату, ибо устами мужика и Тургенева в ней ясно прозвучит приговор герою:

> Выслушав подобную речь, Базаров однажды презрительно пожал плечами и отвернулся, а мужик побрел восвояси.
>
> — О чем толковал? — спросил у него другой мужик средних лет и угрюмого вида, издали, с порога своей избы, присутствовавший при беседе его с Базаровым. — О недоимке что ль?
>
> — Какое о недоимке, братец ты мой! — отвечал первый мужик и в голосе его уже не было следа патриархальной певучести, а напротив, слышалась какая-то небрежная суровость, — так, болтал кое-что; язык почесать захотелось. Известно, барин; разве он что понимает?
>
> — Где понять! — отвечал другой мужик и, тряхнув шапками и осунув кушаки, оба они принялись рассуждать о своих делах и нуждах. Увы! Презрительно пожимавший плечом, и умевший говорить с мужиками Базаров (как хвалился он в споре с Павлом Петровичем), этот самоуверенный Базаров и не подозревал, что он в их глазах был все-таки чем-то вроде шута горохового…[14]

Да, как видно, для мужика Базаров — такой же барин, как и Кирсанов, только в отличие от последнего, он еще и «шут гороховый», потому что вступает с мужиком в беседы и мнит себя плоть от плоти простого народа, хотя очень далек от него. Окончательно эту мысль проясняет смерть Базарова. Попутно отметим: если в реальной жизни смерть человека может быть сколь угодно нелепой и случайной, то в художественной литературе умерщвление героя — всегда продуманный и сознательный авторский акт, смерть героя часто носит символический, знаковый характер. Такой предстает и смерть Базарова, хотя сам он о ней говорит: «это случайность, очень, сказать по правде, неприятная». Он умер от заражения крови, но как он его получил? Случайно поранился, когда *вскрывал мужика*, вскрывал, как жука или жабу, — и гибель его можно воспринять не только как мщение от презираемого им крестьянства, но и как агрессию «низовой» стихии, к которой он был столь привязан.

В данном случае социальный конфликт имеет вполне определенное идеологическое разрешение: человек, отделенный от простого народа, не понимающий или презирающий его, оказывается нежизнеспособным, он обречен на гибель. Ведь и Павел Петрович предстает в образе мертвеца, что находит прямое выражение в романе: «Павел Петрович помочил себе лоб одеколоном и закрыл глаза. Освещенная ярким дневным светом его красивая исхудалая голова лежала на белой подушке, как голова мертвеца… Да он и был мертвец»[15]. Последние слова, неожиданно переводящие образ из плана сравнения в план реальности, звучат как приговор. Впрочем, смерть Базарова и Кирсанова имеет и другой символический подтекст, который раскрывается в сфере философского конфликта.

Для понимания сущности этого конфликта, как представляется, первостепенную значимость имеют художественные пространственные координаты «верх/низ», уже обозначенные ранее. Именно эти пространственные образы и придают стройность и завершенность всей идейно-художественной конструкции романа.

Но здесь необходимо сделать довольно пространное отступление, чтобы обозначить некоторые смысловые поля дихотомии «верх/низ» и варианты решения этой оппозиции.

Из всех пространственных координат оппозиция «верх/низ» безусловно является важнейшей для человеческого сознания. Эта значи-

мость определилась еще на заре развития культуры, ведь мифологическая картина мира чаще всего выстраивается по вертикали — миры подземные, земной и небесные. Наконец, можно утверждать, что это координата культурологическая, поскольку принципиальные различия в трактовке данной оппозиции никогда не будут частностями, — как правило, они соотносятся с типом культуры в самом широком смысле или с типом художественного сознания. Например, в буддизме «верх» и «низ» не противопоставлены друг другу, они вообще не столь существенны для выстраивания картины мира, что является одной из важнейших характеристик этой религии.

В литературе европейской традиции либо соотносимой с ней можно выделить четыре основных варианта решения оппозиции «верх/низ». По необходимости бегло очертим их.

В европейской античной и иудео-христианской традиции установилась вполне определенная и очень оценочная трактовка дихотомии «верх/низ»: «верх» мыслится как позитивное начало, а «низ» приобретает негативное значение. С античных времен боги обитали на Олимпе, а в подземелье располагалась обитель мертвых. Божественная истина обреталась или изрекалась на возвышении — вспомним Моисея на горе Синай или Нагорную проповедь. Христианство еще сильнее противопоставило «верх» и «низ», спроецировав эту оппозицию на человека (душа — тело), этику (поступки возвышенные и низменные), эрос (любовь духовная — плотская). Понятие «земное» в оппозиции к «небесному» содержит в себе ряд негативных значений, ассоциируясь с началом плотским, греховным, низменным, темным, печальным, инфернальным. «Небо» («верх») по традиции мыслится как сфера божественного, духовного, разумного, как источник истины, света, благодати. Соответственно, в категориях «верх / низ» человек осмысляет свою значимость, свой жизненный путь (отсюда понятия «возвышение» или «падение»); и процесс самосовершенствования человека представляется в образах отрыва от земли, роста, полета. Аксиология «верха» и «низа» получила бесконечное множество отражений в художественной литературе. Не стоит говорить о прямых характеристиках, эпитетах, образах; но всегда имеет смысл обращать внимание на детали — будь то взгляд героя вверх, когда в душе его проносится строй возвышенных мыслей, или вниз, когда он стыдится или замышляет что-то недоброе; будь то поза мудреца, мечтателя — лежа спиной на земле (то есть, отвернувшись, отрешившись

от земного), смотреть в небо; будь то сравнения героя с представителями животного мира: всегда негативные, если герой сравнивается с пресмыкающимся и позитивные при сравнении с птицей, но только с летающей птицей (вспомним «Песнь о буревестнике» Горького, где символу революции, буревестнику, противопоставлен мещанин, «глупый пингвин», который «робко прячет тело жирное в утесах»).

Можно сказать, что традиционная европейская аксиология «верха» и «низа», существовавшая на протяжении трех тысячелетий развития литературы, нормативна — и тем резче на ее фоне выступают различного рода отклонения, которые почти всегда полнятся особым смыслом.

В XX в. в теллуристической и авангардистской литературе обозначился мощный противоток сложившейся аксиологии «верха» и «низа». Эта тенденция к радикальному переосмыслению традиционной оппозиции сложилась под влиянием различных факторов, прежде всего в результате глубочайшего духовного кризиса, охватившего Западную Европу после Первой мировой войны, повлекшей за собой разочарование в ценностях западной цивилизации. В формировании этой тенденции значительную роль сыграли богоборческая философия Ницше, психоанализ Фрейда, культурология Шпенглера, пантеизм П. Тейара де Шардена и мистический теллуризм Г. Кейзерлинга.

Ницше низверг европейских богов, сотряс казавшиеся незыблемыми устои этики и морали, отринул условности цивилизации, воззвал к голосу расы, крови — его проповедь, в сущности, глубоко примитивистская, духовно сформировала целое поколение выдающихся культурных деятелей Европы и Америки. Фрейд продемонстрировал слепую силу инстинкта и относительность, подчас иллюзорность, власти разума — тем самым он как никто другой способствовал развитию иррационализма и антиинтеллектуалистской тенденции в культуре XX в. Шпенглер в «Закате Европы» нанес смертельный удар по европоцентризму, составлявшему в течение двух тысяч лет основу европейского менталитета и понимания истории. Новая картина мира в немалой степени складывалась под воздействием пантеизма П. Тейара де Шардена и мистического теллуризма Г. Кейзерлинга, автора знаменитых книг «Пролегомены натурфилософии» (1910), «Система мира», «Бессмертие», «Рождающийся мир» и др. Практически все основные мотивы философии Кейзерлинга — эманация природной энергии, мощное культурообразующее воздействие силы земли, «близость» к земле как

источник витальной энергии нации, стремление приникнуть к первоматерии жизни и погрузиться в эпоху сотворения, обостренное ощущение всего первозданного, праисторического в окружающем мире, что придает ему извечность и незыблемость, апология инстинктивного иррационального начала в человеке и в народе, критика рационализма и эмпиризма, противопоставление восточных и американских культур западноевропейской не в пользу последней — все эти мотивы так или иначе вошли в тезаурус примитивизма XX в.

Все эти мотивы восприняла и акцентировала теллурическая проза, которую представляют англичане Дж. Конрад и Д.Г. Лоуренс, французы Ж. Жионо и Ш.Ф. Рамю, особенно мощно она проявилась в скандинавской литературе (К. Гамсун, Й.П. Якобсен, С. Лагерлёф), а затем в латиноамериканской (Х.Э. Ривера, Р. Гальегос, С. Алегрия, Х.М. Аргедас, Х. Икаса, поэты П. Неруда, Г. Мистраль, Н. Гильен, Э. Ромеро, Х. Каррера Андраде, К. Чангмарин, не говоря о менее значительных, а кроме того, к художественным моделям теллуризма постоянно обращались творцы *«нового» латиноамериканского романа* А. Карпентьер, М.А. Астуриас, Х. Рульфо, К. Фуэнтес, Г. Гарсиа Маркес, М. Варгас Льоса, А. Роа Бастос, М. Отеро Сильва, Х. Кортасар и др.

Художественный образ пространства в теллурической прозе выстраивается на базе переосмысленной, как бы «перевернутой» христианской дихотомии «верх — низ» («небесное — земное»). «Верх» для художника становится либо несуществен, либо враждебен, поскольку он противопоставлен земле, ассоциирован с современной цивилизацией западноевропейского типа, христианством, рационализмом. В этой картине мира все истинное, ценностное, подлинное тяготеет к «низу» — к земле. Художественный образ пространства разворачивается на земной поверхности и в подземных глубинах, откуда истекает ток мощных первородных сил. Земное пространство оказывает магическое воздействие на героя: оно его «зовет», «манит», формирует его характер, оно способно его «околдовать» и свести с ума. Все природные реалии обладают своими «голосами» и умеют сообщить человеку нечто сокровенное, и в этом хоре самый громкий и притягательный — голос земли, а подземные глубины, которые в христианской ментальности воспринимались как инфернальные области, обретают значение сакральной зоны. Эта интерпретация дихотомии «верх / низ» отчетливо проявилась, например, в романе Д.Г. Лоуренса «Пернатый змей» — хоть и не лучшем в художественном отношении, но ставшим

своего рода программным произведением европейского теллуризма. Теллурические силы в нем обретают функцию героя, определяющего действие и сюжет. Англичанка Кейт, оказавшись в Мексике, сразу же начала ощущать на себе таинственное «притяжение» земли; поначалу она как может сопротивляется этой мистической силе, но потом всецело отдается ей и, отринув «ложные» ценности европейской цивилизации, духовно преображенная, навсегда остается в Мексике, участвуя в пропаганде нового религиозного культа Кецалькоатля. Теллурическая энергия воплощается в романе посредством постоянных, подчас избыточных, мотивов углубления, почвы, низа, корней, тяжести. «Мексика тянет вас вниз, — говорит археолог героине, — люди вас тянут вниз, как огромная тяжесть... Здесь люди по-прежнему остаются частью Древа Жизни, и корни их уходят к центру Земли. <...> Вам, может быть и надо, чтоб вас тянули вниз, вниз, вниз, покуда вы не укоренитесь в глубине»[16].

Третий вариант решения дихотомии «верх/низ» сложился в литературе авангардизма. В ней вовсе нет столь значимого для теллурической прозы противопоставления земного небесному. Напротив того, нельзя не заметить, сколь избыточны в авангардистской поэзии мотивы отрыва от земли, полета; и особенно обращает на себя внимание свойственное авангардистам крайне «фамильярное» обращение с небесными светилами, с небом: «...из водосточной трубы звезд течет потоком вино...»[17] (Арп); «...Я господу ночей готов сказать / “Братишка” / И Млечный Путь погладить по головке»[18] (Хлебников); и особенно часто у Маяковского: «...Где-то ковыляла / никому не нужная дряблая луна»; «…А в небо свившиеся губы / воткнули каменные соски»; «Перья линяющих ангелов бросим любимым на шляпы, / будем хвосты на боа обрубать у комет, ковыляющих в ширь...»[19] За этим «фамильярничанием», конечно, проглядывает полемическая заостренность против предшествующей поэтической традиции с ее веками воспитанным пиететом к небесному началу — но не только это. Речь ведь идет о специфическом художественном образе пространства, о картине мира. В лоне авангардизма решительно снимаются оппозиция «верха» и «низа», и связанная с ней оппозиция духа и тела, составлявшие самую основу европейской культуры на протяжении тысячелетий ее развития, начиная с эпохи античности.

В ряде произведений литературы XX в., и в особенности в литературе младописьменных народов, наблюдается еще один вариант

снятия оппозиции земного и небесного, который отражает эпически целостную картину мира. Посмотрим, например, как решена эта оппозиция в творчестве Айтматова. Из множества иллюстраций выбрана одна — приведем довольно пространную цитату из повести «Верблюжий глаз»:

> Дождь кончился сразу, будто его рукой сняло. И тотчас же распахнулось небо, сияющее бездонной прозрачной бирюзой. Оно было словно продолжением той красоты и чистоты, которую являла собой раздольная степь, омытая весенним щедрым ливнем. Беспредельные анархайские просторы раздвинулись еще шире, стали еще привольнее. Через весь небосклон пролегла над Анархаем радуга. Она перекинулась из края в край света и застыла в вышине, вбирая в себя все нежные краски мира. Восхищенно глядел я вокруг. Синее, бесконечно синее, невесомое небо, трепетное многоцветье радуги и блеклая полынная степь! Земля быстро просыхала, а над ней в поднебесье кружил орел на неподвижно раскинутых, тугих крыльях. Казалось не сам он и не крылья его, а могучее дыхание земли, ее восходящие теплые токи вознесли орла в такую высь[20].

В этом природоописании (как и во многих других в прозе Айтматова) неоднократно возникают образы «верха» (неба) и «низа» (земли), но они никоим образом не противопоставлены друг другу, они слиты до неразделимости. Здесь прямо указано, что небо является **продолжением** земли; что небо **раздвигает** земное пространство, что птица не отрывается от земли (устойчивый литературный мотив), а именно земля **возносит** орла ввысь. Действительно, киргизский писатель в своем творчестве снимает оппозицию земного и небесного. Тот же эпически целостный образ пространства воссоздается в романах ненца Ю. Рытхэу, на что указывает специалист по литературе народов севера А.С. Жулева: «Это чаще всего не “описание” природы и не ее “переживание”, не фрагментарная “картина” мира, а его онтологическое присутствие. Данность мира, осмысленная как целостное существование и даже как целостность существования»[21].

Понятно, что такое решение базовой дихотомии не имеет никакого отношения к авангардистской традиции. Здесь нет и намека ни на авангардное «запанибратское» отношение к «верху», ни на полемическое

противостояние предшествующей традиции. Айтматов воспринимает небо и землю как органичное всеединство, его картина мира — целостна, в ней вовсе нет ни оппозиционности, ни иерархичности, чем, кстати, она отличается и от мифологической картины мира, которая, как правило, членилась по вертикали — миры подземные, земной и небесные, располагавшиеся по жестко иерархическому принципу.

Вернемся к Тургеневу. Известно, что он был очень набожным человеком, и можно уверенно предположить, что будет придерживаться традиционной христианской аксиологии; однако анализ романа «Отцы и дети» показывает куда более сложную и необычную картину. Рассмотрим в этом отношении позиции основных героев романа.

Как отмечалось, категории «верха» и «низа» сталкиваются уже на уровне идеологических полемик персонажей. Базаров с его отрицанием всякой неутилитарной духовности, всего, так сказать, «возвышенного» полностью привержен «низовой» сфере, что Тургенев намеренно подчеркивает. Вот как выглядит герой при первом своем появлении перед Кирсановым: «Его полотняное пальто и панталоны были запачканы в грязи, цепкое болотное растение обвивало тулью его старой круглой шляпы»[22]. Базаров и смотрит преимущественно вниз — когда глядит в микроскоп, отыскивает жука, расчленяет лягушку либо вскрывает мужика. Даже воспоминания детства — и те у него связаны с ямой: «Та осина, — заговорил Базаров, — напоминает мне мое детство; она растет на краю ямы, оставшейся от кирпичного сарая, и я в то время был уверен, что эта яма и осина обладали особенным талисманом: я никогда не скучал возле них»[23]. «Верх», небесное начало для него лишены смысла, что он ясно и жестко формулирует, говоря: «Я гляжу в небо только тогда, когда хочу чихнуть»[24]. Не менее примечательны его слова, сказанные Одинцовой накануне отъезда, после неудавшейся любовной истории: «Но я нахожу, что я уж и так слишком долго вращался в чуждой для меня сфере. Летучие рыбы некоторое время могут продержаться в воздухе, но вскоре должны шлепнуться в воду; позвольте же и мне плюхнуться в мою стихию»[25]. Точнее не скажешь: «наверху», над землей, Базаров чувствует себя не в своей тарелке, его стихия — «низ». Фактически он предвозвещает теллурическую картину мира, которая сложится в начале XX в., с той, правда, существенной разницей, что если теллуризм весь пронизан мистикой, идеей воздействия на человека тайных хтонических сил, то в

мировоззрении Базарова нет места ни мистике, ни тайне. Важно еще и то, что Базаров разделил для себя «верх» и «низ», противопоставил их друг другу, решительно предпочел одно и отверг другое. Вполне очевидно, в том числе из интеллектуальных полемик героев, что в эту систему символических пространственных координат включены широкие смысловые пласты и оппозиции, такие, как материальное/духовное, практическая деятельность/искусство, плоть и дух, соответственно, любовь плотская и возвышенная.

Непримиримый оппонент Базарова, Павел Кирсанов, яростно защищает высокие духовные ценности. Он утверждает обратную картину мира, в которой единственным ценностным ориентиром является «верх», что Тургенев подчеркивает неоднократно и настойчиво. Сначала эта идея находит ясное выражение в портрете Кирсанова: «Весь облик аркадиева дяди, изящный и породистый, сохранил юношескую стройность и то стремление вверх, прочь от земли, которое обычно исчезает после двадцатых годов»[26]. Выражение лица: «Лицо его приняло такое безучастное выражение, словно он весь ушел в какую-то заоблачную высь»[27]. И взгляд Кирсанова никогда не обращен на землю, а устремлен в небеса. В этом контексте не случайна и такая деталь сцены дуэли: Кирсанов метит вверх, в лицо противнику, а Базаров — вниз, и ранит противника «в ляжку». Кирсанов выражает традиционную христианскую аксиологию «верха» и «низа», причем в ее очень жестком, чуть ли не средневековом, варианте: полное отторжение земного в устремленности к небесному началу.

Мировоззрение Кирсанова, казалось бы, абсолютно противоположно базаровскому. Однако между Кирсановым и Базаровым есть определенное сходство, и заключается оно в полной неспособности не только принять, но и допустить существование другой точки зрения. Оба не понимают, что истина имеет множество обличий и способна сочетать противоположности; оба предельно догматичны, оба исповедуют лишенную глубины и многообразия плоскостную картину мира. Как и Базаров, Павел Петрович разорвал «верх» и «низ», противопоставил их друг другу и выбрал что-то одно. В силу этого конфликт между оппонентами не может быть разрешим: каждый сохраняет свою бескомпромиссную точку зрения.

А теперь обратимся к другим основным героям романа — Николаю Петровичу, Аркадию, Кате, Фенечке, — то есть к тем героям, которые обретают счастье: какова их позиция в отношении «верха» и

«низа»? Она выражена вполне определенно в ряде неслучайных деталей. Прежде всего — в ключевых фразах, ясно определяющих, в чем состоит коренное отличие между братьями Кирсановыми. Вот они выходят прогуляться по саду: «Николай Петрович стал медленно ходить по саду, то задумчиво глядя себе под ноги, то поднимая глаза к небу, где уже роились и перемигивались звезды. Павел Петрович, дошел до сада и тоже поднял глаза к небу. Но в его прекрасных темных глазах не отразилось ничего, кроме света звезд»[28]. В романе направление взгляда героев полнится отчетливым смыслом: если один брат смотрит и в небо, и под ноги, то другой — только вверх, и при этом глаза его остаются пустыми.

Еще один чрезвычайно значимый момент — отношение героев к природе. Автор намеренно подчеркивает, что одни герои равнодушны к природе, а другие ее любят: «Катя обожала природу, и Аркадий ее любил, хотя и не смел признаться в этом; Одинцова была к ней довольно равнодушна, так же, как и Базаров»[29]. О том, что Павел Петрович любит и тонко чувствует природу, нигде не говорится; зато о его брате сказано следующее:

> «Но отвергать поэзию? — подумал он опять, — не сочувствовать художеству, природе?…» И он посмотрел кругом, как бы желая понять, как можно не сочувствовать природе. <…> «Как хорошо, боже мой!» — подумал Николай Петрович, и любимые стихи пришли было ему на уста…[30]

Как видно, любят природу именно те герои, которые обретают счастье, а равнодушны к ней те, кто терпит жизненный крах. Вполне очевидно, что столь жесткое размежевание персонажей в их отношении к природе полнится глубоким смыслом. Чтобы уразуметь его, обратимся к функции и к особенностям пейзажа в романе «Отцы и дети».

В романе пейзажных зарисовок не так уж много, что необычно для Тургенева, великолепного пейзажиста. По-видимому, он сознательно ограничил себя для того, чтобы «укрупнить» природоописание, наполнить его особой значимостью, привлечь к нему внимание читателя. Приведем несколько фрагментов пейзажей из романа.

> Места, по которым они проезжали, не могли назваться живописными. Поля, все поля, тянулись вплоть до самого небо-

склона, то слегка вздымаясь, то опускаясь снова; кое-где виднелись небольшие леса, и, усеянные редким и низким кустарником, вились овраги, напоминая глазу их собственное изображение на старинных планах екатерининского времени[31].

Уже вечерело; солнце скрылось за небольшую осиновую рощу, лежавшую в полверсте от сада: тень от нее без конца тянулась через неподвижные поля. Мужичок ехал рысцой на белой лошадке по темной узкой дорожке вдоль самой рощи: он весь был ясно виден, весь, до заплаты на плече, даром что ехал в тени, приятно-отчетливо мелькали ноги лошадки. Солнечные лучи с своей стороны забирались в рощу и, пробиваясь сквозь чащу, обливали стволы осин таким теплым светом, что они становились похожи на стволы сосен, а листва их почти синела и над нею поднималось бледно-голубое небо, чуть обрумяненное зарей[32].

Утро было славное, свежее; маленькие пестрые тучки стояли барашками на бледно-ясной лазури; мелкая роса высыпала на листьях и травах, блистала серебром на паутинках; влажная, темная земля, казалось, еще хранила румяный свет зари; со всего неба сыпались песни жаворонков[33].

Важнейшая функция природоописаний в творчестве Тургенева — создать тот фон вечного, космического начала, какой всегда присутствует в его прозе, оттеняя злободневное, преходящее. Эта роль, безусловно, присуща природоописаниям и в романе «Отцы и дети», что напрямую указано в последних строках романа, когда Тургенев говорит о «великом спокойствии «равнодушной природы», в лоне которой происходит «вечное примирение» и «бесконечная жизнь».

Но в романе «Отцы и дети» пейзаж приобретает еще одну, специфическую, функцию, очень важную в контексте его философского содержания. Приведенные пейзажные зарисовки, равно как и все прочие, имеют одно несомненное сходство между собой. А именно: во всех случаях в природоописаниях присутствуют образы и неба, и земли, причем эти образы явлены во взаимопроникновении, в нерасторжимой слиянности; и получается так, что пейзаж сам по себе становится символом связи и соединения земного и небесного начал, «низа» и «верха». Теперь проясняется проекция пейзажа на героев: эта слиян-

ность двух начал чужда тем героям, кто разделил «небо» и «землю» и предпочел для себя что-то одно; и, напротив, она глубоко созвучна духовному складу, мировидению, жизненным установкам других персонажей — оттого-то они и любят природу.

Что касается последних, обращает на себя внимание еще один многозначимый момент: вместе с образами этих персонажей очень часто возникает образ птицы. В комнате Николая Петровича висит клетка с чижом; а вокруг Аркадия, когда он едет в отчий дом, разворачивается целое птичье царство:

> Так размышлял Аркадий… а пока он размышлял, весна брала свое. Все кругом золотисто зеленело, все широко и мягко волновалось и лоснилось под тихим дыханием теплого ветерка, все — деревья, кусты и травы; повсюду нескончаемыми звонкими струйками заливались жаворонки; чибисы то кричали, виясь над низменными лугами, то молча перебегали по кочкам; красиво чернея в нежной зелени еще низких яровых хлебов, гуляли грачи… Аркадий глядел, глядел и понемногу ослабевая, исчезали его размышления[34].

При свидании:

> И Аркадий, и Катя молчали; он держал в руках полураскрытую книгу, а она выбирала из корзинки оставшиеся в ней крошки белого хлеба и бросала их небольшой семейке воробьев, которые, с свойственной им трусливой дерзостью прыгали и чирикали у самых ее ног[35].

Два или три случая таких соположений образов еще можно было бы счесть простым совпадением, но их больше. Наконец, словно не доверяя проницательности читателя, Тургенев устами Базарова прямо отождествляет с птицей Аркадия (а вместе с ним, как подразумевается, и других «счастливых» героев):

> — Прощай, брат, — сказал он Аркадию уже взобравшись на телегу и, указав на пару галок, сидевших рядом на крыше конюшни, прибавил: — Вот тебе! Изучай! <…> Разве ты забыл, что галка — самая почтенная семейная птица?[36].

Позже он скажет о том же Аркадии: «Ах, да! Птенец этот. Он теперь в галки попал»[37]. Вполне очевидно, что образ птицы в соотнесении с героями имеет символическое наполнение. Какое? Оно прочитывается довольно легко. Птица — символ единения «верха» и «низа»: она умеет летать, способна высоко взмыть в небо, но при этом гнездо она вьет на земле или на деревьях, произрастающих из земли. Теперь, поняв это, можно дать вполне определенный ответ на вопрос, поставленный ранее, при рассмотрении семейного конфликта: почему одни герои смогли разрешить конфликт поколений и добиться счастья, а другие нет? Те персонажи, которые сумели совместить в душе и в жизненных установках небесное и земное, духовное и плотское, утилитарное и возвышенное, словом, все то, что включает в себя оппозиция «верх»/«низ», — те персонажи смогли снять противоречия и стать счастливыми; а те, кто разделили непреодолимой границей два бытийственных начала и выбрали из них одно, — те оказываются нежизнеспособны, мертвы.

Эту идею подтверждает и любовная история Павла Петровича, рассказанная в начале романа. Этот мимолетный сюжет, поданный как своего рода загадка, может показаться несущественным, второстепенным; однако в нем — еще один ключ к пониманию сокровенного смысла романа. Характер возлюбленной Кирсанова, княгини Р., обрисован беглым скупым штрихом, но очень выпукло:

> Она слыла за легкомысленную кокетку, с увлечением предавалась всякого рода удовольствиям, танцевала до упаду, хохотала и шутила с молодыми людьми, которых принимала перед обедом в полумраке гостиной, а по ночам плакала и молилась, не находила нигде покою и часто до самого утра металась по комнате, тоскливо ломая руки, или сидела, вся бледная и холодная, над псалтырем. День наставал, и она снова превращалась в светскую даму, снова выезжала, смеялась, болтала и точно бросалась навстречу всему, что могло доставить ей малейшее развлечение[38].

В этом отнюдь не побочном персонаже Тургенев представляет еще один вариант разделения «верха» и «низа». В отличие от Кирсанова и Базарова, княгиня Р. не отвергла одно из начал ради другого; она их совместила в себе, но также разделила и противопоставила друг дру-

гу, днем предаваясь суетным земным радостям, а по ночам каясь и возвышаясь умом и сердцем до Бога. Такое совмещение и разделение «верха» и «низа» имело следствием мучительное раздвоение личности. Стоит ли удивляться тому, что и этому персонажу Тургенев предопределил кончину?

Княгиню Кирсанов воспринимал как существо загадочное, непостижимое и потому подарил ей кольцо с изображением сфинкса. Вскоре после ее смерти Павел Кирсанов «получил от нее пакет, адресованный на его имя; в нем находилось данное им княгине кольцо. Она провела по сфинксу крестообразную черту и велела ему сказать, что крест — вот разгадка»[39]. История оставляет читателя в некотором недоумении. Разгадка чего? Характера княгини? Скорее всего, чего-то другого, куда более важного, что имеет прямое отношение к глубинному смыслу романа. Сфинкс, перечеркнутый крестом, может восприниматься как победа христианства над язычеством и утверждение христианской этики и морали. Но это ложный след: не тот Тургенев писатель, чтобы пичкать читателя столь неглубокой моралью, тем более что эта мысль не находит ни малейшего подтверждения и развития в романе.

Сфинкс в европейской культуре стал эмблемой тайны, загадки, вопрошания. Речь в загадке, конечно, идет не о характере княгини, а о мироотношении, о том, как надо выстраивать жизнь, чтобы обрести счастье. А разгадку читатель обретет, лишь прочтя весь роман и поняв то, о чем говорилось ранее. Крест в данном случае выступает вовсе не как символ христианства. Ведь он, помимо прочих многочисленных смыслов, обозначает вертикаль и горизонталь, накрепко скрепленные друг с другом в одной точке, и тем самым он становится символом единения «верха» и «низа», земного и небесного начал. Счастлив тот, кто сумел гармонично совместить в себе эти начала, — вот какую заповедь оставила Кирсанову княгиня.

И не случайно в финале романа, в семантически нагруженном поле, возникает образ креста, стоящего над могилой Базарова. Глубоко значима такая деталь: «…Овцы безвозбранно бродят по могилам… Но между ними есть одна, до которой не касается человек, которую не топчет животное: одни птицы садятся на нее и поют на заре»[40]. Символ креста воссоединился с символом птицы — и это происходит на могиле человека, отвергнувшего небо и ушедшего в подземелье. И опять-таки не случайно в последней фразе романа говорится «о веч-

ном примирении и о жизни бесконечной»[41]. Слово «примирение», помимо прочего, относится и к антагонизму «верха» и «низа», составляющему внутренний сюжет романа «Отцы и дети».

В своем романе Тургенев утверждает новую аксиологию «верха» и «низа». Соотносится ли она с теми двумя моделями снятия оппозиции «верх/низ», о которых говорилось в отступлении? Смешно выставлять Тургенева «предтечей» авангардизма, ибо его решение не имеет ни малейшего отношения к авангардистской модели, построенной на полемическом противостоянии предшествующей традиции. Скорее, Тургенев с поразительной для своего времени смелостью предвосхитил ту модель соотношения этих координат, какая обозначится в литературе XX в., в том числе в литературе младописьменных народов: полное снятие оппозиции и слияние двух начал во всекосмическом единстве.

Примечания

1 *Тургенев И.С.* Записки охотника. Отцы и дети. М.: Правда, 1977. (Школьная библиотека). С. 377.
2 Там же. С. 383.
3 Там же. С. 399.
4 Там же. С. 524.
5 Там же. С. 395.
6 Там же. С. 523.
7 Там же. С. 449.
8 Там же. С. 450.
9 Там же. С. 492.
10 Там же.
11 Там же. С. 495.
12 Там же. С. 498.
13 Там же. С. 400.
14 Там же. С. 526–527.
15 Там же. С. 508
16 *Lawrence D.H.* The plumed serpent. London: Martin Secker, 1974. P. 87–88.
17 Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне. М.: Республика, 2002. С. 148.
18 *Хлебников В.* Стихотворения. Поэмы. Драмы. Проза. М.: Советская Россия, 1986. С. 95.
19 *Маяковский В.* Собр. соч.: В 6 т. М.: Правда, 1973. Т. 1. С. 29, 30, 31.
20 *Айтматов Ч.Т.* Верблюжий глаз // *Айтматов Ч.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М.: Молодая гвардия, 1982. С. 230.

[21] *Жулева А.С.* Три мира народов севера. Литературные образы. М.: Филинъ, 2020. С. 11.
[22] *Тургенев И.С.* Указ. соч. С. 375.
[23] Там же. С. 470.
[24] Там же. С. 475.
[25] Там же. С. 523.
[26] Там же. С. 367.
[27] Там же. С. 376.
[28] Там же. С. 407.
[29] Там же. С. 437.
[30] Там же. С. 405.
[31] Там же. С. 363.
[32] Там же. С. 405.
[33] Там же. С. 496.
[34] Там же. С. 364.
[35] Там же. С. 508.
[36] Там же. С. 525.
[37] Там же. С. 533.
[38] Там же. С. 379.
[39] Там же. С. 381.
[40] Там же. С. 543.
[41] Там же.

Андрей Крылов

ОКУДЖАВА МЕЖДУ «МОЛОДЫМ ЛЕНИНЦЕМ» И «ЛИТЕРАТУРНОЙ ГАЗЕТОЙ»

В рамках подготовки самиздатовского сборника песен Б. Окуджавы к шестидесятилетию барда представители Московского КСП В. Акелькин и И. Зимин провели с ним несколько бесед. На первой встрече, говоря о возвращении из Калуги в столицу в ноябре 1956 г., поэт рассказал:

> Я приехал в Москву и нигде не работал, потому что я не мог устроиться… Я п о л г о д а не работал нигде. Жил на шее у матери с семьёй. Потом совершенно случайно я устроился в издательство «Молодая гвардия».

А через некоторое время при следующем разговоре, развивая тему, он назвал уже другой срок:

> Я приехал из Калуги и г о д был без работы. Не мог устроиться на работу никуда[1].

Здесь мы либо имеем дело с примерным сроком *полгода-год*, либо это разночтение означает авторскую корректировку. Не вдаваясь в подробности возможных методик «подсчетов», скажем только, что еще через десятилетие в подобном же случае Окуджава снова говорил о *годе* своей безработицы (цитату мы приведем ниже).

Однако в книге, написанной Д. Быковым, указание на этот вынужденный «простой», на котором так настаивал Окуджава, вовсе отсутствует. Канва событий в биографии по Быкову выглядит так. Оказавшись в Москве, поэт сразу же устроился работать в «Комсомольскую

правду». В этом ему помог столичный журналист Борис Панкин. Но вскоре по причине того, что у Булата «душа не лежала к журналистике», он оттуда уволился и уже «с декабря 1956-го» по протекции того же Панкина занимался переводами в «Молодой гвардии»[2].

Не будем исключать, что биографа сбило с толку стихотворение Окуджавы, напечатанное в апреле 1957-го в одноименном журнале, который выпускался этим издательством[3]. Однако при сопоставлении даты публикации с воспоминанием Вадима Сикорского[4], заведующего литературной консультацией журнала, выясняется, что со службой Булата в издательстве факт публикации никак не связан. Мемуары самого Панкина тоже не содержат доказательств его участия в судьбе новоявленного москвича. Одна из глав его книги воспоминаний целиком посвящена инциденту в редакции калужской комсомольской газеты «Молодой ленинец», который свел их обоих в этом городе в 1956 г.

Заканчивается мемуар о том случайном знакомстве следующим абзацем:

> Короткая комсомольская карьера Булата Окуджавы, о которой мало кто и помнит, на этом завершилась. Он разочаровался в своей идее хождения в народ, то бишь в плотные слои комсомолии, осел на время в «Литературке» и посвятил себя стихам и песням, со всеми вытекавшими из этого последствиями[5].

Эти слова оставляют впечатление, что их автор даже не был осведомлен о московских местах службы Окуджавы до «Литгазеты», которые — оба — как раз вновь принадлежали комсомолу.

Поэтому попробуем изложить иную версию хронологии событий. И начнем с того, что поверим поэту в вопросе существования в его жизни московского периода без работы.

Совершенно ясно, что, рассказывая в 1983 г. названным исследователям свою биографию, Окуджава хотя и вдавался во многие ее подробности, но воспроизвести все детали прожитого был не в состоянии. Он, как и всегда, упоминал только комсомольское издательство и «Литературную газету» — как самые значимые в этом ряду вехи. И все. Естественно, не говорил он и о своих временных заработках. А они, конечно, были.

Уже после ухода писателя выяснилось, что одним из таких временных прибежищ для него действительно стала «Комсомолка». Толь-

ко, судя по опубликованному в ней документу, служба там проходила с **9 января по 8 февраля 1957 г.** Окуджава был оформлен задним числом (приказ № 18 от 9 февр.) заместителем редактора по отделу литературы и искусств «Комсомольской правды» с окладом 1 800 руб.[6]

Вероятно, данным оформлением (и одновременным расчетом?) сотрудничество не закончилось. Ибо **22 февраля 1957 г.** дружившая с семьей Окуджавы поэт Нина Бялосинская записывает в своем дневнике: «Отношу Булату стихи для “Комсомольской правды”». Подобная запись может объясняться лишь тем, что Окуджава и в феврале все еще имеет какие-то возможности публикации в газете. Видимо, подрабатывает там, но уже не в штате.

В той же газете он попробует себя в качестве переводчика поэзии. Так, первыми напечатанными им переводными стихотворениями стали **21 апреля** стихи Мусы Джалиля[7]. Вряд ли «первый блин» оказался удачным, поскольку эти переводы больше нигде не фигурируют — их в дальнейшем не перепечатывал ни один из составителей многочисленных книжных изданий повсеместно раскручиваемого тогда татарского поэта, погибшего в 1944 г. в немецком плену.

А затем — **22 апреля** и **1 мая** — в «Комсомолке» появляются две публикации оригинальных стихов самого Окуджавы[8]. Но дальше, по-видимому, связи с этой редакцией прерываются.

О своих публикациях 1950-х гг. поэт позднее всегда отзывался самокритично:

> …В Калуге у меня вышла первая маленькая книжечка стихов. Но так как в Калуге других поэтов не было, я считался самым лучшим. У меня очень кружилась голова. Я был очень самонадеян. Мне казалось, что я достиг уже самых больших высот. Хотя стихи эти были очень слабые, подражательные, — посвящались в основном праздникам, временам года.

Поэтому подавляющее большинство стихов того периода, включая опубликованные в калужском сборнике, Окуджава оставил за бортом своих поздних книг. Он просил исключить их даже из собрания, подготовленного для самиздата[9]. И здесь, в «Комсомолке», оба стихотворения такие же — «дежурные», так называемые «датские»: одно — к очередному дню рождения «вождя всех народов», другое — к Первомаю. Переосмысление своего места в Поэзии пока не наступило.

Наверняка Булат пробовал «пристроиться» и в других редакциях. Например, поэт Владимир Корнилов на одном из своих устных выступлений мельком упоминал, что встречал его в середине 1950-х в журнале «Октябрь», и будто тот даже что-то рецензировал для этого издания[10].

Что же касается публикаций оригинальных стихов, то после «Комсомолки» они фактически прекратились на целых полтора года. Правда, были еще три. Об одной — в «Молодой гвардии» — говорилось выше; кроме того, две — в «Неве» и в «Знамени»[11]. Но учитывая долгий производственный цикл «толстых» журналов, можно уверенно предположить, что стихи для них были переданы (или посланы) в редакцию в 1956-м. В них Окуджава по-прежнему ориентируется на «злободневность» — в советском понимании этого слова. «Датскость» здесь отсутствует, но в «Знамени» «паровозом» идут ожидаемые от советского писателя, почти «блоковские» стихи о революции с заверением в адрес «героического прошлого»: «Я его не подведу». Зато здесь есть и стихи, не ориентированные на газетную «актуальность». Некоторые написаны еще летом 1956-го, во время семейного отпуска в Туапсе и в Тбилиси[12].

Однако причину такого своего публичного молчания Окуджава неоднократно напрямую связывает с посещениями литобъединения «Магистраль» при московском Доме железнодорожников и со строгим обсуждением его сочинений студийцами.

Мемуарные свидетельства «магистральцев» противоречивы, даже когда совпадают в некоторых деталях друг с другом. И в то же время с выявлением новой документальной информации находится все больше подтверждений того, что текст Окуджавы «Ода литобъединению…», напечатанный когда-то в журнале «Литературная учеба» как статья, следует воспринимать как художественное повествование в линейке автобиографических рассказов автора. Это скорее самоироничная притча-наставление будущим молодым поэтам, допускающая элементы гиперболы и даже вымысла.

Ранее нами уже была предпринята попытка обобщить имеющиеся сведения об этом периоде биографии Окуджавы[13]. С введением в оборот дневниковых записей «летописца» «Магистрали», поэта Нины Бялосинской, которую мы уже цитировали, можно проследить фактический путь нашего героя в этом коллективе.

Дневник Бялосинской позволяет перенести время прихода Булата в «Магистраль» на **начало февраля 1957 г.**, она же подтверждает

версию о том, что на самом деле, вопреки его рассказам, калужский поэт был принят в коллектив сразу. Первое ознакомительное авторское чтение его стихов, которое запечатлено на известной по «Голосу надежды» фотографии, по всей вероятности, состоялось **11 февраля**. Буквально через месяц наряду с другими он вошел в группу представлявших «Магистраль» «на выезде» — в гостях у коллег из литобъединения «Факел». А большое его выступление с заранее подготовленным докладом оппонента (А. Аронов) и широким обсуждением, о котором сам Окуджава писал и рассказывал как о *битье*, состоялось, по-видимому, более чем через два года! Оно растянулось на два заседания — **15 и 18 июня 1959-го**. Было это обсуждение, по понятным причинам, вопреки сложившейся легенде, вполне доброжелательным, как и вспоминали некоторые мемуаристы. В промежутке между этими «вехами» — **14 октября 1957-го** — прошло еще одно его небольшое «внутреннее» чтение четырех новых стихотворений в очередь с семью (!) другими поэтами. Но скорее это коллективное обсуждение можно было бы назвать «отчетным». Во всяком случае, под определение *битье* оно никак не подходило. Этим несоответствием мифа реальным фактам и объясняется невозможность выстроить логичную последовательность событий.

Имеет широкое хождение фраза Окуджавы о руководителе студии Григории Левине: «Он сделал меня». Будни же молодого поэта в объединении поначалу были для него привлекательными, но со стороны, согласно записям Бялосинской, не отличались многообразием. В основном это обсуждения и коллективные выступления. Рядовые: в школах, библиотеках, книжных магазинах, Парке культуры… — и значимые. К последним относятся чтение участников лито **2 августа 1957-го** на не названной Бялосинской площадке VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов, их же творческие вечера **26 ноября** в Доме Союзов, а также в рамках традиционного московского Дня поэзии **в ноябре 1957** и **1958 гг.**, выступление в прямом телеэфире **6 августа 1958-го**, а также на «смотре сил» для Назыма Хикмета **8 июня 1959-го.** Случались и вечеринки, на которые собирались молодые поэты из ближайшего окружения Бялосинской. В него входили и Окуджава, и руководитель лито Г. Левин с супругой Инной Миронер, и другие. Вхожа в этот круг была и жена Окуджавы Галина.

6 мая 1957 г., дневник Бялосинской: «Булат Окуджава собрал книжку»[14]. По-видимому, здесь идет речь не о сборнике «Острова», кото-

рый выйдет только в конце 1959-го, а о некой гипотетической книге, которую Булат только х о т е л б ы издать в столице.

Если говорить о фактической хронологии появления первых песен, вероятнее всего, сам Окуджава действительно не в силах был вспомнить одного-единственного момента, в который он осознал, что начал сочинять их. Он пересказывал журналистам отдельные эпизоды своей жизни конца 1950-х, всплывающие в его памяти. Уже другие журналисты, а позднее и исследователи эти эпизоды атмосферы узнавания и приятия его песен друзьями — с различной степенью успеха пытались связать в некую логическую последовательность. Дело усугублялось тем, что обычно в подобных исследованиях фигурируют две резко разграниченные категории сочинений Окуджавы — *стихи* и *песни*. При этом далеко не всегда пишущими учитывается неоднократно повторявшееся авторское признание: тогда *песнями* часто становились его *старые стихотворения*. Отсюда и еще одна путаница.

Видимо, в дальнейшем целесообразнее оперировать не авторскими воспоминаниями с разными называемыми им песнями и примерным временем их сочинения, а точно установленными фактическими данными в отношении группы песен на определенный момент времени. Один такой блок уже известен.

О песнях («романсеро Булата», во множественном числе) в дневниковых записях Н. Бялосинской впервые упоминается только **25 октября 1958-го**, и в данном контексте цитируется его «Сентиментальный марш». 30 ноября автор дневника переписывает в него полный текст этой песни; и, видимо, она же упоминается как новая пятью днями раньше. **16 января следующего года** вписана «Из окон корочкой…»; **1 марта** — «Девочка плачет…» (в контексте событий 27 февраля), **11 мая** — «Ой, война! Что ты сделала, подлая?..». И все они изначально названы п е с н я м и! Последние три вообще имеют варианты строк, которые не были известны ранее по авторским фонограммам. Этот факт однозначно свидетельствует о том, что мы имеем дело с ранними редакциями новых, н е д а в н о н а п и с а н н ы х сочинений. Точное время написания данного ряда песен поможет в конечном счете датировать и некоторые другие тексты. А **15 июня** того же **1959-го** Бялосинская упоминает в списках первые строки песен (возможно, пока только будущих?) «Война. Она еще долго протянет…» и «Вы слышите, грохочут сапоги…».

Была у Булата и еще одна попытка устроиться на более интересную работу. Инна Гофф позднее, в 1969 г., во время совместного с Окуджавой отдыха, коротко зафиксировала в дневнике его рассказ «о том, как он голодал, переехав с семьей в Москву, и написал письмо в Секретариат» Союза писателей и как Симонов имел намерение взять его на службу в “Новый мир”»[15]. Этого не произошло. Видимо, по причине ухода самого Симонова. (Забегая вперед, скажем, что при новом руководстве «Нового мира» сотрудничества с журналом у поэта не получилось.)

Заявление Симонова об увольнении было подано в июне 1958-го. А перед тем, согласно той же записи И. Гофф, главный редактор велел дать Окуджаве «на пробу в отделе критики книгу для рецензии и сказал, что через три месяца вернется из Индии». Следовательно, письмо в СП, о котором вспоминал Окуджава в дружеской компании, было отослано им примерно в те же дни, что и разговор в ЦК ВЛКСМ, о котором мы расскажем далее, то есть, вероятно, осенью 1957-го, когда действительно прошел год после возвращения поэта в Москву.

Непосредственно о поступлении на первое свое п о с т о я н н о е место службы в столице Окуджава рассказал Акелькину и Зимину так:

> …В «Молодую гвардию» я попал совершенно случайно. <…> Я встретил одну даму, фамилия ее Денисова… Искра Денисова, журналистка. Она тогда работала в ЦК комсомола. А так как я в Калуге работал в комсомольской газете, я пошел к ней и говорю: «Ну, помогите, — хоть куда-нибудь… Я взрослый человек…» — и все такое… Ну, видимо, я ей показался симпатичным, что ли, черт его знает. Она узнала и позвонила мне через два дня, и сказала: «Идите срочно в “Молодую гвардию”. Там нужен редактор». У меня семья, кормить нечем, денег нету. Ну вот, я помчался туда — и меня взяли на работу. Я стал редактором комсомольской литературы — всякие брошюрки, знаете, <выпускали>…

В 2009 г. нам довелось поговорить с человеком, которого называл поэт. Ее рассказ отличается от окуджавской версии в деталях, что естественно, — но по сути они совпадают.

Литкритик Искра Витальевна Денисова проработала в ЦК ВЛКСМ недолго — год и три месяца (даты мы уточнили с ней по документам;

остальные события она датировать не смогла). После окончания аспирантуры МГУ — в октябре 1956-го — она по протекции Я. Засурского, дружившего с ее мужем, попала в обновляемую после XX съезда партии номенклатуру. Постепенно вошла в курс дел. В один из дней следующего года ее вызвал И.П. Кириченко — тогдашний ее начальник: «Есть место в нашем издательстве. Тебе позвонит и приедет такой-то, побеседуй с ним — прощупай, что это за человек». Посетитель оказался на год старше самой Искры. Ее поразило, что, зная, куда пришел, говорил он с ней очень откровенно. Тогда как раз началась травля Пастернака. И во время беседы Окуджава ответил, что очень хорошо относится к этому поэту. Эта независимость взглядов вызвала у ИВ чувство уважения. И она, по ее же словам, доложила руководству, что Окуджава — очень культурный, образованный человек и что ему вполне можно доверить должность[16].

То, что Денисова называла началом травли Пастернака, стало вырываться в публичную плоскость **после 16 августа 1957-го**. В этот день, как известно, состоялось заседание секретариата правления СП СССР, осудившее передачу автором рукописи романа «Доктор Живаго» для издания за границей. А 18 августа в Польше был напечатан первый отрывок из романа. Так что теоретически приход Окуджавы в «Молодую гвардию» мог состояться именно начиная с этого времени. Таким образом, более-менее определенно можно сказать: работа Окуджавы в издательстве началась в один из **осенних месяцев 1957 г**.

Конечно, при приеме в издательство не могло не сыграть роль и то, что соискатель был сыном недавно реабилитированных партийцев. Но скорее всего, само даваемое Денисовой поручение члена ЦК ВЛКСМ Кириченко тоже явилось следствием письма Окуджавы в писательский Союз. Так поэт — почти на два года — стал номенклатурным работником Цекомола. Это был поворотный момент в его биографии, который мог увести его совсем по иной карьерной лестнице. Однако, как мы знаем, этот поворот не состоялся.

Процитируем, что сам поэт говорил о характере своей новой работы:

> Первое время нигде не работал. Г о д. Не мог устроиться никуда. Не было места. Никто меня не знал. Потом совершенно случайно меня устроили в издательство «Молодая гвардия» в отдел комсомольской жизни, редактором. <…> Выпускал книжки по комсомольской жизни. Сейчас даже смешно вспоминать…[17]

Сохранился и еще один иронический авторский рассказ, который свидетельствует о характере этой новой работы:

> …Мы выпустили книжку одного токаря — Героя соцтруда. Нам п о р у ч и л и выпустить его книжку. Но он сам не может, поэтому он рассказывал, а за него писал журналист. И вышла книжка. Автор — он. Он пришел, получил гонорар и зашел к нам туда, в кабинет, и сел, мы его приветствовали… И я его спрашиваю: «Иван Григорьевич, какие у вас планы теперь?» — «Да вот теперь, думаю, значит, в Индию вот собираюсь ехать… Поеду, посмотрю, — так, роман напишу про Индию». Вот — «писатель» вам, пожалуйста[18].

В цитированном интервью Окуджава называет и срок своего пребывания в должности редактора комсомольской литературы:

> Я выпускал всякие там брошюры о передовиках комсомольцах, — так, всякую ерунду. И вот там я сидел, н а в е р н о е, г о д на этой литературе…

Год на брошюрах о передовиках — тоже преувеличение ради краткости. Ибо если к этому сроку прибавить еще и *год без работы*, то весь суммарный период захватил бы большую часть службы поэта в другом отделе «Молодой гвардии». На деле названный Окуджавой срок следует сократить вполовину.

Еще из известного. **В декабре 1957-го** выходит завершающий год номер еще одного журнала ЦК комсомола — «Смена». В нем печатается очерк Окуджавы «Ядким»[19]. Это рассказ о судьбе комсомолки Майи Самсыка, которая в конце 1950-х работала в Запорожье учительницей. А во время войны она в одиночку развешивала в тылу у немецких захватчиков листовки, подписанные странным не то именем, не то фамилией. Не зная, невозможно было предположить, что это было не имя, а аббревиатура: «Я дочь Коммунистического Интернационала Молодежи».

Как хорошо видно, сюжет очерка стопроцентно укладывается в тематику отдела, в который первоначально устроился на работу молодой редактор. Вероятно, если будут выявлены те самые *брошюры*, о которых вспоминал Окуджава, среди них найдется и та, которая на-

помнит читателю о подпольщиках-комсомольцах. Публикация в «Смене» в контексте творчества Окуджавы — произведение уникальное; на данном очерке реально закончилось, выражаясь словами Панкина, журналистское хождение Окуджавы «в плотные слои комсомолии».

Окуджаву по-прежнему привлекает переводческая работа. И через год после первой попытки в «Комсомолке» он публикует там же свою интерпретацию стихотворения Майи Кахидзе[20]. И примерно с этого же времени он работает — в другой редакции «Молодой гвардии». Эти два события связаны между собой.

Продолжим цитирование из предъюбилейного интервью:

> …Постепенно как-то я стал известен в издательстве как пишущий стихи. И меня (так как ко мне хорошо относились) перевели в редакцию поэзии народов СССР. Я стал редактором и стал выпускать переводные книги поэтов. И там я много навыпускал книг, но обстановка очень печальная была в издательстве… Это длинный рассказ.

В этом контексте нельзя не вспомнить о письме Окуджавы, которое в 2020 г. было выставлено на один из московских аукционов. Впрочем, скорее этот документ следовало бы назвать запиской, которая, очевидно, была приложена к текстам:

> Митя!
> Передавая тебе переводы Мампория, я забыл положить ещё одно <стихотворение> в переводе С<ерго> Ломинадзе. Посмотри. На твой глаз.
> Квливидзе говорит: хорошо.
> (Это что касается соответствия с оригиналом.)
> Булат[21].

На рукописи — поздняя карандашная помета: «(Окуджава. 1959)». В электронном каталоге аукциона сообщалось, что помета принадлежит получателю — поэту и редактору «Советского писателя» Дмитрию Голубкову, и речь в письме идет «о работе над книгой переводов грузинского поэта Отара Мампория “Далекое — ближе” (М., 1959)».

У нас нет оснований оспаривать сведения из каталога, однако место для нашего сомнения в их правильности — остается. В конце кон-

цов, ошибиться мог как сам получатель, позднее разбирая свой архив и датируя старые бумаги, так и продавец (в точности атрибуции карандашной надписи). Действительно, Голубков был титульным редактором сборника Мампория в 1959 г.[22] И в этом сборнике действительно напечатаны переводы Окуджавы. И всего один перевод, выполненный Ломинадзе, — стихотворение «Помню…». Зато Квливидзе среди участников книги ни в каком качестве не значится. Следовательно, он фигурирует в письме лишь как общий знакомый, носитель языка первоисточника и консультант?..

В то же время двух редакторов (автора записки и его адресата) связывала ещё одна «совместная» публикация переводов Мампория — более ранняя.

Но тогда, наоборот, Окуджава, работая в издательстве «Молодая гвардия», участвовал в редактировании (и также был одним из переводчиков) другой книги — сборника «Грузинская весна»[23]. В выходных данных фамилия составителя отсутствует, и Д. Голубков там вовсе не упомянут. В то же время согласно сведениям, исходящим от его семьи и широко распространенным в интернете, — именно ему принадлежала идея собрать под одной обложкой переводы молодой грузинской поэзии. И Мампория тоже был в числе авторов этого сборника. Наше сомнение основано на том, что вторым редактором «Грузинской весны» как раз и был Миха Квливидзе, который упомянут в публикуемом письме (ему Окуджава посвятит впоследствии свою знаменитую «Грузинскую песню»). Ни один перевод Ломинадзе в сборник, правда, не вошел — но это могло произойти по различным причинам. Таким образом, возникает следующая возможная связка: Окуджава, передавая на рассмотрение фактическому вдохновителю (и составителю?) книги Голубкову новый для того перевод, предварительно заручается одобрением своего соредактора Квливидзе. И в этом случае письмо должно быть условно датировано концом 1957 — началом 1958 г. Но это, повторим, только версия, которая требует подтверждения.

А разговор о сборнике «Грузинская весна» зашел еще и потому, что именно с него, очевидно, начинается редакторская работа Окуджавы в том подразделении издательства, которое выпускало переводные книги советских национальных поэтов. В пользу этого же предположения говорит и соредакторство: видимо, Квливидзе, как более опытный, курировал работу нового сотрудника. Книга подписана к печати **31 марта 1958 г.**, и до нахождения документального подтвержде-

ния времени перехода Окуджавы из редакции в редакцию новый период в его биографии следует отсчитывать с начала марта того же года.

Всего за период с 1958 по 1959-й нами было выявлено 26 книг под его редакцией, но возможно, это не исчерпывающие данные. Все эти книги вышли позднее «Грузинской весны», и уже над всеми, кроме первой, Окуджава трудился самостоятельно, без соредакторов.

В обязанности редактора отдела поэзии входили и командировки. Об одной из них читаем в дагестанской комсомольской газете. Это отчет о Пятом республиканском совещании молодых писателей **23–26 июня 1958 г**. О московском редакторе там скромно: «В прениях также выступали… представитель издательства “Молодая гвардия” т. Окуджава»[24]. Плюс групповой снимок участников, включая и его самого.

А со следующего года для Окуджавы стала рутинной еще и работа над переводами. За 1959 год поэт сделал достоянием русского читателя около полусотни текстов таких национальных стихотворцев, как А. Граши, С. Капутикян, А. Ласуриа, Ш. Роква, Я. Ругоев и Т. Сумманен.

И теперь уже он раздавал своим друзьям подстрочники. Приведем свидетельство Наума Коржавина об обстоятельствах первой встречи с будущим другом:

> В конце 50-х годов, во времена «оттепели», я подрабатывал переводами, в том числе в издательстве «Молодая гвардия». Однажды, когда я принес выполненную работу, обнаружил за столом редактора поэзии народов СССР незнакомого человека — не того, который мне эту работу заказывал. Новый сотрудник встретил меня приветливо и, видя мою растерянность, объяснил, что прежний редактор переведен в другой отдел, а поэзией народов СССР (сиречь переводами) отныне будет ведать он. Человек этот — а это и был Булат Окуджава — мне понравился[25].

Были и другие плюсы нового места: опыт, столичные связи, литературные и человеческие дружбы… В «Молодой гвардии» Окуджава познакомился с единомышленниками: критиками Станиславом Рассадиным и Геннадием Красухиным, поэтами Тамарой Жирмунской, Юрием Левитанским, Евгением Евтушенко, Беллой Ахмадулиной, Евгением Храмовым, Юлием Даниэлем, Давидом Самойловым, ленинградцами Анатолием Найманом и Евгением Рейном… Добрые отношения со многими из них остались до конца жизни. В те же вре-

мена он встретился с кинорежиссером Александром Миттой, которому удалось вставить в свой дебютный фильм всего одну окуджавскую песню, и ту, правда, отредактированную и искареженную чуждой тексту «пионерской» музыкой… И это тоже был — опыт, но кинематографический.

Переводческая работа давала стабильный дополнительный доход, но удовлетворения не приносила. Плюс Булату не могла нравиться идеологическая направленность творческого коллектива издательства, которая была заметна уже тогда. *Длинный рассказ об обстановке в издательстве* изложен им лишь однажды, и то в художественной прозе, героем которой стал Иван Иваныч (он же Отар Отарыч), *alter ego* автора[26]. Рассказ состоит из двух эпизодов. Точнее из двух бесед героя с его неназванными начальниками двух уровней — с антисемитски настроенной заведующей редакцией и с директором издательства. Между тем в первом тексте повести был описан и еще один подобный разговор Ванванча, но — со своим коллегой-редактором из соседнего отдела (фамилия вымышленная).

Приведем этот выпавший из окончательной редакции эпизод:

> …Жизнь, как вам известно, весьма суровая школа и таит в себе множество горьких неожиданностей и разочарований.
>
> Так случилось с поэтом Королевым, который работал в том же издательстве в отделе русской литературы. Иван Иваныч после долгих раздумий решил показать профессионалу свои стихи. Королев прочитал их и сказал ему:
>
> — Понимаешь, старик, ты человек способный, но вот чувствуется, что не русский, понимаешь. У тебя, видно, грузинская кровь-то сильная, — засмеялся дружески, — сильная она, понимаешь, а русского духа маловато…
>
> — Что у меня, — спросил обескураженный Иван Иваныч, — с языком что-то?
>
> — Да нет, — снова засмеялся Королёв, — с языком всё в порядке. Дух, я говорю, понимаешь, дух… — и сверкнул глазами.

И весь этот «трехуровневый» рассказ об обстановке в издательстве в черновой редакции венчался словами героя:

> Однако жизнь продолжалась. Конечно, горечь в душе откладывалась, но тогда Иван Иваныч не знал, что это навсегда[27].

Чуждая поэту обстановка в издательстве была не единственной причиной его ухода оттуда. Окуджаве хотелось быть ближе к тому, к чему он стремился с детства, — к оригинальному творчеству. И всю жизнь редактировать за оклад и переводить за гонорар чужие тексты «назначенных поэтами» — он не собирался. Это — причины. А что же послужило непосредственным поводом к его уходу из «Молодой гвардии», как это произошло? Сам Окуджава об этом не распространялся. Зато об этом подробно и довольно убедительно рассказал критик Лазарь Лазарев, в 1959-м работавший в «Литгазете».

> Сменивший Кочетова на посту главного редактора «Литературной газеты» Сергей Сергеевич Смирнов предложил газете новый курс в литературе и формировал для этого соответствующий отдел. Это была молодая команда — потом они все стали маститыми…
>
> Рассадин, незадолго до этого окончивший филологический факультет Московского университета, работал в издательстве «Молодая гвардия». Когда вели с ним переговоры, в разговоре всплыло, что нам нужен сотрудник, который занимался бы поэзией, отбором и публикацией стихов. Работавший на этом месте Берестов напора жаждавших печататься в «Литературке» пробивных стихотворцев не выдержал и попросил освободить его. Из газеты его не отпустили, а на его место стали искать человека, который смог бы справиться со стихийным бедствием. Услышав об этом, Рассадин сказал, что один из его сослуживцев в издательстве, работающий в редакции братских литератур, молодой поэт, кажется ему подходящей кандидатурой на это место. Молодого поэта пригласили прийти познакомиться[28].

В общих чертах подтверждает эти слова и свидетель «с другой стороны» — старожил «Литературки» Владимир Огнев:

> Булат Окуджава появился в редакции как-то тихо и незаметно. Его привел к нам Станислав Рассадин из «Молодой гвардии», издательства, где оба работали раньше[29].

Комментируя одну из записей в дневниках, их публикатор Владимир Орлов пишет:

> Подрабатывать в «Литературной газете» Бялосинская — скорее всего, не без помощи О<куджавы>, — начала не позднее 25 августа 1959 года, в ее дневнике имеется запись от этого числа: «Это марки от моих графоманчиков. Получаю за письмо десять рублей и сорок копеек почтовыми марками».

Судя по тому, что эти марки она уже успела получить, а Окуджава уже в этот же день напечатать там свой первый перевод[30], сотрудничество его с этой газетой началось еще раньше — **не позднее начала августа**. Какое-то время ушло на «передачу дел» новому сотруднику. И сразу же тот подключил к внештатной работе Бялосинскую, в обязанности которой теперь входило сочинение ответов авторам присланных по почте («самотеком») стихов. А 40 копеек («старыми деньгами») — это стоимость марки для обычного письма.

26 сентября 1959 г. Бялосинская уже пишет в письме родителям о своем сотрудничестве с газетой вполне обыденно:

> День сегодня без особых приключений. Утром писала письма для «Литературной газеты» — защищала Евтушенко, Львова и Панченко от обученных читателей. Потом дежурила в оной же газете — защищала Окуджаву от необученных поэтов.

Последней отредактированной Окуджавой книгой в «Молодой гвардии» был, по-видимому, сборник украинского поэта Василя Юхимовича «Дивный сад», как раз частично переведенный той же Бялосинской. Он был подписан к печати **18 сентября 1959-го**. Возможно, уже после ухода Окуджавы из издательства.

В заключение осталось вкратце сказать об одной книге, которую Окуджава не успел довести до выпуска. Книга готовилась еще в 1958-м, и в связи с ней он ездил в командировку в Ростов-на-Дону к Николаю Егорову, поэту и переводчику балкарца Ж. Залиханова. Основной целью поездки было сокращение слишком объемной поэмы под названием «Сюлемен».

> Булат хорошо вчитался в поэму, и мы легко понимали друг друга, бережно работая с текстом, стремясь сохранить нетронутым главное — образ юного героя-балкарца. Мы оба считали несправедливым выселение балкарского народа. Это тоже опреде-

ляло наше отношение к ее герою, заслуживающему благодарности, а не изгнания и унижения. Пронзительно звучала в поэме нота любви к родной земле, к аулу в горах, отчему дому, к соплеменникам. Ведь автор поэмы Жанакаит Залиханов был выслан в Киргизию, где разделил со своим народом тяжкие годы.

Так об этой совместной с Окуджавой работе написал в своей книге Н. Егоров[31]. Как известно, в мае 1959 г. с другим своим балкарским автором — Кашифом Эльгаром — Булат ездил в командировку в Нальчик и даже написал там стихи о Кабарде («Мне Москва, видать, приелась…»)[32]. Возможно, встретился он в Нальчике и с Ж. Залихановым, который уже вернулся в этот родной для его семьи город. Меж тем по каким-то причинам его сборник «Вершины чувств» задержался надолго (М., 1960), и в печать его отправлял уже другой редактор.

Примечания

1 Обе беседы 1983 г. (без даты и от 22 окт.) здесь и далее, если источники не указаны особо, цитируются по исходным фонограммам. Основная часть этих бесед впервые опубликована в самиздате. Отрывки из них входили в компилятивный текст из высказываний поэта: *Окуджава Б.* «Я считаю себя русским писателем...» / [Подгот. А. Петраков] // Вагант-Москва. 1997. Апр. — июнь (№ 4–6). С. 4–14, а также в кн.: *Окуджава Б.* «Я никому ничего не навязывал...» / Сост. А. Петраков. М.: Кн. магазин «Москва», 1997. С. 20–22. (Здесь и далее разрядка в текстах Окуджавы — наша.)

2 См.: *Быков Д.* Булат Окуджава. 5-е изд. М.: Молодая гвардия, 2020. С. 259. (ЖЗЛ).

3 *Окуджава Б.* Я встречаю гостей («Я успел полюбить до корней просоленный...») // Мол. гвардия. 1957. № 4. С. 8.

4 *Сикорский В.* Встреча с памятником // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. [Вып. 1]. М.: Булат, 2004. С. 7.

5 *Панкин Б.* Пресловутая эпоха в лицах и масках, событиях и казусах. М.: Воскресенье, 2002. С. 68–75.

6 Факсимильно приказ за подписью заместителя главного редактора газеты А. Аджубея воспроизведен в публикации: Булат Окуджава работал в «Комсомолке»! / Без подп. // Комсом. правда. 2004. 6 мая. С. 17.

7 *Джалиль М.* Вёсны придут; Марш возвращения; Последнее слово / Пер. с тат.: Б. Окуджава, Н. Панченко // Комсом. правда. 1957. 21 апр.

[8] *Окуджава Б.* Мы приходим к нему... [= Ленин] («Мы приходим к нему за советом...») // Комсом. правда. 1957. 22 апр.; Цвет любви («У всего своя наивысшая точка...») // Комсом. правда. 1957. 1 мая.

[9] См.: *Юровский В.* В единственном экземпляре: О юбилейн. собр. соч. Б. Окуджавы // Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 5. 2008. С. 364, 379–380.

[10] Выступление В. Корнилова в Клубе друзей Булата Окуджавы 14 ноября 2000 г., Переделкино. Фонограмма. В неавторизованной литзаписи этот фрагмент выглядит так: «Он... приехал по какому-то делу в Москву. Я его встретил в журнале «Октябрь». Там работал один не очень хороший человек, я не буду называть его фамилии, он уже умер. Он был пьяница, но, кроме того, говорили, что он постукивает. А Булат каким-то образом его знал и пришел по какому-то делу туда. И меня этот человек познакомил с Булатом. <…> Через год, видимо, Булат уже переехал в Москву и приходил в этот журнал, даже что-то рецензировал» (*Корнилов В.* Воспоминаний писать не буду / Подгот. и коммент. А. Костромина // Голос надежды. Вып. 3. 2006. С. 13).

[11] *Окуджава Б.* Письма («Дороги непогодою размыты...») // Нева. 1957. № 4. С. 107; Встреча: В Музее революции («Я по прошлому иду...»); Картли («Август ли разгуливает, март ли...»); Подмосковье («Подмосковье мое, Подмосковье...») // Знамя. 1957. № 9. С. 141–142.

[12] Подробнее см.: *Гизатулин М.* Булат Окуджава: Вся жизнь в одной строке. М.: АСТ, 2019. С. 354–362.

[13] См.: *Крылов А.Е.* Размышления о самоиронии, корректности цитирования, аглютинации и конфабуляции, или О том, как и когда молодые поэты «били» Булата Окуджаву // Голос надежды. Вып. 6. 2009. С. 234–305.

[14] Здесь и далее см.: *Бялосинская Н.* Булат Окуджава в дневниках, письмах и рабочих записях... / Публ., предисл. и коммент. В. Орлова // Окуджава, Высоцкий, Галич… М.: Либрика, 2020. С. 474–516.

[15] *Гофф И.* Из записных книжек // Гофф И. Личная жизнь. М.: Совет. писатель, 2006. С. 480.

[16] По материалам телефонных бесед 23 и 28 мая 2009 г.; записано тогда же. Искра Витальевна наотрез отказалась написать об этом своем знакомстве. Главный аргумент ее был таков: «Получается ведь, что это я помогла ему тогда, а не он мне. Что же я буду хвастаться?!» Отказывалась она говорить и о подробностях упомянутых «литературных дискуссий». Впрочем, их суть общеизвестна.

[17] *Окуджава Б.* Учитель-словесник / [Беседовал] Е. Типикин // Независимая газ. 1997. 20 сент.

[18] *Окуджава Б.* Интервью на «Свободе» [1995 / Беседовали:] М. Дейч, Д. Быков, М. Тимашева; Публ. Д. Быкова; Подгот. к печати и коммент. Т. Субботиной // Голос надежды. Вып. 6. С. 103.

[19] *Окуджава Б.* «Ядким» // Смена. 1957. № 24 (дек.). С. 17.

[20] *Кахидзе М.* Когда я люблю / Пер. с груз. Б. Окуджавы // Комсом. правда. 1958. 16 марта.

[21] Публ. по факсимиле впервые.

[22] *Мампория О.* Далекое — ближе: Стихи / Пер. с груз. М.: Совет. писатель, 1959. Подписано в печать 21 октября 1959 г. Переводы Окуджавы см.: С. 17–25, 40–41, 108–110, 120–121.

[23] Грузинская весна: Стихи молодых поэтов Грузии (1940–1957). [М.:]: Молодая гвардия, 1958. Редакторы книги — М. Квливидзе, Б. Окуджава. Переводы Окуджавы: С. 85, 89.

[24] Ближе к жизни: Лицом к современности // Комсомолец Дагестана. Махачкала, 1958. 4 июля. С. 2. Без подп.

[25] *Коржавин Н.* Булату это удалось // Встречи в зале ожидания: Воспоминания о Булате / Сост.: Я.И. Гройсман, Г.П. Корнилова. Ниж. Новгород: ДЕКОМ, 2003. С. 169.

[26] Впервые: *Окуджава Б.* Подозрительный инструмент: [Повесть] // *Окуджава Б.* Заезжий музыкант: Проза. М.: Олимп: ППП, 1993. С. 260–301.

[27] Цит. по: *Окуджава Б.* Из романа «Упразднённый театр» // Тарусские страницы: Лит.-худож. иллюстриров. сб. / Сост.: Н. Панченко, Н. Бялосинская. Вып. 2. М.: ИКАР: Грани, 2003. С. 77–84. Фактически данный текст является ранней редакцией первой части повести «Подозрительный инструмент»; с него, по первоначальному авторскому замыслу, начинался роман. Сборник составлялся в конце 1980-х и ожидал издания почти полтора десятка лет.

[28] *Лазарев Л.* «А мы с тобой, брат, из пехоты...» // Встречи в зале ожидания. С. 259.

[29] *Огнев В.* Колокольчики Булата // Голос надежды. Вып. 4. 2007. С. 28.

[30] См.: *Ругоев Я.* Весеннее / Пер. с фин. Б. Окуджавы // Лит. газ. 1959. 25 авг.

[31] *Егоров Н.* Булат Окуджава // *Егоров Н.* Мастера: Воспоминания о писателях и художниках. Кн. 2. Ростов н/Д.: Новая кн., 2006. С. 31–40. Цит. по обзору: *Смирнов В.* Булат Окуджава в Ростове-на-Дону // Голос надежды. Вып. 6. С. 322.

[32] См.: *Котляровы М. и В.* Неповторимая Кабардино-Балкария. Нальчик: Изд-во Котляровых, 2017. С. 214–220.

Ольга Купцова

«РЕКВИЕМ» Л.Н. АНДРЕЕВА: МЕТАТЕАТРАЛЬНОСТЬ И ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ

Пьеса Л.Н. Андреева «Реквием», написанная осенью 1915 г. и тогда же отданная режиссеру В.Г. Сахновскому для постановки[1], впервые была сыграна на сцене Московского драматического театра имени В.Ф. Комиссаржевской 17 декабря 1916 г.[2].

С некоторой долей осторожности можно сказать, что этот последний андреевский драматургический опыт завершал его своеобразную трилогию, автором хоть и не обозначенную как целое, но существующую в единой художественной логике. «Жизнь Человека» (1907), «Черные маски» (1908) и «Реквием» (1915) связаны между собой не общей фабулой, но сюжетно-мотивными элементами, образной системой, сценической атмосферой, общими реминисценциями и автоцитированием[3].

Десятилетие русской жизни (1907–1917), в которое вписана сценическая история первых постановок трилогии Андреева, было насыщено разнообразными дискуссиями о театре: спорами о его предназначении, границах и возможностях, прогнозами о его будущем. Старые универсальные формулы «театр — мир» и «мир — театр» в это время актуализировались и содержательно обновлялись. Театральность, игра, маска/маскарад, актер, сцена, роль — знаки сценического искусства наполнили литературу, живопись, музыку… Сам театр вспомнил о своей природной «условности», резко качнулся от полюса жизнеподобия к полюсу «игры», начал активно составлять каталог «театрального театра» прошлого.

В истории русского театра этот период часто обозначают через движение режиссерской мысли В.Э. Мейерхольда (одной из главных фигур десятилетия): от постановки блоковского «Балаганчика» в пе-

тербургском Театре В.Ф. Комиссаржевской (30.XII.1906) к лермонтовскому «Маскараду» на сцене Александринского театра (25.II.1917).

Трилогия Андреева разворачивалась рядом с Мейерхольдом и в его орбите[4]. «Жизнь человека» впервые была поставлена спустя два месяца после «Балаганчика» (и тот, и другой спектакль режиссировал Мейерхольд на сцене петербургского Театра В.Ф. Комиссаржевской). А «Реквием» в режиссуре Сахновского вышел за два месяца до мейерхольдовского «Маскарада», наполненного погребальными деталями и неоднократно называемого критикой «спектаклем-реквиемом». Сознательная и случайная рифмовка и переклички, образ эха и зеркального коридора со множественностью отражений, которые так любил символистский и постсимволистский театр этого периода, сопровождали сценическую историю андреевской трилогии, образуя особый театральный подтекст и контекст.

Все три драмы Андреева представляют разные формы «условного театра», причем каждая последующая как бы впитывает сценические открытия предыдущих частей, добавляя новое. Так, «статичный театр» по метерлинковскому образцу «Жизни Человека» прирастает евреиновской монодрамой («драмой сознания») в «Черных масках» и, наконец, выходит на метатеатральность в «Реквиеме».

Постановка «Жизни Человека» последовала в творчестве Мейерхольда сразу за блоковским «Балаганчиком» — спектаклем, связанным, не в последнюю очередь, с осмыслением театральным искусством самого себя. «Балаганчик» с его приемом «театра в театре» манифестировал ломку старой театральной системы, появление режиссера-автора, становление режиссуры как нового театрального языка, признание театра самостоятельным и самодостаточным искусством.

В последней части своего цикла, в «Реквиеме», Андреев возвращался к открытиям «Балаганчика». Он использовал сам прием «театра в театре», но переплетал метатеатральность блоковской пьесы с тематикой и настроением «Жизни Человека».

Жанр «Реквиема» Андреев обозначил как «игру», что можно понять как обращение к приемам средневекового театра (жанра «jeu»/игры с его аллегорической системой). Но в то же время имелся в виду, очевидно, мир, выстроенный по законам игры/театра. Признание универсальности ситуации homo ludens (человека играющего) создавало бесконечность ролей/отражений, парадокс и в конечном итоге иррациональность.

Каков же игровой мир в этой пьесе?

Театр в «Реквиеме» предстает прежде всего как театр неживой (зрители-куклы с мертвыми румяными лицами, грубо вырезанные плотником и раскрашенные маляром; спящие с открытыми глазами актеры и др.) и в то же время театр предсмертия (накануне смерти). В пьесе это две близкие, но все-таки разные темы. С одной стороны — «Театр мертв! Да здравствует театр!» (обращение к собственно театральным проблемам, обновление театрального языка и воспитание зрителя)[5]. С другой стороны, «некое подобие маленького театра», андреевский балаганчик, символизирует экзистенциальную драму человека, которую двойственно и неопределенно описывал режиссер первой постановки Сахновский: «То ли показана автором борьба неизбежности жить и творить *свое* каждому человеку с желанием узнать, зачем дана жизнь, как страдание и испытание; то ли в пьесе исповедь Человека перед неумолимой судьбой и обреченность его отдавать для жизни все свое дорогое ради непреодолимой потребности непременно творить»[6].

Персонаж Его светлость (или иначе Маскированный) в «Реквиеме» заказывает Директору театра некий спектакль, во время которого должны последовательно умереть все участники (сыгранная ли это или реальная смерть, непонятно). Действие происходит накануне перед главной «премьерой». В финале Директор остается в полном одиночестве, у последней черты, готовясь к «уходу» с жизненной сцены, и произносит длинный завершающий монолог «под занавес».

Его Светлость — высокий человек в черном плаще, черной маске и черных перчатках. Именование этого персонажа как Его Светлости — «черный юмор» Андреева (тема света/светлого здесь как раз визуально отрицается всем обликом). Черный человек по сути играет ту же роль, что и Некто в сером из «Жизни Человека» (их сходство прежде всего в понимании общего хода событий, в «надчеловеческой» точке зрения).

«Реквием» — короткий текст. Похоже, что это не целая самостоятельная пьеса, а сдублированная, альтернативная пятая часть «Жизни Человека» (собственно ее развязка)[7]. Парадоксальность же в том, что событийный ряд «Реквиема» соответствует скорее прологу (параду): заказ на будущее театральное представление «к случаю», подготовка к нему, приход заказчика, которому представляют труппу и знакомят с театром.

Разработка темы смерти у Андреева, начиная с «Жизни Человека», связана с метерлинковской теорией «статичного театра». Метерлинковский слой проявлен в «Реквиеме» прежде всего в сновидческой природе происходящего. Директор и Маскированный обсуждают, не спят ли они и не сон ли это во сне; сомнамбуличны появляющиеся актеры; подчеркивается, что сцена расположена на месте бывшей спальни. С Метерлинком роднит и сравнение жизни с домом без окон, «мертвым домом», а также невидимый, но слышимый внешний мир (за пределами сцены). В пьесе идет разговор о том, что неизвестно, как устроен дом и сколько в нем пустых помещений. Директор театра постоянно обращает внимание на стук бесчисленных дверей (и удивляется, почему их так много). Проход по невидимому для зрителей пространству дома (большому, пустому) дан у Андреева через звук (по сути музыкально), как это часто строится и в драматургии Метерлинка.

Действие происходит в пустоте, как сказано в ремарке. Но из реплики выясняется, что театр находится «на втором этаже». Второй этаж может быть воспринят как общетеатральная метафора, при этом у Андреева отсутствует третья, верхняя часть[8]. И в то же время как метерлинковское двоемирие (соседство, взаимопроницаемость «мира живых» и «мира мертвых»), развернутое не только вертикально, но и горизонтально[9]. Однако, возможно, что Андреев вводил также историко-реальную деталь (в пьесе достаточно моментов, отсылающих к конкретной постановке и к конкретному театру), при этом не исключающую (а напротив подразумевающую) ее символизацию.

Зрительный зал московского Театра имени В.Ф. Комиссаржевской находился на втором этаже:

> Серый, двухэтажный, хмурый дом. Если войти по холодной лестнице во второй этаж, сразу станет тепло, уютно и светло. Каждая комната около зрительного зала, точно клееная комната кукольного театра[10].

Метерлинковская чреватость жизни смертью (пограничность ситуации) выражена в настойчивом нагнетании однородных деталей и характеристик у Андреева (мрак, ночь, изоляция, чернота, смертельная бледность, призраки и призрачность, а в репликах: могилы, кладбище/окраина города, удаленность от людей, разговоры мертвых, способы ухода из жизни и пр.).

Слепые, невидящие актеры ассоциируются со «Слепыми» Метерлинка. Безликая толпа статистов («*д е с я т о к совершенно одинаковых, до смешного похожих л ю д е й с серыми, лишенными выраженья лицами*»[11]) напоминает (хоть и неявно) окружение сестры Беатрисы из одноименного мейерхольдовского спектакля по Метерлинку, поставленного в петербургском Театре В.Ф. Комиссаржевской за месяц до «Балаганчика».

К метерлинковской линии можно отнести и серо-черную (в разной степени градации) цветовую гамму «Реквиема». Иной цвет (несколько раз в пьесе упоминается красный как знак полнокровности жизни, золото монет и др.) присутствует в отдельных деталях (контрастно заметных на серо-черном фоне), но в целом как бы табуируется: Режиссер не дает Художнику добавить румянца, Маскированный выговаривает Художнику за красный цвет лица и т. п.

Однако в «Реквиеме» Метерлинк предстает уже не «только прочитанным» Андреевым[12], но и несомненно увиденным им в театре: пропущенным через режиссуру Мейерхольда и в целом через репертуар петербургского Театра В.Ф. Комиссаржевской сезона 1906/1907 гг. до и после постановки в нем «Жизни Человека». Так, Мейерхольд, для которого андреевская ремарка в «Жизни Человека» «всё, как во сне», стала ключевой, завесил в своем спектакле «сцену, открытую во всю глубину, серыми холстами. Получилось дымчатое одноцветное серое пространство, которое как бы клубилось вокруг фигуры Некто в сером, читавшего пролог»[13].

Можно предположить, что «Реквием» стал для Андреева пьесой-воспоминанием, подведением итогов и сном о прошлом (в том числе о театральном прошлом). Эта пьеса прочитывается как монодрама, как то, что происходит в сознании умирающего человека, «где действует на сцене тень воспоминаний Директора»[14].

В «Реквиеме» воспроизводилось уменьшенное повторение театром самого себя. Но в отличие от блоковского «Балаганчика», где маленький театрик был развернут фронтально (и меньшая сцена вписана в большую), здесь предлагался иной ракурс. По авторской ремарке пространство сцены делилось на две, видимо, одинаковых части: левая (сумрачная) часть представляла «закулисы», а на правой (ярко освещенной) совершалось сценическое действие. Обе половины должны были разделяться тонкой перегородкой. Кроме того, там же находились «зрители» этого театрика — два ряда плоских деревянных кукол, полу-

кругом обнимающих эстраду. Такой ракурс помещал реальных зрителей как бы тоже на сцену, заставлял подглядывать из-за кулисы. И в то же время реализовывал метафору театра как зеркала жизни (реальные зрители видели свое отражение), при этом подчеркивая кукольность человеческой природы (метерлинковской марионетки в руках Рока).

Именно так видел «Жизнь Человека» в постановке Мейерхольда в 1907 г. А.А. Блок, считавший этот спектакль лучшей постановкой режиссера на тот момент. «Мне привелось смотреть “Жизнь Человека” со сцены»[15], — замечал Блок в своей статье «О драме», напечатанной в «Золотом руне». А К.Л. Рудницкий уточнял, что постоянным местом Блока-зрителя на этом спектакле была левая кулиса[16]. «…Стоя в глубине сцены, почти рядом с действующими лицами, можно было видеть весь театр, будучи совершенно скрытым от него»[17]. Блок описывал двойное впечатление от того, что происходило на сцене и одновременно в зрительном зале, при этом его восприятие зрителей оказывалось как будто частью театрального представления, существовало в той же сценической атмосфере, что и андреевская пьеса. Когда в первом действии «погасал столб матового света»,

> «обреченные смерти» направляли бинокли и видели, как зажигалась в углу лампа и копошились бормочущие старухи. Бинокли эти, со сцены освещенные, *были как рубиновые глаза* (Курсив здесь и далее мой. — *О. К.*). <…> Этот театр, молчаливый во время действия, весь чуткий, как корабль в опасном проливе, с шепчущим суфлером, с равномерными выходами действующих лиц, с режиссерскими звонками, с неподвижно торчащими рычагами в машинном отделении, с мирно беседующими и в беседе как бы плывущими театральными плотниками; эти *рдяные глаза биноклей в зале* и хрипло недоумевающие антракты; <…> этот вечный мрак на сцене и паутинный свет, ползущий с потолка. *Эти деревяшки, вместо людей, и люди, изображающие деревяшек на сцене*…[18]

Бинокли в блоковском описании выглядели как глаза дьявола. Зрители же представлялись деревянными неподвижными куклами, а живые актеры на сцене изображали этих кукол.

Кажется, что Андреев в «Реквиеме» специально выбрал аналогичную точку наблюдения (со сцены, из-за кулисы, причем левой ку-

лисы) и деревяшек-зрителей, чтобы напомнить о блоковской оценке «Жизни Человека» и продолжить диалог с ним. Блок заканчивал статью словами о том, что андреевская пьеса — «яркое доказательство того, что Человек есть человек, не кукла, не жалкое существо, обреченное тлению, но чудесный феникс, преодолевающий “ледяной ветер безграничных пространств”»[19]. Блоковское восприятие произведения Андреева (в мейерхольдовском прочтении) обнаруживало надежду: «Да — тьма, отчаяние. Но — свет из тьмы»[20].

Однако андреевский финал «Реквиема» ни в малейшей степени не поддерживал надежду Блока, но, напротив, почти повторял финал «Жизни Человека», при этом усиливая его безнадежность.

> *Наступает полная тьма. Еще светлеет лицо мертвеца, но вот гаснет и оно. Черный, непроглядный мрак.*
> *И во мраке слышно движение бешено танцующих, взвизгиванья, смех, нестройные, отчаянно громкие звуки оркестра. Достигнув наивысшего напряжения, все эти звуки и шум быстро удаляются куда-то, замирают…*
> *Тишина*[21].

Ср.:

> Д и р е к т о р . <…> кто он?
> *Молчание.*
> А кто я?
> *Молчание.*
> О, как глуха ночь. Еще никогда не было в мире такой глухой ночи, как эта, ее мрак ужасен, ее молчание бездонно, и я совсем один. Я слушаю, не стукнет ли дверь. Нет, молчат. Дверей так много, но никто не приходит, никто не зовет, и нет голоса живого, и только мертвецы тревожнее стонут в своих могилах.
> (*Громко кричит*.)
> Милосердия! Милосердия!
> *Молчание. Директор тревожно оглядывается, ждет хотя бы эхо, но ненарушимы молчание и мрак. Зажимает голову руками и молчит*[22].

В самоописании московского Театра имени В.Ф. Комиссаржевской Сахновский обращал особое внимание на то, что этот реальный

театр (своеобразный дом, театральная семья, коммуна актеров, режиссеров, художников и композиторов, в которой не было чужих) жил насыщенной творческой жизнью целый день — с утра до позднего вечера[23]. Действие же андреевской пьесы помещено в ночное время, когда на пустой сцене по романтической традиции оживают «призраки театра», театральные тени прошлого. «Реквием» представлял театр после театрального разъезда, в то время, в которое обычно зритель не может наблюдать это пространство. Хотя при этом в диалогах Директора и Его Светлости несколько раз повторяется мысль о том, что ночь — это всего лишь (не более чем) сценическая условность. Алогичное соединение жанровых черт пролога (парада), предваряющего театральное представление, и эпилога в андреевской пьесе — один из способов создания мерцающего, ускользающего смысла, философского парадокса.

Художник, Режиссер и Директор театра встречают заказчика, Его Светлость, и докладывают о готовности к завтрашней премьере. Перед Маскированным последовательно проходит призрачная труппа (все они уже мертвы, но им предстоит умереть снова в пьесе, которую они сыграют «завтра») — актеры, представленные по их сценическим амплуа: влюбленные, комик, трагический герой, мать, романтический герой (пророк), статисты. Шествие начинается с юноши и девушки «*в средневековых романтических костюмах. Обнявшись, с застывшим на лицах выражением счастья и муки, они медленно, скользящей походкой проходят через сцену и скрываются в той двери, что ведет за кулисы; и свет сопровождает их*»[24].

> Директор.
> (*Объясняет)*. Это влюбленные: я нарочно одел их в средневековые костюмы: это больше идет к любви, чем наша отвратительная прозаическая одежда[25].

Проход этих двух фигур отсылал к волне увлечения Средневековьем в неоромантическом театре предшествующего десятилетия: напоминал условное Средневековье Метерлинка, появление третьей, средневековой пары влюбленных в блоковском «Балаганчике» и средневековую стилизацию Блока — пьесу «Роза и крест» (с ее формулой «любовь — страдание»), средневековый реконструктивный цикл Старинного театра Н.Н. Евреинова и бар. Н.В. Дризена, а также часть ре-

пертуара самого московского Театра имени В.Ф. Комиссаржевской, куда Андреев отдал свой «Реквием». Средневековью здесь Андреев отдавал роль Золотого века, поэтизированного и идеализированного в сравнении с пошлой современностью.

Но главный выход происходил в завершении актерского шествия.

> *На конце эстрады, откуда появлялись актеры, — бледный могильный свет, неясное озарение; будто сотни светляков или мокрых гнилушек зажгли свое сияние. Сотканный из света, возникает неясный волнующий о б р а з ж е н щ и н ы , которая была прекрасной. Голос Директора в темноте: "Боже мой! Образ движется".*
>
> М а с к и р о в а н н ы й. Взгляните на наших деревянных зрителей, господин директор: даже они взволнованы. Кто это проходит?[26]

В пьесе Андреева на этот вопрос как будто не дается ответа. Театру предложено решить загадку по своему усмотрению. Быть может, это первая жена Андреева — А.М. Велигорская, «светлой памяти» которой посвящена «Жизнь Человека» и на смерть которой намекает Директору Маскированный. Или обобщенная Прекрасная Дама, Смерть, упавшая звезда (как блоковская Коломбина или Незнакомка).

Однако, по-видимому, «сотканный из света», «неясный волнующий образ женщины, которая была прекрасной», — это Вера Федоровна Комиссаржевская, связывающая своим именем первую и третью часть андреевской трилогии.

В петербургском Театре В.Ф. Комиссаржевской началась сценическая история трилогии. А московскому Театру имени В.Ф. Комиссаржевской, созданному братом актрисы режиссером Ф.Ф. Комиссаржевским и Сахновским в 1914 г., предназначалась последняя пьеса из этого цикла.

«В театре ее имени живет ее *дело*»[27], — писал Сахновский. Практически теми же словами, с помощью символики света и тьмы, что и Андреев, метафорически определял он место Комиссаржевской в истории театра: она — «символ исканий — огненный столп, ведущий через мрак и пустыню»[28].

В реальном пространстве московского Театра имени В.Ф. Комиссаржевской зрителя везде сопровождал образ актрисы:

> Пройдешь в дальнюю комнату, и там со стен, обитых холстом, в узеньких рамках глядит множество фотографий в ролях В.Ф. Комиссаржевской, висят фотографии из ее путешествий в Америку, встречи на улице, на купанье, дома, в театре, около поезда, а прямо против дверей большой ее портрет, где она во весь рост идет в шляпе и с зонтиком точно навстречу всем, приходящим в театр ее имени[29].

Еще один портрет висел в зрительном зале:

> Со стены против занавеса с большого поясного портрета своими замечательными, темными глазами всегда с глубоким вниманием следит за всем, что происходит в театре, Вера Федоровна. Часто около ее портрета незаметно кто-нибудь кладет живые цветы. А каждое первое представление у ее большого портрета много цветов[30].

Таким образом, движущийся «образ», один из оживших портретов Комиссаржевской, «хозяйки театра», — это одновременно двойник Директора в ночном мире, «мире мертвых».

В «Реквиеме» музыкальное произведение вынесено в заглавие[31]. В пьесе звучит музыка незримого театрального оркестра. Директор прямо задает вопрос Маскированному, не он ли приходил к Моцарту с заказом реквиема[32]. Но, как и в пушкинской пьесе, реквиема как такового у Андреева нет. Однако и в «Жизни Человека», и в «Реквиеме» музыка отвечает за сценическую атмосферу.

Что же играют невидимые музыканты? Директор определял эту музыку как веселую и печальную одновременно, в ней слышались «и смертное томление, и ужас, и одинокий стон бесприютного ветра, и слабая мольба о помощи»[33]. В то же время он обозначал ее как обычную, «которая играется на всех балах. Хочется танцевать, когда ее слышишь»[34]. Эта реплика связывала «Реквием» с «Жизнью Человека»: в ремарке центральной сцены «Бала у Человека» Андреев приводил ноты коротенькой, в две музыкальных фразы, польки «с подпрыгивающими, веселыми и чрезвычайно пустыми звуками»[35], под которые танцевали гости.

Композитор первой постановки «Реквиема» Е.О. Гунст, как писал Сахновский, нашел «особое решение душевной музыки Леонида Андреева. Когда в темноте неслышно расходился занавес, глухо вступал

оркестр. Была и печаль, и рыдания, была отходная и торжественное спокойствие»[36]. Характер театральной музыки уводил «в представления идеально мыслимой музыки пьесы»[37].

В первой части трилогии за Человеком, персонажем-протагонистом, наблюдает Некто в сером (по сути дела он является комментирующим зрителем на сцене). Комментаторами жизни Человека являются также коллективные персонажи, своего рода драматический хор (Старухи, Родственники, Друзья, Враги и др.).

В «Реквиеме» Андреев предлагал более сложное устройство системы театра — мира. В состав ее творцов входили Художник (нервный, подвижный, ласковый), Режиссер (темный и молчаливый, «более темный сгусток темноты»), целая актерская труппа. Однако протагонистом в ней являлся Директор (он же — Автор и главный участник будущего спектакля), за ролью которого просматривался сам драматург, демонстрирующий в этой монодраме образы своего сознания.

В театральную систему входил также Маскированный — заказчик театрального действа, который, однако, собирался прийти только к его финалу[38]. Но зато не в последнюю очередь в систему были включены постоянно присутствующие на сцене статфажные деревянные куклы как прослойка между живыми зрителями и сценическим действием. Обезличенное, деперсонифицированное, лишенное движения и слова множество свидетелей («смотрят неотступно нарисованными глазами, не двигаются, не дышат, молчат»[39]) иллюзорно оживает лишь от света рампы, который «дает им призрак жизни; колеблясь, лишь колеблет их. Ударяясь о плоские фигуры, возвращаются назад на эстраду и звуки громких речей — кажется, что куклы говорят, смеются, даже плачут»[40]. Существенно также и само двоение кукол и театра живого актера, зрителей на сцене и зрителей в зале.

Таким образом, Андреев многократно усложнял представление об игре, игровом пространстве, позиции действователей и наблюдателей (их точке зрения, ракурсе, степени включенности), что роднит «Реквием» уже с современным нам театром[41].

Примечания

[1] *Чирва Ю.Н.* «Реквием». Примечания // Андреев Л.Н. Драматические произведения: В 2 т. Т. 2. Л.: Искусство, 1989. С. 547.

[2] В этот же вечер вместе с одноактным «Реквиемом» была сыграна одноактная инсценировка рассказа Ги де Мопассана «Мюзот» (режиссер — Ф.Ф. Комиссаржевский). Части, по-видимому, были соединены механически и не представляли ни содержательного, ни формального единства.

[3] Возможно, моделью для подобной циклизации Андреева послужила лирическая трилогия А.А. Блока: «Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка».

[4] Тогда как первые постановки прочих пьес Андреева оказались в большой степени связаны с Московским Художественным театром, Александринским театром и некоторыми другими.

[5] «Хорошо бы основать свой театр и назвать его “Театр не для публики”, хорошо бы представлять в пустом зале», — писал Л.Н. Андреев А.И. Южину-Сумбатову в 1911 г. Цит. по: *Чирва Ю.Н.* Указ. соч. С. 549.

[6] *Сахновский В.Г.* Театр имени В.Ф. Комиссаржевской. К пятилетию его художественной работы. Публ., вступ. статья и коммент. В.В. Иванова // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 4 / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2009. С. 292.

[7] Альтернативность касается прежде всего роли Человека. В «Жизни Человека» он — архитектор/строитель (своей жизни), а в «Реквиеме» — директор маленького театра. Кроме того, можно сказать, что «Реквием» соотносится с «Жизнью Человека», как гоголевская «Развязка “Ревизора”» с «Ревизором».

[8] Имеется в виду классическое трехчастное вертикальное построение, в котором сцена является чистилищем (и в то же время «этим миром»); театральный люк под ней — адом; выше сцены находится воображаемый рай/парадиз.

[9] В этом случае «иной мир» мыслится везде за пределами видимого пространства сцены: выше, ниже, вокруг.

[10] *Сахновский В.Г.* Указ. соч. С. 281. На первом этаже располагались квартиры режиссеров театра — Ф.Ф. Комиссаржевского и В.Г. Сахновского, что в системе координат мира-театра осмыслялось и как соседство, и как иерархия жизни и искусства.

[11] *Андреев Л.Н.* Реквием // Андреев Л.Н. Драматические произведения: В 2 т. Т. 2. Л.: Искусство, 1989. С. 482.

[12] А.А. Блок считал, что «*никакого Метерлинка нет в ”Жизни человека”*, есть только видимость Метерлинка, то есть, вероятно, Андреев читал Метерлинка — вот и все. Но Метерлинк никогда не достигал такой жестокости, такой грубости, топорности, наивности в постановке вопросов» (*Блок А.А.* О драме // Мейерхольд в русской театральной критике. 1892 — 1917. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. С. 122).

[13] *Рудницкий К.Л.* Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969. С. 97.

[14] *Сахновский В.Г.* Указ. соч. С. 293.

[15] *Блок А.А.* Указ. соч. С. 122.

[16] *Рудницкий К.Л.* Указ. соч. С. 98.

[17] *Блок А.А.* Указ. соч. С. 123.
[18] Там же.
[19] Там же. С. 124.
[20] Там же.
[21] *Андреев Л.Н.* Жизнь Человека // Андреев Л.Н. Драматические произведения: В 2 т. Т. 1. Л.: Искусство, 1989. С. 230.
[22] *Андреев Л.Н.* Реквием. С. 486.
[23] См.: *Сахновский В.Г.* Указ. соч. С. 282.
[24] *Андреев Л.Н.* Реквием. С. 480.
[25] Там же.
[26] Там же. С. 482.
[27] *Сахновский В.Г.* Указ. соч. С. 297.
[28] Там же.
[29] Там же. С. 281.
[30] Там же.
[31] Как и в предшествующей пьесе Андреева «Собачий вальс», в которой бессмысленный трагизм жизни передан через музыку (простенькую, пошлую, навязчивую), а люди уподоблены «танцующим собачкам, которых кто-то дергает за ниточку или показал им кусочек сахару». (Письмо Л.Н. Андреева В.И. Немировичу-Данченко 4 сентября 1916 г. Цит. по: *Чирва Ю.Н* . «Собачий вальс». Примечания // Андреев Л.Н. Драматические произведения. В 2 т. Т. 2. Л.: Искусство, 1989. С. 545.)
[32] Андреев отсылает не только к легенде о неизвестном, заказавшем Моцарту реквием, и к пушкинской версии этого сюжета, но, возможно, также к «Пушкинскому спектаклю» (режиссер А.Н. Бенуа) — сценической композиции из трех «маленьких трагедий» (в том числе «Моцарта и Сальери»), поставленной весной 1915 г. на сцене МХТ.
[33] *Андреев Л.Н.* Реквием. С. 479.
[34] Там же.
[35] *Андреев Л.Н.* Жизнь человека. С. 203.
[36] *Сахновский В.Г.* Указ. соч. С. 293.
[37] Там же.
[38] Маскированный, кстати, предлагал прислать своего доктора — странного и зловещего, способного излечить от полнокровности, то есть не возвратить к жизни, а умертвить. Косвенно это отсылка к маске комедии дель арте — Доктору-шарлатану, но, вероятно, и к мейерхольдовской маске — Доктора Дапертутто.
[39] *Андреев Л.Н.* Реквием. С. 472.
[40] Там же.
[41] От «Реквиема» можно провести линию прямого и косвенного влияния. К первому, например, относятся теоретические театральные работы В.Г. Сахновского, развивавшего в 1920-е гг. многие мысли Андреева. Ко второму — мета-

театральную драматургию 1920–1930-х гг. Н. Н. Евреинова (прежде всего его пьесу «Самое главное»), Л. Пиранделло («Шесть персонажей в поисках автора», «Каждый по-своему», «Сегодня мы импровизируем»), некоторые режиссерские опыты конца XX — начала XXI вв. (А.А. Васильева, И.М. Эпельбаума, Б.Ю. Юхананова и др.).

Олег Лекманов

«И, НАКОНЕЦ, ЧЕТВЕРТЫЙ ДЕНЬ»

Комментарий к одной строке Михаила Кузмина

Четыре человека участвуют в сценке, описанной в начале стихотворения «“А это — хулиганская”, — сказала...»: исполнительница «хулиганской» песенки и три ее слушателя — «романист, поэт и композитор» (469)[1].

«Двумя, тремя и четырьмя рядами» (как не забывает сообщить Кузмин в стихотворении) «изображают» «местные святыни» «на старых образах» (471).

И наконец, на «четвертый день» (470) после прослушивания песенки поэта посещает вдохновение, и он принимается обдумывать план своего будущего произведения. Собственно, изложение этого плана, но отнюдь не его исполнение и составляет основное содержание стихотворения «“А это — хулиганская”, — сказала...».

Я полагаю, что как раз упоминание Кузминым о «четвертом дне» содержит тот намек для внимательного читателя, расшифровав который, мы сможем объяснить, почему число *четыре* так важно для всего стихотворения.

Хотя в поэтических произведениях Кузмина отыскивается сразу несколько текстов, в которых на этом числе делается особый акцент («Нас было четыре сестры, четыре сестры нас было…»[2]; или: «…четыре / стороны горизонта / соединяет понта / простор!»[3]; или: «Стихий четыре: север, юг, / И запад, и восток»[4]), ключ к строке из нашего стихотворения обнаруживается в кузминском стихотворении 1928 г. «Лазарь». Здесь речь заходит именно о четвертом дне: «Четыре дня, четырехдневный Лазарь!»[5]

Если мы подставим это значение в стихотворение «“А это — хулиганская”, — сказала...», то осознаем, что летом 1922 г., в советском Петрограде, Кузмин на «четвертый день» после исполнения «хулиганской» песенки собрался не *вспоминать*, а *воскрешать* Россию прошлого подобно тому, как на четвертый день после смерти был воскрешен лежащий во гробе Лазарь. «Три дня» до этого лирический герой «ходил» «вне себя, / Тоскуя, плача и любя» (470). То есть, он невольно как бы подражал Христу, который «восскорбел духом», узнав о смерти Лазаря (Ин. 11, 33), потом «прослезился» (Ин. 11, 35), и «<т>огда Иудеи говорили: смотри, как Он любил его» (Ин. 11, 36).

Теперь нас уже не удивит, что осуществлять поэтическое воскрешение России лирический герой стихотворения «“А это — хулиганская”, — сказала...» был намерен *четырьмя* перечнями-волнами[6]: «губерний, городов, сёл и весей» (470) (первый перечень); «угодников» (471) (второй перечень); «подпольников, хлыстов и бегунов» (471) (третий перечень); мануфактур, фабрик и ярмарок (четвертый перечень). Обратим внимание на то, что при составлении четвертого перечня лирический герой предполагает опираться на справочник «Весь Петербург» «за 1913 год» (472). Несмотря на вариативное «хотя бы» (472), этот год назван, конечно, не случайно. Сходный прием — сосредоточенность повествования на последнем предвоенном годе, после которого старая Россия и начала осыпаться, позднее применит Анна Ахматова в «Поэме без героя» и Иван Бунин в «Чистом понедельнике»[7].

После этих четырех перечней герой стихотворения неожиданно для себя самого, спонтанно, решает завершить свое произведение «лирически / Обрывками русского быта / И русской природы» (473). И это решение по собственному признанию оказывается роковым для его замысла:

Но вышло все совсем не так —
И сам попался я впросак.
И яд мне оказался нов
Моих же выдумок и слов.
Стал вспоминать я, например,
Что были вёсны, был Альбер,
Что жизнь была на жизнь похожа,
Что были Вы и я моложе,

Теперь же все мечты бесцельны,
А песенка живет отдельно,
И, верно, плоховат поэт,
Коль со стихами сладу нет.

В отличие от автора стихотворения «“А это — хулиганская”, — сказала...», у его лирического героя задуманное произведение в итоге не задалось. Воскресить дореволюционную Россию не получилось потому, что лирический герой слишком увлекся личными воспоминаниями (про «вёсны», обеды в ресторане «Альбер», свою и своего возлюбленного молодость) и не справился с глобальной задачей воскрешения.

Очень похожий прием будет использован в «Заключении» к циклу Кузмина «Форель разбивает лед», только там причиной неудачи объявлено как раз отсутствие у автора сильных личных чувств:

А знаете? Ведь я хотел сначала
Двенадцать месяцев изобразить
И каждому придумать назначенье
В кругу занятий легких и влюбленных.
А вот что получилось! Видно, я
И не влюблен, да и отяжелел.
. . . . . .
И так все перепуталось, что я
И сам не рад, что все это затеял. (546)

Примечания

[1] Здесь и далее стихотворения Кузмина цитируются по изданию: *Кузмин М.* Стихотворения / Сост., вступ. статья, подгот. текста и примеч. Н.А. Богомолова. СПб.: Академический проект, 1996, с указанием номера страницы в круглых скобках.

[2] Зачин стихотворения 1908 года (*Кузмин М.* Стихотворения. С. 115).

[3] Из стихотворения «Рождение Эроса» 1920 года (Там же. С. 460).

[4] Из стихотворения «Двенадцать — вещее число...» (1925) (Там же. С. 555).

[5] Там же. С. 571.

[6] О перечнях в стихотворении «“А это — хулиганская”, — сказала...» подробнее см.: *Shvabrin S.* «The Burden of Memory»: Mikhail Kuzmin as Catalogue Poet

// Кузмин многогранный. Сборник статей и материалов. Bloomington, Indiana: Slavica, 2011. P. 18–23.

[7] Напомним, что число *четыре* дважды выделено курсивом в са́мом известном русском художественном произведении, в котором цитируется евангельский эпизод воскрешения Лазаря — в «Преступлении и наказании» Достоевского: «...она дрожала от радостного ожидания. “Иисус же, опять скорбя внутренно, проходит ко гробу. То была пещера, и камень лежал на ней. Иисус говорит: отнимите камень. Сестра умершего Марфа говорит ему: Господи! уже смердит; ибо *четыре* дни, как он во гробе”. Она энергично ударила на слово: *четыре*» (*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 6. Л.: Наука, Ленинградское отд-ние, 1973. С. 251).

Игорь Лощилов, Андрей Устинов

ИЗ ПРЕДЫСТОРИИ ОБЭРИУ: НИКОЛАЙ ЗАБОЛОЦКИЙ В СОЮЗЕ ПОЭТОВ

> Мы, обэриуты, — честные работники своего искусства. Мы — поэты нового мироощущения и нового искусства. Мы — творцы не только нового поэтического языка, но и созидатели нового ощущения жизни и ее предметов.
>
> *Николай Заболоцкий*

> А ныне пять обэриутов,
> еще раз повернувшие ключи в арифметиках веры,
> должны скитаться меж домами
> за нарушение обычных правил рассуждения о смыслах.
>
> *Даниил Хармс*

Последовательность подачи будущими «обэриутами» своих произведений — стихотворений в случае Константина Вагинова, «вещей» в случае Александра Введенского и Даниила Хармса, а у Николая Заболоцкого «столбцов», — для вступления в ленинградское отделение Всероссийского Союза Поэтов или «Л. О. В. С. П.», как было обозначено на первом союзном издании «Собрание Стихотворений» (Ленинград, 1926), теперь возможно восстановить с известной точностью.

Первым анкету еще «по Ленинградскому отделу ВСП» заполнил 15 марта 1924 г. Вагинов, объявив себя «вне направлений»[1]. В отличие от него, Введенский заполнил столь же раннюю (до новой консолидации Союза Поэтов) анкету через два месяца, 6 мая; он причислил себя к «Футуризму», указав как творческий псевдоним «александрведенский»[2]. При этом им обоим пришлось проходить перерегистрацию

в начале марта 1926 г. по настоятельному распоряжению Михаила Фромана, секретаря союзного правления, под угрозой исключения «согл<асно> циркулярам Губисполкома за № 37926 <...> из списков членов В. С. П.»[3].

Вслед за ними, видимо, по совету Введенского, в Союз Поэтов обратился Хармс. Он заполнил анкету нового стиля 9 октября 1925 г., отметив в графе «Литературный псевдоним» — «Нет, пишу Хармс», а в графе «Членом каких литературных организаций Вы состоите или состояли» — «Председател<ь> Взирь За́уми»[4]. Увы, с первого захода Хармс в союзную организацию не попал, на что были свои причины, о которых нам пришлось написать прежде:

> Протокола собрания, на котором рассматривался вопрос о приеме Хармса в члены Союза, не сохранилось. По всей видимости, ему было предложено показать другие свои произведения, что он и сделал в конце февраля или в начале марта 1926 года. Об этом свидетельствует запись красным карандашом на первом листе стихотворения «Полька затылки»: *«Хармс вторично»*. На последнем листе первых «Ванек-Встанек» можно прочесть решение приемной комиссии, восстановленное здесь нами, несмотря на обрыв листа:
>
> <пост>авить на совещание
> НТ
>
> <Не> следует ставить на
> <сове>щание лишняя проволочка
> <У Ха>рмса есть настойчивость
> <поэ>тическая. Если это
> <по>ка не стихи, то
> <вс>ё же в них имеются
> <э>лементы настоящие. Кроме
> <т>ого Хармс около года читает
> <на> открытых собраниях Союза.
> <П>ринять.
> КВ

Автор первого отзыва — Николай Тихонов, второго — Конст. Вагинов, который всячески отстаивал молодых авторов, вступав-

ших в Союз Поэтов, и творчество которого соприкасалось с литературной работой Хармса. 26 марта 1926 года согласно записи в протоколе № 11, Хармс становится членом Союза Поэтов[5].

При этом очевидно непроясненным оставался вопрос об участии в этой организации Заболоцкого. Сын и биограф поэта, Никита Заболоцкий, относил его первое выступление в Союзе Поэтов к «лету или осени 1925 года», воссоздавая фон представления нового поэта: «В конце вечера секретарь Союза М.А. Фроман представил неизвестного публике молодого человека, который сразу привлек внимание своей непохожестью на общепринятый тип поэта. Аккуратно одетый, с румянцем на щеках, немного застенчивый, он четким уверенным голосом прочитал, кажется, только одно стихотворение»[6]. Как можно предположить, это было стихотворение «Красная Бавария», которое не было включено в «Собрание Стихотворений», но появилось во втором союзном сборнике «Костер»[7].

Заявление Заболоцкого о приеме в Союз Поэтов написано 31 мая 1926 г. и представляет собой образец бюрократической лаконичности: «Прошу принять меня в число членов Союза. Стихи прилагаю»[8]. При этом собственно протокол о приеме датирован 14 мая[9]. В регистрационной тетради, в которую хронологически заносились фамилии подавших заявление в Союз и резюме приемной комиссии, сохранившейся в архиве Павла Лукницкого, есть краткая запись: «Заболоцкий. Принять»[10]. Вероятно, требуемая анкета была заполнена Заболоцким ретроактивно, как необходимое подтверждение его «входа» в Союз Поэтов. Прилагаемые к заявлению стихотворения, «Исход» и «Приглашение муз», сохранились в том же архиве Лукницкого и, видимо, из-за недоступности этого фонда в архиве Пушкинского Дома, укрылись от внимания исследователей. Первая публикация этих стихотворений состоялась лишь в 2016 г.[11]

В том же архивном фонде — несмотря на неблагополучные обстоятельства — сохранился автограф стихотворения, или скорее, «столбца» Заболоцкого «Белая Ночь. Фрагменты» с пометой неизвестного лица: «В сборник Союза поэтов». Стихам Заболоцкого, как сказано выше, не нашлось места в «Собрании Стихотворений», где, появились «вещи» его новых друзей-*чинарей* Введенского, подписавшегося «Ч И Н А Р Ь Авто-ритет бессмыслицы» — «Начало поэмы»[12], — и Хармса, подписавшегося «Чинарь-взиральник» — «Случай на желез-

ной дороге»[13]. Однако после «Костра», где были напечатаны стихотворения Вагинова «Эллинисты», «Я стал просвечивающей формой...», «В стремящейся стране в определенный час...» и «Дрожал проспект, стреляя светом...»[14]; «вещь» Введенского «Но вопли трудных англичан / прорезали могучий воздух...»[15]; и «вещь» Хармса «Стих Петра — Яшкина»[16], — стихотворения Заболоцкого с завидной регулярностью, в отличие от других будущих «обэриутов», стали появляться на страницах газет и журналов Ленинграда[17].

Тем не менее, в прославившую поэта книгу «Столбцы»[18] вошло только два из них: «Красная Бавария» и «Футбол». К этому времени Заболоцкий был уже участником Объединения Реального Искусства, или ОБЭРИУ. И, как нам уже приходилось указывать в другой работе, был не просто необходимой составляющей частью этого объединения, но по-настоящему определил его направление и ход его литературного развития (Устинов, Лощилов 2020)[19].

Всероссийский Союз Поэтов

Анкета для членов Союза

Состоит членом В. С. П.

Принят с _____19__ г.
Протокол по *№ 13 от 14.V.26* отделению.

Вопросы:	**Ответы:**
Фамилия, имя, отчество	*Заболоцкий Николай Алексеевич*
Литературный псевдоним	–
Число, год и месяц рождения	*24 апреля 1903 г.*
Национальность	*Русский (великорусс.)*
Социальное происхождение	*Служащий*
Образование (домашнее, низшее, среднее, высшее, специальное, знание иностранных языков)	*Высшее. Окончил Ленинградский Педаг. Ин-т им. Герцена*
В каком возрасте начали писать	*С детства*
Где и когда напечатано Ваше первое литературное произведшие	–

Перечислите издания (газеты, журналы. сборники и пр.), в которых Вы участвовали: а) до 1914 г. б) с 1914 г. по 1917 г. в) с 1918 г. по настоящее время	–
Имеются ли у Вас отдельные издания (книги, листовки, брошюры, сборники, собрания сочинений), перечислите их (с указанием заглавия, автора предисловия, если таковое имеется, года и места напечатания, издательства и количества страниц	–
Имеются ли у Вас законченные, но не напечатанные рукописи (их название)	*Рукописи есть*
Укажите известные Вам переводы Ваших произведений на йностранные языки	–
Укажите известные Вам постановки Ваших произведений на русской и иностранных сценах	–
Укажите известные Вам критические статьи и отзывы о Ваших произведениях	–
Ваша литературная специальность (поэзия, беллетристика, критика, переводы, драматургия, редактирование, и пр.)	*Поэзия*
Ваши переводы с иностранных языков на русский и наоборот	–
Ваша основная профессия, место службы и получаемый оклад	*Сейчас без работы (недавно окончил ВУЗ)*
Состоите ли членом профсссионального союза и какого	*Нет*
Ваша партийность в прошлом и настоящем	–

Ваше отношение к воинской повинности	*Пользуюсь отсрочкой призыва до 15 Сент.*
Членом каких литературных организаций Вы состоите или состояли	–
Ваша общественная и политическая деятельность	–
Ваш точный адрес и телефон	*Ул. Кр. Зорь, д. 73/75, Мансард, комн. 5*
Ваше семейное положение	*Холост.*

ПОДПИСЬ: *Н. Заболоцкий*
Мая "31" дня 192*6* г.

ПОСТАНОВЛЕНИЕ:

_____

НИКОЛАЙ ЗАБОЛОЦКИЙ

СТИХОТВОРЕНИЯ

Исход

Про щучий навык коростель поет,
И лепота янтарные зеницы
Маленько приоткрыла и цветет
На пальцах лиственницы, на хвосте куницы.
Меня не выпестовали отцы,
Сейчас еще я сиповат похоже,
И рифма, вздернутая под узцы <sic!>,
Ножонкой бьет, хозяина тревожа.
Но подожди, и сказки подрастут,
Хрящ костью обернется втихомолку,
И две руки лилейные придут
К нам на кошму из заячьего шелку.

Вот — пяткой глина выдавлена вдруг,
Рассыпаны монеты и тарелки, —
Недаром беспокоится сундук,
Из под корней выглядывая в щелку.
А две руки лилейные придут,
Поднимут блюдо. Сквозь эмаль и злато
Меридианы в горло поползут,
На пастиле вычерчивая карту.
Поднимут блюдо — в блюде Амстердам,
Где куколка играет на волынке,
И жестяной кораблик к воротам
Поворотила тайная пружинка.
Поднимут блюдечко — а в блюдечке Стамбул
Пестует минаретик оловянный,
И турки шеколадные <sic!> в порту
Играют в сахарные ятаганы.
Ведь сердцу сытому наверно не беда,
За то и нет ему услады горше,
Что складываю эти города
В чужие розоватые ладоши.
А коростель им на ухо поет:
— Возьмите все, да не берите слова,
Что в сундуке узорчатом растет
И корешком питается лиловым!
Рука-бесстыдница как много навела!
Чего не выдумаешь? Глупая какая.
Страх бродит боком, в зраке — теснота,
И стручьями под сердце прорастает;
Которая страшинка покороче
Чуть-чуть качается, чуть-чуть,
Которая побольше — долго точит,
И, наконец, проточит грудь.
Но страхов нет, и ручки все подале,
Пожалуй, им способнее туда,
И я опять, такой же, как в начале
Перебираю строчек повода.
Ну, будет конь! Пой, коростель-сиротка,
Печаль твоя – веселая печаль;

Мы скоро выйдем новою походкой —
Ты — на плече, и конь — как Парсифаль!

1926

Приглашение муз

Фонарик суздальский блистает спозаранку
В простенках сердца, в келейке ума,
Где молоточек бьется в барабанку,
И музы ломятся в глухие ворота.
Куда, несчастные? Уж больно востроноги.
Келейной жизни поискать не грех;
Роскошны мои низкие чертоги —
В них я живу, да полоротый Смех.
А не в кунст-камере родилась раскоряка,
И монстрой в ассамблеях не звалась:
В омшанике у дедушки, в корчаге
Она сама-собою завелась
И выродилась — на веселье внуку:
Зверюге годовалой вручено
Хранить слова, и хохотки, и стуки,
И суздальскую утварь заодно.
Слова которые получше — коренасты,
Лежат в горшках, залитые в жиру;
Другие, — вперемежку с алебастром,
Покоятся в кувшинах на полу.
Смешинки легкие спускаются по нитке,
Качаются и клохчут невпопад;
А стуки, словно дятлы-подкорытки,
На жордочке <sic!> золоченой сидят.
Ох, лестно драгоценное богатство!
Не наглядеться на него никак.
Но почему, как вор и святотатец,
Бегу по лестнице-вертушке на чердак?
Там — два окошка — мутные стекляшки,
На потолке — качаются мозги;

Там арифметика считает на костяшках,
Записывает цыфры <sic!> на виски;
А я бегу, скорей смотрю в оконце
На дальний мир, где в дымных облаках
Расплющенное вылезает солнце,
И музы трут ладошки о бока.
Друг-дружке жмутся, ходят сиротливо,
Чего то ищут — верно, не найдут, —
Напрасно разметавшаяся ива
Судьбу гадает и глядится в пруд.
Идите, шустрые! И снова по ступенькам
Гостям заслонку открывать бегу,
А смех-зверюга обнял мне коленки,
Хохочет, лопается и летит в трубу.

1926
Н. Заболоцкий

Белая ночь. Фрагменты

Гляди: не бал, не маскарад,
здесь ночи ходят невпопад,
здесь, от вина неузнаваем,
летает хохот попугаем;
раздвинулись мосты и кручи,
бегут любовники толпой,
один — горяч, другой — измучен,
а третий — книзу головой...
Любовь стенает под листами,
она меняется местами,
то подойдет, то отойдет...
А музы любят круглый год.

Качалась Невка у перил[20],
вдруг барабан заговорил —
ракеты, в полукруг сомкнувшись,
вставали в очередь. Потом

летели огненные груши,
вертя бенгальским животом.

Качались ко́льца на деревьях[21],
спадали с факелов отрепья
густого дыма. А на Невке
не то сирены, не то девки —
но нет, сирены — шли наверх,
все в синеватом серебре,
холодноватые — но звали
прижаться к палевым губам
и неподвижным, как медали.
Но это был один обман.

Я шел подальше. Ночь легла
вдоль по траве, как мел бела:
торчком кусты над нею встали
в ножнах из разноцветной стали,
и куковали соловьи
верхом на веточке. Казалось,
они испытывали жалость,
как неспособные к любви.

А там, надувшись, точно ангел,
подкарауливший святых,
на корточках привстал Елагин,
ополоснулся и затих:
он в этот раз накрыл двоих.

Вертя винтом шел пароходик[22]
с музыкой томной по бортам,
к нему навстречу лодки ходят,
гребцы не смыслят ни черта́;
он их толкнет — они бежать,
бегут-бегут, потом опять
идут — задорные — навстречу.
Он им кричит: я искалечу!
Они уверены, что нет...

И всюду сумасшедший бред,
и белый воздух липнет к крышам,
а ночь уже на ладан дышит,
качается, как на весах.
Так недоносок или ангел,
открыв молочные глаза,
качается в спиртовой банке
и просится на небеса.

Примечания

1 *Jaccard J.-Ph., Устинов А.* Заумник Даниил Хармс: начало пути // Wiener Slawistischer Almanach. 1991. Bd. 27. S. 220–221.

2 Ibid. S. 222–223. В промежутке, 9 апреля 1924 г. такую же анкету заполнил и Александр Туфанов, который «причислил себя» к направлению «За́умь»: Ibid. S. 218–219.

3 Ibid. S. 221–222, 223–224. Анкеты Вагинова и Введенского были опубликованы Вл. Эрлем как Приложение 3 к нашей с Ж.-Ф. Жаккаром работе «Заумник Даниил Хармс: начало пути».

4 Ibid. S. 167–168. См. подробнее в работе А. Устинова «Взирь За́уми Даниила Хармса, или лабиринт словесных смыслов» (в печати).

5 *Jaccard J.-Ph., Устинов А.* Op. cit. S. 168–169.

6 *Заболоцкий Никита*. Николай Заболоцкий: История жизни. Под ред. И.Е. Лощилова. Санкт-Петербург: Вита Нова, 2018. С. 71.

7 Костер. Л.: Ленинградский союз поэтов; Государственная типография им. Евг. Соколовой, 1927.

8 ОР ПД. Ф. 291. Оп. 2. № 61. Л. 3.

9 ОР ПД. Ф. 291. Оп. 2. № 15. Л. 7.

10 ОР ПД. Ф. 754.

11 *Заболоцкий Н.* Столбцы / Изд. подгот. Н.Н. Заболоцкий, И.Е. Лощилов. М.: Наука, 2016. (Литературные памятники). С. 67–69.

12 Собрание Стихотворений: сборник Ленинградского союза поэтов. Л.: Ленинградское Отделение Всероссийского Союза поэтов, 1926. С. 14–15.

13 Там же. С. 71–72.

14 Костер… С. 16–19.

15 Там же. С. 23–25.

16 Там же. С. 101–102.

17 *Заболоцкий Н.* Футбол // Звезда. 1927. № 12. С. 100–101; *Заболоцкий Н.* Поход // Ленинградская правда. 1927. № 259 (3776). 13 ноября. С. 3; *Заболоцкий Н.* Поприщин // Ленинградская правда. 1928. № 24 (3840). 28 января. (Литературное

приложение. № 2). С. 8; *Заболоцкий Н.* Руки // Ленинградская правда. 1928. № 60 (3870). 10 марта. (Литературное приложение. № 5). С. 3.

[18] *Заболоцкий Н.* Столбцы. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1929.

[19] *Устинов А., Лощилов И.* «Наше объединение свободное и добровольное…»: Николай Заболоцкий в ОБЭРИУ // Unacknowledged Legislators: Studies in Russian Literary History and Poetics in Honor of Michael Wachtel / Ed. by L. Fleishman et al. [Berlin, etc.:] Peter Lang, 2020. (Stanford Slavic Studies. Vol. 50). P. 519–550. Мы признательны Александру Кобринскому за возможность ознакомиться с анкетой Н. Заболоцкого.

[20] Качалась Невка у перил, [Столбцы 1929. С. 10].

[21] Качались кольца на деревьях, [Там же].

[22] Вертя винтом, шел пароходик [Там же. С. 11].

Дина Магомедова

АЛЕКСАНДР И АЛЕКСЕЙ ВЕСЕЛОВСКИЕ В ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫХ ТРУДАХ АЛЕКСАНДРА БЛОКА

Было бы вполне логично ожидать от статьи анализа источников двух историко-литературных работ Блока, одна из которых прямо посвящена работе Александра Веселовского, а вторая в значительной степени опирается на ряд его работ по исторической поэтике. Речь идет, конечно, об обстоятельной рецензии 1905 г. на книгу А.Н. Веселовского «В.А. Жуковский. Поэзия чувства и “сердечного воображения”» и об историко-литературной статье «Поэзия заговоров и заклинаний», написанной в 1906 г. и опубликованной в 1908-м — ряд фрагментов этой статьи представляют собой пересказ или даже скрытое цитирование таких работ А.Н. Веселовского, как «Разыскания в области русского духовного стиха», «Три главы из исторической поэтики», «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля». Но именно об этом в статье говориться не будет. Проблема источников в «Поэзии заговоров и заклинаний» неоднократно освещалась в научной литературе, достаточно вспомнить работы К.А. Кумпан[1] и А.Л. Топоркова[2], написавшего подробнейший источниковедческий комментарий к тексту статьи. Такая же скрупулезная работа была проведена Е.А. Дьяковой, комментатором рецензии Блока на книгу о В.А. Жуковском[3]. Поэтому представляется излишним останавливаться на хорошо разработанных сюжетах, но в то же время необходимо сделать несколько замечаний, которые ведут от историко-литературных работ Блока к его представлениям о сущности символизма и к его художественному творчеству как таковому.

Прежде всего следует подчеркнуть, что интерес Блока к работам А.Н. Веселовского (как, впрочем, и Алексея Н. Веселовского) родился в годы его учебы на историко-филологическом факультете С.-Петербургского университета под руководством историка русской литературы профессора Ильи Александровича Шляпкина. В его программе «История русской словесности»[4], охватывающей период от русской народной словесности и древнерусской литературы до конца XIX — начала XX вв., работы Александра Н. Веселовского фигурируют во многих разделах. Рекомендован указатель его работ (С. 22), есть отсылки к незавершенному собранию сочинений (С. 18), называются статьи «История литературы» («Журнал Министерства народного просвещения»), «Сравнительная мифология и ее метод» («Вестник Европы», 1873), «Белорусские повести о Тристане и Бове», труды «Три главы из исторической поэтики», «Южнорусские былины», «Сказки об Иване Грозном», «Разыскания в области русских духовных стихов», «Опыты по истории развития христианской легенды», «Из истории романа и повести», книга «В.А. Жуковский. Поэзия чувства и “сердечного воображения”». Названы и работы Алексея Н. Веселовского: книга «Средневековый театр в Европе», сборник статей «Этюды и характеристики» (1894), а также «Этюды о Мольере (Альцест и Чацкий)».

Когда художница Татьяна Николаевна Гиппиус, младшая сестра знаменитой поэтессы, обратилась к Блоку с просьбой составить для нее список работ, необходимых для систематического изучения славянской мифологии, к которой она испытывала неизменный интерес, Блок 24 октября 1905 г. написал ей письмо, в котором содержался большой перечень академических работ с краткими пояснениями. Александр Веселовский в этом реестре получает характеристику неоднозначную: «Современная школа, “сравнительная”, сменившая мифологическую, представлена теперь, кажется, лучше всего нашим академиком Веселовским. Его сочинения бесчисленны, сколько я знаю, не лишены стиля (независимо от учености), но трудно читаемы»[5]. В конце письма Блок особо выделяет несколько важнейших систематических работ по мифологии разных авторов, называя среди них и «Разыскания в области русских духовных стихов»[6].

Обратим внимание лишь на один аспект влияния, или, может быть, точнее сказать, взаимодействия суждений Веселовского и уже сформировавшихся к началу 1900-х гг. представлений Блока о поэтическом

творчестве как непосредственно практическом воздействии на окружающий мир. Особенно важен фрагмент статьи «Поэзия заговоров и заклинаний», в котором Блок отчасти пересказывает, отчасти цитирует без кавычек (что уже отмечалось А.Л. Топорковым и И.О. Шайтановым[7]) статью А.Н. Веселовского «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля» (1898):

> Основная форма заговора, — говорит А.Н. Веселовский, — была двучленная, стихотворная или смешанная с прозаическими партиями; в первом члене параллели — призывалось божество, демоническая сила, на помощь человеку; когда-то это божество, или демон, совершило чудесное исцеление, спасло или оградило; какое-нибудь действие его напоминалось типически; во втором члене являлся человек, жаждущий такого же чуда, спасения, повторения сверхъестественного акта. Разумеется, эта двучленность подвергалась изменениям, во второй части эпическая канва уступала место лирическому моменту моления, но образность восполнялась обрядом, который сопровождал реальным действом произнесение заклинательной формулы. Иногда может остаться одно пожелание, иногда — только изображение символа. Веселовский называет это «одночленным параллелизмом» (в противоположность «двучленному»[8])[9].

Особенно важна для Блока при этом фигура колдуна, кудесника, чародея, в частности — влюбленного колдуна.

Напомню, что в ранней лирике Блока, в его первом сборнике имелся раздел, именуемый в двух изданиях «Стихов о Прекрасной Даме» «Ворожба» и «Колдовство». В эти разделы входили стихотворения, в которых мистические встречи земного героя и небесной героини прямо описываются как магическое действо («ворожба», «гадание»). При этом субъектами магических действий оказываются и герой, и героиня. И именно в этот время сюжет о колдуне — как в стихах, так и в прозе Блока — обретает две связанные друг с другом вариации. Гностический сюжет, основанный на легенде о Симоне Маге (Симоне Волхве), выдававшего свою спутницу, рабыню Елену, за новое воплощение Троянской Елены и за пленную Софию (ср. скрытый сюжет стихотворений «Ночь» и «Лазурью бледной месяц плыл…»). Параллельно же в статьях Блока «колдун», «маг» обретают черты поэта.

Магическая тема с самого начала встраивается и в жизнетворческий любовный сюжет и в становящийся литературный сюжет будущей «лирической трилогии». В лирике и прозе 1906 г. жизнетворческий сюжет обретает новые грани: активно развивается новый мотив, который можно было бы назвать «поэтологическим». Речь идет о противопоставлении двух концепций поэтического творчества: религиозного, теургического (поэт-пророк, чье творчество в пределе стирает границы между творчеством и религиозным действом) и магического, ставящего перед собой эстетические задачи индивидуального, личного проявления. В статье «Поэзия заговоров и заклинаний» характеристика колдуна прямо отождествлена с поэтом и при этом противопоставлена христианской религиозной традиции:

> Место умершего бога Пана заменил униженный, гонимый маг и знахарь, которого уже не открыто, но втихомолку посещают люди, прося его заступничества перед темными силами природы; эту природу он царственно заколдовал и тем подчинил себе. В селах девушки водят хороводы, тешатся играми, поют песни; задаются темные загадки, толкуются сны, плачут над покойником, копают клады, вынимают следы; но все лучи этих радостей, горестей, утех и песен народных — незримо скрещиваются, как бы переплетаются, в одном лице колдуна... Он — таинственный носитель тех чар, которыми очарован быт народа; и такой очарованный быт становится каким-то иным, не обыденным, он светится магическим светом и страшен другому, ежедневному быту — своею противоположностью ему. Обряды, песни, хороводы, заговоры сближают людей с природой, заставляют понимать ее ночной язык, подражают ее движению. Тесная связь с природой становится новой религией, где нет границ вере в силу слова, в могущество песни, в очарование пляски. Эти силы повелевают природой, подчиняют ее себе, нарушают ее законы, своею волей сковывают ее волю. <…> *Колдун — самодовлеющий законодатель своего мира; он создал этот мир и очаровал его,* смешав и сопоставив те обыденные предметы, которыми вот сейчас пользовался другой — здравый государственный или церковный законник, создающий разумно, среди бела дня, нормы вещного, государственного, церковного права. И предметы, такие очевидные и мертвые при свете дневного разума, стали — иными, засияли и затуманились. <…> Вот

> почему во все века так боятся магии — этой игры с огнем, испытующей, жуткие тайны[10].

Через четыре года, в 1910 г. Блок вернется к этой характеристике в докладе «О современном состоянии русского символизма», но теперь это — не характеристика народного колдуна, а портрет современного поэта-символиста, уходящего к магическому пониманию творчества от теургических устремлений:

> Переживающий все это — уже не один; он полон многих демонов (иначе называемых *«двойниками»*), из которых его злая творческая воля создает по произволу постоянно меняющиеся группы заговорщиков. В каждый момент он скрывает, при помощи таких заговоров, какую-нибудь часть души от себя самого. Благодаря этой сети обманов — тем более ловких, чем волшебнее окружающий лиловый сумрак, — он умеет сделать своим орудием каждого из демонов, связать контрактом каждого из двойников; все они рыщут в лиловых мирах и, покорные его воле, добывают ему лучшие драгоценности — все, чего он ни пожелает: один — принесет тучку, другой — вздох моря, третий — аметист, четвертый — священного скарабея, крылатый глаз. Все это бросает господин их в горнило своего *художественного творчества* и наконец, при помощи **заклинаний**, добывает искомое — себе самому на диво и на потеху; искомое — красавица кукла (Т. 8. С. 126–127).

И не случайно, конспектируя доклад Вяч. Иванова «Заветы символизма», ответом на который и стал доклад Блока «О современном состоянии русского символизма», Блок прямо сопоставляет (возможно, вслед за Вяч. Ивановым) магические действия, заговоры и заклинания, описанные в работах А.Н. Веселовского, с современной концепцией теургии в русском символизме: «Символизм — есть воспоминание поэзии о ее первонач<альных> целях и задачах (срвн., например, Веселовский), а именно — ПРАКТИЧЕСКИХ. Искусство — практическая цель! Поэзия практична и была первонач<ально> практичной. И все искусство» (Т. 8. С. 405).

Но помимо взаимодействия эстетики и поэтики Блока с идеями А.Н. Веселовского, необходимо указать и на значимую роль историко-

литературных работ Алексея Николаевича Веселовского, которая пока почти не осознана ни в литературе о Блоке, ни в немногочисленных работах об Алексее Веселовском. Не буду сейчас задерживаться на нескольких цитатах из его работы «Этюды о Мольере (Альцест и Чацкий)» в компилятивном «Очерке литературы о Грибоедове» (1905). Гораздо существеннее влияние книги Алексея Веселовского «Старинный театр в Европе» (1870). Блок читает и конспектирует ее фрагменты в Записных книжках № 17 (август — ноябрь 1907 г.) и № 18 (декабрь 1907 г.). Приводим этот конспект полностью, с поправками по автографу (РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 336. Лл. 29–31), поскольку ныне опубликованный текст этого конспекта имеет несколько не вполне обоснованных купюр[11]

Веселовский Стар<инный> театр в Европе

Упадок народной драмы в Риме — мимы, гистрионы, скоморохи, марионетки. Женские песни, страсти, разврат, обрядовые игры, переряживания (мужчин в женское платье, женщин — в мужское, звер<иные> шкуры).
«Аполлинарий Сидоний» (С. Ешевского. М. 1855).
Dictionnaire des mystères, 1854. Нет в Акад<емии> Н<аук>.
Тертуллиан. Апологетика: Трактат о зрелищах.
Первобытные христианские трапезы любви (агапы) принимают характ<ер> оргий с играми и интермедиями.
А. Жюбиналь. Mystères inédits. 1837.

Быть может, с нашествием варваров пришли на юго-Восток Европы те коренные представители скоморошества, те scamari или scamaratores, о кот<орых> говорит Иорнанд и другие древнейшие летописцы, особый, угасший впоследствии народ, бродячий носитель и хранитель народных песенных начал, подобный вымирающему на наших глазах племени цыган (С. 5–6).

Сначала неприкосновенность святыни не допускала людям маскироваться в святых, и их роли в процессиях исполняли куклы и марионетки, и только впосл<едствии>, при ослаблении первоначального пуризма, постепенно сплотились те разнохаракт<ерные> толпы пестрых масок, кот<орые> фигурировали при кажд<ом> народн<ом>

торжестве (по мн<ению> Маньена — Dictionnaire des Mystères — уже в V — VI в.)» (с. 7–8). —

Onesime Leroy. Etude sur les mystères. 1837.

Древние церковные службы: разгворы дьякона (ангела) с двумя женщинами — Богород<ицей> и Марией Иаковлей (костюмированные два молодых священника) — ad similitudinem mulierum[12] — в плащах.

Женщины (вполголоса и нараспев): Quis revolvet nobis lapidem?
Диакон (в белом хитоне, с золот<ым> сиянием над головой) Quem quaeritis?
Женщины Jesum Nazarenum.
Д<иакон> Non est hic. Ite, nuntiate — (обращ<аясь> к хору, начинает гимн): Surrexit Dominus de Sepulchro…
Хор Te Deum laudamus[13].

Разговор трех царей с Богородицей. Действит<ельно> спускали из церковного купола на апостолов языки Св. Духа (в XV в. от этого одна церковь, при торжеств<енном> въезде герц<ога> Галеаццо во Флоренцию, сгорела дотла).
Planctus Mariae[14]. — ее диалог с Иоанном.
Григорий Назианзин (IV века). — Припис<анная> ему трагедия Χριστὸς πασχων[15]. Целые стихи заимствов<аны> из «Медеи» и «Федры» Еврипида. Вестники, монологи и диалоги, мало действия. 2640 стихов.
Гросвита (X в.) Новые духовные драмы. Сомнения относит<ельно> ее авторства. «Германская Сафо». Гандерсгеймский монастырь в горах Гарца. Нравственные сцены переплет<аются> с грубо народными. Нар<одные> обряды.
Одно против другого — начало дух<овной> и нар<одной> драмы в этот первый период их развития. (уверяет Весел<овский>).
Куссмакер. Les drames liturgiques du Moyen âge. Rennes. 1860.
Manien Origines du theater. P. 1838.
Латинская схоластич<еская> мистерия ученика Абеляра — Гилария (XII столетие) “Ludus de Sancti Nicolai”. После лат<инских> куплетов — народные ритурнели. — Любовь к заимствованию народного припева в дух<овных> мист<ериях>
Les vierges sages et les vierges folles. (XI в.) — речи дев на lang<u>e d’oc. (см. у Monmerqué et Michel).
Du Tilliot Mémoirespour servir a l’histoire de la fête de fous, qui se faisoit autrefois dans plusieures Eglises. Laus<anne> et Genève. 1751 г.

Lerois Epoques de l'histoire de France en repport avec le théatre français. P. 1843.

Здесь заканчивается конспект в Записной книжке № 17. В Записной книжке № 18 (РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 336. Л. 13) небольшое дополнение:

«Les vierges sages et les vierges folles»[16]. Одна из тех пьес (XI в.), в кот<орых> лат<инский> яз<ык> иногда сменяется народным. Виргилий с пророками поклоняется новорожденному Христу и поет "Benedicamus". Бóльшая часть рукописи, в кот<орой > находится пьеса, содержит отрывки литургии и церковные песнопения с нотными знаками.

Параллельно в октябре 1907 г. Блок работает над переводом средневекового миракля французского поэта XII–XIII вв. Рютбёфа «Действо о Теофиле». В книге Веселовского этот миракль упоминается, со ссылкой на издание: Miracle de Théophilus par Rutebeuf, publ. p. A. Jubinal. 1838, — в связи с особыми условиями постановки в средневековом театре: «Избегая необходимой ныне смены декораций, Рютбёф заставляет в своем миракле Теофила провести в часовне в течение одной сцены *несколько лет в раскаянии о прежней жизни* и, по окончательном обращении, вознести молитву к Богородице»[17].

Судя по конспективным выпискам и пересказам Блока, более всего его интересуют особенности жанра средневековой мистерии. Он выписывает название упомянутого в книге французского словаря Маньена «Dictionnaire des Mystères» (1854) и делает помету «Нет в Академии наук». Приводит цитату из книги А. Жюбиналя «Mystères inédits» (1837), заинтересованно выписывает фрагмент о роли древних скоморохов, подобным современным цыганам (С. 5–8).

Возможно, поиски адекватного стилистического спектра для перевода миракля Рютбёфа обостряют внимание Блока к возможности соединения высокого мистериального начала с простонародными комическими элементами. Так, в описании духовных драм монахини X века Гросвиты он отмечает: «Нравственные сцены переплетаются с грубо народными». Этот принцип переплетения высокого и низкого начал в жанре мистерии Блок выделяет и в латинской схоластической мистерии XII в., принадлежащей ученику Абеляра Гиларию, «Ludus de Sancti Nicolai»: «После латинских куплетов — народные ри-

турнели. — Любовь к заимствованиям народного припева в народных мистериях».

В своем переводе «Действа о Теофиле» Блок пытается следовать этому принципу, который в книге Алексея Веселовского формулируется как «Одно против другого»[18] — подразумевая сочетание начал народной и церковной (в конспекте Блока — «духовной») драмы «в первый период их развития» (правда, рядом с этой вольно изложенной цитатой Блок скептически замечает в скобках («уверяет Веселовский»). Но сочетание высокого и низкого в тексте перевода «Действа о Теофиле» несомненно.

Более того, через несколько лет, в 1912 г., Блок еще решительнее будет следовать этому принципу в драме «Роза и Крест». По сути дела, можно говорить о двойном действии, двойном сюжете в этой драме и об ее двойной жанровой природе: мистериальной и гротескно-карнавальной. Первый — внешний, низовой, фарсовый, традиционно-комедийный сюжет — торжество молодой влюбленной пары (Изора и Алискан) над обманутым мужем. Бросается в глаза традиционный набор комедийных персонажей — жонглеры, бродячие певцы, акробаты, доктор, капеллан, юные влюбленные, плутовка-наперсница (Алиса), старый глуповатый муж. Поведение графа Арчимбаута, описанное, по признанию Блока, с оглядкой на знаменитый средневековый роман «Фламенка», полностью подчиняется законам гротескной поэтики: он два месяца не стрижется и не бреется, волосы на голове напоминают рога, «как у черта на картинке», он «скалит зубы по-собачьи» и т. д. Традиционно-фарсовые фигуры Капеллана и Доктора, их вульгарная латынь, раздражающая Графа («Тысяча проклятий! Они все говорят по латыни, когда дело касается моей жены!»), комические диагнозы и рецепты доктора — несомненно пришли из комических площадных фарсов. Второй — и главный сюжет пьесы — мистериальный, посвятительный, главными героями которого являются Бертран и Гаэтан. Оба эти персонажа в пьесе находятся вне фарсового сюжета, хотя тоже изображены в гротескно-карнавальном ключе: самый «высокий» из всех персонажей пьесы, певец и носитель тайного знания Гаэтан, в бытовом плане — чудак, нищий владелец замка, пасущий стадо из трех петухов, «старый ребенок». Самый мужественный герой пьесы, Бертран, — отвергаемый и униженный «урод» (так его называют окружающие, так он и сам себя именует). Бертран проходит путь-испытание по всем канонам мистериального сюжета: изначальное разрушение

гармонии: личная драма (утрата рыцарской чести и безответная любовь) и загадка слов о «Радости-Страдании» («Смысла ее не постигнет / Рыцаря разум простой») — путь в иное пространство, мотивированный реалистически поручениями Графа и Изоры, переход границы, встреча с носителем сакрального знания (Гаэтан), живущего на пороге реальности и легенды («Мне брезжит смысл, но ум простой и темный / Всей глубины ее постичь не может»), — возвращение, восстановление рыцарской чести и постижение высшей христианской мудрости «Радости-Страданья» в предсмертном самопожертвовании[19].

Можно отметить еще ряд важных для Блока мистериальных мотивов, обсуждаемых в книге Алексея Веселовского. Один из них особенно значим именно в 1907 г.: заступничество Богородицы за кающегося грешника и путь к его спасению. Это сюжет не только «Действа о Теофиле», но и второй книги Блока «Нечаянная Радость» (1907). Легенда о сюжете иконы Нечаянная Радость, изложенная в книге Димитрия Ростовского «Руно орошенное», — один из вариантов этого сюжета о заступничестве Богородицы и спасении грешника от духовной гибели.

Таким образом, можно утверждать, что роль книг и идей как Александра, так и Алексея Веселовского в творчестве Блока оказывается весьма существенна не только для его историко-филологических штудий. Как это всегда бывает у Блока, в чужой системе идей, в чужой информации он узнает «свое» и соединяет его с собственными художественными поисками, которые могут отзываться на первоначальные интеллектуальные импульсы долгие годы и проявляться в произведениях, далеких от времени освоения источников.

Примечания

1 *Кумпан К.А.* Заметки об источниках «Поэзии заговоров и заклинаний» // Блоковский сборник V. Тарту, 1983. С. 33–45; *она же.* О датировке статьи Блока «Поэзия заговоров и заклинаний» (Неизданные письма Блока) // Вопросы литературы. 1983. № 12. С. 270–273.

2 *Топорков А.Л.* Фольклорные стилизации И.П. Сахарова в статье А.А. Блока «Поэзия заговоров и заклинаний» // Русская литература. 2020. № 4. С. 65–81; *Топорков А.Л., Рычков А.Л.* Статья Александра Блока «Поэзия заговоров и заклинания» как эзотерический текст. Часть первая // Новый филологический вестник. 2021. № 1. (56). С. 148–161.

[3] Комментарии // *Блок А.А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М.: Наука, 2003. Т. 7. С. 368–381. *Далее все ссылки на это издание даются в тексте, с указанием тома и страницы.*

[4] См. позднейшее издание программы: *Шляпкин И.А.* История русской словесности: (Программа университетского курса с подробной библиографией). СПб.: Тип. Б.М. Вольфа, 1913.

[5] Отметим сходную, причем гораздо более сочувственную характеристику стиля Александра Веселовского в рецензии на книгу о Жуковском: «Ученый труд не исключает ни “чувства”, ни “сердечного воображения”. Юмор и своеобразный стиль исследователя, иногда тяжеловатый, всегда своеобычный, — делает книгу интересным чтением для всех — большая роскошь для русского ученого труда» (*Блок А.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М.: Наука, 2003. Т. 7. С. 162).

[6] Письмо опубликовано в работе: *Махлин В.С.* Неопубликованное письмо А. Блока к Т. Гиппиус // Филологический сборник. Вып. 5. Алма-Ата: Б.и., 1966. С. 47–53.

[7] См. комментарий И.О. Шайтанова в кн.: *Веселовский А.Н.* Избранное: Историческая поэтика. М.: РОССПЭН, 2006. С. 505.

[8] *Веселовский А.Н.* Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // Журнал Министерства народного просвещения. 1898. Ч. 316. № 3. Отд. 2. С. 1–80. — *Примеч. Блока. — Д.М.*

[9] *Блок А.А.* Поэзия заговоров и заклинаний // Народная словесность / Под ред. Е.В. Аничкова, А.К. Бороздина, А.Н. Овсянико-Куликовского. М.: Крафт +, 2002. С. 93–94.

[10] *Блок А.А.* Поэзия заговоров и заклинаний // Народная словесность / Под ред. Е.В. Аничкова, А.К. Бороздина, А.Н. Овсянико-Куликовского. М.: Крафт +, 2002. С. 89.

[11] Текст опубликован в издании: *Блок А.А.* Записные книжки. 1901–1920. М.: Художественная литература, 1965. С. 98–99.

[12] Подобно женщинам *(лат.) — Д.М.*

[13] Кто отвалит нам камень? — Кого ищете? — Иисуса Назарейского. — Его нет здесь. Идите, возвестите… Восстал Господь из мертвых… — Тебя, Бога, хвалим *(лат.) — Д.М.*

[14] Плач Марии. *(лат.) — Д.М.*

[15] Страсти Христовы *(др.-греч.) — Д.М.*

[16] «Мудрые и неразумные девы» (*франц.). — Д.М.*

[17] *Веселовский А.* Старинный театр в Европе. Исторические очерки. М.: Тип. П. Бахметева, 1870. С. 65.

[18] Там же. С. 26.

[19] См. подробнее: *Магомедова Д.М.* К проблеме гротескно-карнавальной модели символистского текста // Шахматовский вестник. Вып. 14. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 20–28.

Алексей Мокроусов

ДРУГОЙ ДЯГИЛЕВ. ДРУГАЯ СУДЬБА

Военный, писатель, критик: материалы к биографии

В одном из последних текстов, предназначенных для студентов, Николай Алексеевич Богомолов писал о Юрии Чередe как о «малоизвестном прозаике, брате С.П. Дягилева»[1]. Материалы о нем прежде не собирались, настоящая публикация призвана положить начало исследованию его творчества. Стремлением ввести в научный оборот как можно больше его текстов объясняет обширность приводимых цитат.

* * *

Семья основателя «Мира искусства» и «Русских сезонов» Сергея Дягилева была собранием ярких личностей. Не стал исключением и его младший брат.

Военный и литератор Юрий (Георгий) Петрович Дягилев (13.5.1878 — янв. 1957, Чирчик Ташкентской обл. Узбекской ССР) был третьим сыном генерал-лейтенанта Павла Петровича Дягилева (от брака с Е.В. Панаевой).

Как и Сергею, Юрию выпало культурное детство — семья Панаевых не просто состояла в ближнем родстве с Философовыми и дальнем со Стравинскими и Чайковскими, но и сама отличалась страстью к домашнему музицированию. Здесь ставили спектакли и даже оперы, следили за современной литературой, в 1880–1890-х это был культурный оазис Перми. Юрий тоже участвовал в домашних спектаклях, играл на нескольких музыкальных инструментах.

Тем не менее, как и другой брат, Валентин, Юрий выбрал — или ему помогли выбрать — профессию отца. Он окончил полный курс в Александровском кадетском корпусе и с 31 августа 1897 г. считался

прикомандированным к Николаевскому кавалерийскому училищу в Петербурге. По окончании полного курса училища по 1 разряду произведен 9 августа 1899 г. в хорунжии лейб-гвардии Казачьего Его Величества полка. В 1897–1903 гг. служил в Казачьих частях Петербурга, затем в Области Войска Донского. В 1905–1907 гг. снова в Петербурге. В отставку вышел в звании сотника лейб-гвардии Казачьего полка. К отставке он стремился многие годы, но многочисленные попытки уйти из армии долгое время ни к чему не приводили.

Изначально Дягилев был связан обязательством «за воспитание в училище прослужить на действительной службе три года»[2], позже из-за геополитической обстановки в целом и русско-японской войны в частности офицерам неохотно давали отставку. В семейной переписке обсуждение возможной отставки продолжалось годами. 26 августа 1905 г. Юрий сообщает родителям: «С объявлением мира я прямо думал уйти в отставку, хотел сразу уже вам телеграфировать, да сразу не решился»[3]. Судя по всему, отец был против. Фактически затягивая время просьбой в очередной раз отложить окончательное принятие решения, он писал сыну из Одессы 30 января 1907 г.:

> Дорогой Юроша.
>
> Признаться сказать, я думал, что окончательное решение о выходе твоем в отставку [примем] при совместном нашем обдумывании этого вопроса, т. к. подать в отставку недолго, но потом как бы [не] раскаяться, но дело будет уже непоправимо, почему его и надо обдумать со всех сторон. Почему я считаю возможным дождаться нашего приезда[4].

Возможно, внутренняя нерешительность Юрия, отличавшегося слабым здоровьем, определялась присущей ему меланхолией, если не сказать депрессией, повлиявшей на довольно сумрачный в целом взгляд на мир, который у другого человека мог бы породить и анемию к жизни. В письме к матери 6 декабря 1905 г. он формулировал свое понимание окружающего:

> Но только одно скажу, если и представляется все кругами путанными и бессмысленными, то не верно представляется таки, наоборот, в окончательности бессмысленного ничего, в окончательности одна лишь красота жизни, пускай грубой, ужасной и

> отталкивающей, но лишь в отталкивании жизни и свежесть ея. Жизнь всегда «отталкивающа», когда ни возьми, и в мерзости крепостного права, и в мерзости Чеховской женственно-нежной пошлости, и в мерзости красных флагов и великой «горьковской» свободы. Свобода — бесконечное хамство и в хамство только и скатиться может. И вот везде и всегда мерзость одна и та же, жизнь одна и та же, невыносимая, но божественная, богами данная, умилительная жизнь[5].

Отношения в семье были доверительными, с Еленой Валерьяновной как конфидентом общались и Сергей (которому она приходилась мачехой), и Юрий. Его переписка с матерью не прекращалась и в годы Первой мировой войны, хотя текст в почтовых карточках и телеграммах сводился порой к коротким фразам: «Здоров. Юрий» (телеграмма от 23 июля 1915 г.) или «Я с тобою. Юрий» (открытка от 11 августа 1916 г.)[6].

Отношения между братьями тоже были близкими, и это сказалось, видимо, на художественных устремлениях Юрия Дягилева. С искусством была связана и его жена, художник Татьяна Андреевна Луговская (1875–1959), они поженились в 1905 г.

Татьяна училась у В.Д. Поленова, они остались дружны; Поленов пригласил молодоженов пожить в медовый месяц в его московской квартире. 23 июля 1905 г. Татьяна в письме благодарила Василия Дмитриевича: «Так отдохнули от всех событий и волнений, сад до того был дивный»[7].

Женитьба Юрия произвела плохое впечатление, пожалуй, лишь на одного его кузена Дмитрия Философова, традиционными браками в силу известных причин не особенно интересовавшегося. Свою позицию он сформулировал в письме к Дягилевой 25 марта 1905 г.:

> …я и теперь продолжаю думать, что ему [Юрию] надо разрешить так или иначе свою загадку пола, иначе он впадет в какое-то бесконечное уточнение или даже извращение, которое может его придавить. Но главное, чтоб он действительно хотел жениться. Тут же я убедился, что он жениться не хочет, а хочет хотеть жениться, т. е. все у него в мозгу, а не в инстинкте, и что свою невесту он в конце концов просто ненавидит, да, ненавидит![8]

Философов мог позволить себе подобное «вторжение» в жизнь Юрия, он не только имел отношение к его литературному дебюту, выступив посредником между ним и Брюсовым, но и стремился оказывать ему протекцию в дальнейшем, в частности, пытался опубликовать его статью памяти Л.Н. Толстого, а спустя четыре года — предложить его рассказ Блоку для «Сирина» (см. об этом ниже). Литературные опыты Юрия были поддержаны его окружением, не только Философовым и братом Сергеем, но и Зинаидой Гиппиус, писавшей 8 июля 1905 г. Елене Дягилевой о братьях:

> Дима говорит: «погибнуть с ним вместе…» Я думаю, это было бы — (все равно, при какой угодно жалости, даже при каком угодно личном, только личном чувстве) — фактически невозможно. Так что и говорить не о чем. Но я хочу только сказать, что мне не верится и в Сережину «гибель», хотя как он и куда выйдет — я не вижу, не знаю, и Юрий мне в тысячу раз дороже, и ближе, и понятнее, и надежнее, чем он[9].

* * *

Печататься Дягилев-Череда начал сразу «по-взрослому» — в «Перевале» в одном номере с Сологубом, Бальмонтом, Минским и Чертковым; в «Золотом руне» в объявлении о портфеле редакции его произведения назывались в одном ряду с произведениями Бальмонта и Андрея Белого, Блока и Вячеслава Иванова.

Можно предположить, что основной корпус произведений Юрия Дягилева возник до 1903 г. По крайней мере, в 1903-м у Брюсова на руках оказалась подборка его рассказов, об этом свидетельствует переписка начинающего автора и маститого уже редактора, причем первый еще не знает, под какой фамилией он собирается печататься (псевдоним при таком знаменитом брате, как Сергей Дягилев, был необходим; игра на семантической близости череды и дягиля очевидна), но уже точно знает, где хочет публиковаться: в «Грифе» — скорее нет, а в «Северных Цветах» — точно да:

> Многоуважаемый Валерий Яковлевич,
> Посылая Вам свои рассказы, мне хотелось дать их именно

в Цветы, поэтому, если Вы находите неудобным совмещение обоих альманахов, прошу Вас рукописи в Гриф не передавать.

Уважающий Вас

Юрий Дягилев[10].

Рассказы Череды полны психологических и эротических деталей, но язык его прозы часто выглядит усредненным языком эпохи, в нем нет усилия и простоты. «Графинюшка» (Перевал. 1904. № 7. С. 29–33) — эротоманская проза про девочку-подростка и ее связь с достаточно опытной в сексуальном отношении горничной, «хорошенькой» Настей. Юной графине Соне

> 14-ый год. Девочка она хорошенькая, высокенькая, но в ней еще какая-то неловкость, неумелость грациозная, зовущая, нераспустившейся девочки-подростка. Капризная, припухленькие губки, в глазах не очень-то покойно и вздернутый немного носик. А ножки — струнки звенящие и тонкие, точеные они, и только от коленки, белея, пенясь кружевцами, они полнеют чуть, полнеют трепетной волной.
>
> Ее богато-тонко одевают, ее балуют часто и ласкают, она графинюшка, и в доме все у них роскошно.

Повествование строится на намеках, недоговоренности: «И что-то странное у ней в глазах, и закривились губки», затем описывается сцена, когда между героинями словно мелькает разряд. Ключевым оказывается разговор — точнее, обмен репликами, — с Настей о розгах. Череда выстраивает мизансцены по микросекундам, хоть и не в состоянии преодолеть штампы:

> А Соня длительно склонила глазки, искоса взглянув и в нерешительной, томительной надежде, зарозовела, затеплела вся, ползущим, заливающим румянцем.
>
> И в зажужжавшей тишине лишь груди трепетной шуршанье, лишь… снова изогнулась близко к девочке… но Соня шевельнулась, чуть отодвинулась подальше по дивану, чуть передернулся пушок бровей. И Настя отстранилась, отступила, не сразу, как-то удивленно, смущенно скрадывая взор.

Его персонажи склонны к рефлексии; социальное здесь часто переплетается с чувственным:

> Дворяне наши разоряются, — сказал Костя Суханов, — не оттого, что мало любят или чувствуют, а лишь оттого, что мало желают; одна из самых основных наших черт — это отсутствие желания, безжеланность какая-то. Любовь наша не застыла совсем, а наоборот, разогрелась до небывалого еще жара, но возвысившись так, потеряла один из главных основных элементов своих — желание, а с ним и свою деятельность. Мы заменили любовь реально действующую — реально мистической, любовь наша теперь лишь какие-то разорванные, неуловимые намеки… («Зизишка» // Новый путь. 1904. № 9).

Другой персонаж рассказа, Григорчик, выстраивает иерархию ценностей, где превалируют чувства:

> …никакая дружба, никакое неизменное уважение не стоит минуты влюбленности; а если минутка, хоть минутка была, то уж это на всю жизнь, до самого конца и уж никакая ненависть, ни злоба впоследствии не смоют минутки…

При описаниях чувственных сцен Череда не боится использовать слово «прелестно» — не только в увлечении рассуждениями о теориях любви, но и в выборе слов он во многом испытывает влияние Гиппиус.

Эротические сцены в рассказах Череды написаны стандартным языком: «...у него даже слезы: так красиво, так прелестно ее женское сложенье, так прелестны ее трепетные, нервные, женские ноги» («Синее» // Золотое руно. 1906. № 5).

Или:

> Теперь в беседке почти темно, на диване, прислонившись спиной к подушкам, глубоко сидит Зизишка, две длинные пряди волос, спустившись, окаймляют прелестно-тонкое, овальное, слегка побледневшее лицо ее, бессильно отдаваясь, склоняются плечи, а на коленях у нее, близко прижавшись щекой к ее ножкам, к ее темненькой юбке, лежит мальчик. На лице у него остывшие красные пятна и губы слегка вздрагивают, он улыбнуться

все хочет, но лишь изредка всхлипывает, глубоко, трепетно, беспричинно, как всхлипывают нервные дети.

— Глупенький, глупенький Котик… — говорит она, лаская его лицо своими тонкими пальчиками, и слезы временами тихо наполняют ея глаза и тихо скатываются по лицу…

А по железной крыше беседки стучит дождик. («Зизишка»).

При этом Череде удавались финальные фразы: «С Невы резко и скрипуче прокричал пароход» («Синее»). Вершиной же его прозаического творчества можно считать столь ценимый Философовым рассказ «По Юго-Восточной» (Новый путь. 1904. № 12. С. 261–270), где лаконизм описания напоминает о чеховской стилистике:

День стоял жаркий, ветренный и пыльный. Леонов с утра еще ехал лошадьми, и когда наконец показались поселок и станция, начинало уже вечереть, а за горой тихо собирались темные тучи. В окнах и в лавочках замелькали кое-где огни, улицы пустели, темнели сады, и на площади у трактира трудно было уже разобрать лица.

Казалось бы, это рассказ из цикла «ничего не происходит»: случайная попутчица в поезде, чувство неожиданной влюбленности, внутренняя ревность рассказчика к другим соседям по вагону, утром он тихо уходит. Но в этой малособытийности много метафоричности и неожиданных смыслов.

Он боялся подняться, боялся, чтобы не остановился только вагон, не проснулись пассажиры и за окнами не рассвело, чтобы не задулась, не угасла вздрогнувшая вдруг тайна этой внезапной любви. И казалось ясным и страшным, что не в весне на солнце цветок, что не в светлеющих радужных лучах его зарождается любовь, а здесь, в пыли, в вагоне, от спящих пассажиров, мигающих огарков да недоеденных леденцов, из всей этой темной, душно-теплой, томительной ночи; казалось, что настоящая, истинная любовь и жизнь — не ангельски далекая, красивая, прозрачная и уединенная, а напротив, самая здешняя пассажирская и неотрывная, как остаток липкого леденца… (С. 268).

Публикации Череды не прошли незамеченными, хотя многим была понятна определенная маргинальность его творчества. Георгий Чулков утверждал, что «малоизвестный Марк Криницкий и совершенно неизвестный Юрий Череда умеют писать с той изысканной простотой, о которой понятия не имеют наши популярные беллетристы»[11]. Десятилетия спустя Гиппиус, вспоминая работу в «Новом пути», говорила о «тонком письме» Череды, который как прозаик выглядел «жалобным», т. е. неуместным на страницах журнала[12].

Тем не менее предложения о сотрудничестве поступали с разных сторон. Летом 1905 г. Татьяна пишет свекрови:

> К нам забегают Сапунов и Судейкин, это молодое знакомство очень приятно, и Юрушка рад. Пришел к нам редактор журнала «Искусство» и просил нас обоих участвовать вещами. Юрушку ценят, и так теперь приятно слышать от совсем чужих, и видно, что искренно, потому что никто не зазывал[13].

13 декабря 1905 г. Юрий сообщает матери:

> Приезжали из Москвы на днях редакторы нового художественно-беллетристического журнала «Золотое руно» — звали нас с Таней участвовать, но и туда не собрались, ограничиваемся Шлиссельбургским проспектом[14].

Череда печатался и как критик, он опубликовал не только вызвавшие полемические ответы Зинаиды Гиппиус статьи о Достоевском и Чехове, но и о Чайковском и Марии Якунчиковой.

Статья «О пошлости» (Новый Путь. 1904. № 4. С. 228–238) построена на разборе произведений Чехова и Достоевского, в частности, «Братьев Карамазовых», «Преступления и наказания», «Мисюсь». Череда выступает здесь пассеистом:

> Вместо пошлости ручной, появляется пошлость машинная, фабричная, способная в одну минуту дать тысячи новых замысловатых узоров и вариаций. Вот с фабрикой мы и не ужились еще, фабричного-то воздуха и вечного шума машин у нас и нет еще сил перенести (С. 233).

Статья Череды вызвала ответ Антона Крайнего «Еще о пошлости» в том же номере журнала (С. 238–243). Череда был обвинен в том, что он «путает понятия, представления, слова, — напрасно и сближает несблизимых: Достоевского и Чехова» (С. 238). Темира Пахмусс отмечает в связи с этим, что «Зинаида Гиппиус отвергает тяжелую, смутную и усталую скуку Чехова, считая ее вредной и заразительной для русского читателя. Все произведения Чехова, которые она сравнивает с прекрасными, живыми, яркими цветами, проникнуты смертоносным ядом: их благоухание может вызвать в человеческой душе лишь сомнение в правоте и темную тоску, верную предвестницу грядущей смерти»[15]. Спустя полвека можно в ответ на это лишь заметить, насколько катастрофически глухой показала себя в очередной раз Гиппиус не только в отношении горячо нелюбимого ею МХТ, но и в отношении современной ей литературы, и каким в отличие от нее проникновенным и провидческим читателем выглядит из сегодняшней перспективы Череда.

В последовавшей вслед за этим статье «Чехов и быт» (Новый путь. 1904. № 8. С. 222–225) Череда сравнивает Чехова уже с Гончаровым:

> Сквозной темой его прозы и эссеистики оказывается «новая любовь» и ее адепты — декаденты, противопоставленные гончаровской традиции в литературе. <…>
>
> В нем [чеховском быте] нет ничего твердого, длительного, Гончаровского, а лишь какие-то нынешние суетливые разорванные намеки, лишь короткие отдельные обрывки.
>
> Делишки наши пошатнулись давно, с самого Гончарова еще, и, может быть, он первый, этот медленный собиратель и утвердитель чего-то непоколебимого, тяжело-раскинувшегося, делает зачем-то неосторожный шаг и переступает через порог, чтобы выглянуть из своего накопленного, переполненного прохладного уютного дома на улицу, на избитый вьющийся неизвестно куда проселок, — он первый делает шаг от своего безусловного, мудрейшего «бабушкиного» быта к сбившейся, безбытной «декадентской» Вере. <…>
>
> Пришли люди и сказали, что знают и несут с собой одну любовь и «только любовь», а обо всем остальном они не помнят, не знают и не хотят знать. Вот отчего эта странная новая любовь, любовь небывалой еще силы, показалась вдруг такой

необычайной, что многие готовы были принять ее за ненависть. <…> когда оглянулись, оказалось, что любви горы, а любить нечего. Любовь наша теперь несоразмерно больше и ценнее быта, наш быт не стоит нашей любви, и вот откуда эта страшная бездеятельность и безжеланность. И разоряемся мы не от легкости нашей, не от Парижа, не оттого, что любви не хватило нам сохранить наш вишневый сад, а лишь от преизбытка любви, вот именно от этой декадентской несоразмерности и неравномерности любви и быта. <…>

Ведь Лопахин был в сущности совершенно прав, и прекрасно можно было, не нарушая никаких дворянских традиций, выстроить где-нибудь в сторонке дачи, или отдать что-нибудь в аренду, и вот оказывается, что ничего не сделано, потому что просто не хватило нужной для того прежней действующей любви, любви желающей, и ушла вся страшная сила лишь в любовь замирающую, лишь в бесполезные «сдержанные рыдания», в те ужасающие глаза Станиславского, когда он прощается с садом. <…>

[Сегодня] не напомнит ли нам Чехов утраченное, не напомнит ли о той забытой мудрости, чтобы могли мы вновь приять ее, чтобы с той же гениальной проникновенностью, с какою декаденты выхватили и вознесли одну половину — любовь, возрастить и возлелеять нам до одинаковой цены и другую половину — новую жизнь, новый быт?.. (С. 223–225).

Самой же яркой статьей критического жанра в наследии Череды стало «междисциплинарное», как сказали бы сегодня, эссе, объединившее пейзажи Звенигородского края, музыку и живопись[16]. Чехов оказывается тем смысловым звеном, которое определяет мышление автора, воспринимающего пейзаж как романтик, зримым воплощением метафизического:

Прожить год в Туле, в Звенигороде, может быть, бесконечно важнее, многообразней и трепетнее, чем целую жизнь объезжать весь мир, весь земной шар. Про Чехова написали раз, что для него «весь мир — провинция», вернее сказать: для него провинция — весь мир. Вот в этой-то ограниченности, в этой любви, когда Тула — весь мир и есть что-то вдохновенное, национальное и, вместе с тем бесконечное, вечное. <…>

> И начинаете понимать вы, что важнее завечеревшей опушки и вот именно этой, вашей опушки, которую вы видите, Звенигородского уезда, Введенской волости, и нет ничего, и что дальше Звенигородского уезда ходить невозможно, тупо и грешно и что здесь весь м и р .
>
> Ведь только одному парижскому лакею Яшке и не терпится совершать какие-то бесконечные заграничные путешествия, ведь одна только его лакейская душа и не поймет уж никогда всей окончательной умиленности и святости «вишневого сада» и до конца дней своих он будет презирать и ненавидеть эту «пеи соваж»[7], где одна грязь и грубость. А у нас, у всех остальных обитателей «вишневого сада», ведь решительно у всех сохранилась хоть черточка веры в него и именно веры в окончательную всеобъемлющую всемирность его. В этом то и есть наша общая черточка вдохновенности, наш собственный, внутренний Чайковский.
>
> И если зародится, зазеленеет где-нибудь, к новой весне, «новая», «обновленная» жизнь, то уж конечно не из Трофимовских книг, учений и верований, а только отсюда, из этих запертых ставень и страшного немого полумрака, только из этих полуистлевших, старых, иссохших Фирсовых костей (С. 101–102).

И здесь не обошлось без «любви», ключевого в поэтике Череды слова:

> И вот на террасе, у самого края, у колонны, над глубоким, душистым, сочным «вишневым садом», точно ландышами, точно мечтами Чайковского сотк*а*нная, склонилася тихо русская барышня, Машенька Якунчикова, мечтательница Машенька. И, может быть, более русского, окончательно-русского никогда и не было ничего, да и не спросит никто большего, ибо удел России не в последнем величии, не в последнем слове ума и науки, а лишь в последнем слове любви (С. 103).

Отказ от литературы

Через несколько лет после дягилевского дебюта Философов пишет о Череде как литераторе, завершившем писательскую карьеру:

> Мало кто слышал имя Череды. Его душистые, надежные повести печатались в «Новом пути», «Весах» и других «декадентских» журналах. От некоторых из них, например, «По Юго-Западной», вероятно, не отказался бы и сам Чехов.
>
> С наступлением революции Череда умолк.
>
> Он — человек быта, с декадентской утонченностью созерцающий запутанные извилины сентиментальной жизни русской «барышни». Его произведения освещены мягкими, косыми лучами заката. В них бессознательная грусть человека, которому сердце подсказывает, что наступают сумерки и, может быть, беспросветные.
>
> Чехов утешается мыслью, что через двести-триста лет будет иначе. У Череды этого утешения нет. Чует его сердце, что могло бы быть иначе, но время утеряно. Все прошло, и Чехов — дорогое, безвозвратное прошлое[18].

К 1911 г. относится его оценка Череды как подававшего большие надежды:

> Юрий Череда (псевдоним) выступил лет 8 тому назад как беллетрист и печатал свои вещи в «Новом пути» и «Мире искусства». Ему предстояла хорошая литературная карьера. У него гораздо больше таланта нежели у Зайцева. Но бурные годы произвели в нем перелом. Он ушел в себя, стал в известном смысле толстовцем[19].

Мечта Юрия об отставке осуществилась осенью 1907 г. В следующем году он стал заведующим Кустарным музеем в Соляном городке в Петербурге, фактически создав его заново; в этой должности оставался по крайней мере до 1914 г. В это же время сблизился с толстовцами и, судя по всему, окончательно забросил литературу. Последняя известная попытка вернуться к письму была вызвана смертью Толстого — Череда написал большую статью «Астапово», которую пытался пристроить Философов; сохранилось его рекомендательное письмо, адресованное редактору газеты «Русское слово» Ф.И. Благову.

Позже Философов предпринял еще одну попытку вернуть имя Дягилева в литературу: 21 февраля 1914 г. он послал Блоку (скорее всего, для альманаха «Сирин») старый рассказ Череды «Жидовочка».

Блоку, отметившему письмо как «милое», рассказ не понравился, но он позвонил, по предложению Философова, его автору[20].

Философов ожидал подобной реакции:

> Я отчасти предвидел Ваш ответ, потому что мне самому эта вещь не очень «нравится», — отвечал он поэту 4 (17) апреля из Парижа. — Но, признаться, цель моя была не в том, чтобы непременно «пристроить» «Жидовочку», вещь, написанную 8 лет тому назад. Мне хотелось посодействовать тому, чтобы Юрий Череда опять принялся за литературу. Мне кажется, что такой его рассказ, как На юго-западной (напечатан в Нов<ом> пути), свидетельствует о несомненном даровании автора. Зная Юрия лично, зная его сознательное отстранение от литературы, потому что он боится эстетики и слишком глубоко относится к жизни, а следовательно, и к литературе, я хотел через Вас несколько повлиять на него, приободрить его[21].

До революции Юрий Дягилев был гласным Валдайского земского собрания. Во время мировой войны он решил вернуться в армию. 10 марта 1915 г. Ю. Дягилев писал Философову:

> Я никогда не верил, что надо защищать свое отечество, но с самого начала [войны] мне стало ясно: что выстрадать теперь со своей милой Россией — неизбежно без страдания нам и Рождества — Воскресения, России же «пришло время»[22].

17 ноября 1915 г. он подал прошение командиру лейб-гвардии Казачьего полка генерал-майору Орлову о вступлении «на время войны» в действующую армию обер-офицером[23]. 9 января 1916 г. дал расписку, что не состоял в тайных обществах, клятв или честного слова не давал[24], и спустя три дня получил чин сотника. Дягилева назначили командиром 18-й запасной сотни Войска Донского.

После революции он был призван в Красную армию, об этом есть свидетельство в автобиографии 1948 г. его сына Дмитрия[25]. Позже вернулся к управлению устроенной еще в 1910 г. ткацкой мастерской (полотняного завода) в деревне Боровенец Валдайского района; Юрий был последним владельцем усадеб Байнево и Боровенцы, которой владел на пару с Сергеем Дягилевым. После конфискации мастерской в 1926 г. работал землеустроителем в Новгородской области.

Подрабатывал возничим, церковным сторожем и — вместе с женой и сыном, — пастухом. Продавал сохранившуюся мебель.

В 1926-м его с женой лишили избирательных прав. В 1931 г. вместе с семьей в административном порядке выслан в Нарымский край (материалы, связанные с высылкой, разыскать не удалось), позже был переведен с женой в город Чирчик Узбекской ССР, неподалеку от Ташкента, где уже обосновался его сын Дмитрий (1904–1981), священник.

В 1926 г. Дмитрий Дягилев окончил Рабфак с математическим уклоном; в 1935 г. — экстернат при Томском горном институте, стал маркшейдером. В 1948-м посвящен во диакона, в тот же год — во священника. В 1948–1949 гг. — священник Успенского кафедрального собора Ташкента, в 1950-е гг. — Свято-Троицкого храма, г. Чирчик.

Детей у Дмитрия не было, точную дату смерти его отца установить не удалось.

Примечания

1 *Богомолов Н.А.* Печать русского символизма: учеб. пособие. М.: Факультет журналистики МГУ, 2020. С. 118.
2 РГВИА. Ф. 409. Послужные списки 310–390. Л. 40 об.
3 РО ИРЛИ. Ф. 102. Ед. хр. 101. Л. 5.
4 РО ИРЛИ. Ф. 102. Ед. хр. 25. Л. 97.
5 Там же. Ед. хр. 100. Л. 33–34.
6 Там же. Ед. хр.110. Л. 49.
7 НИОР ГТГ. Ф.54. Ед. хр. 2750. Л. 1.
8 РО ИРЛИ. Ф. 102. Ед. хр. 189. Л. 40.
9 Там же. Ед. хр. 118. Л. 13 об.
10 Письмо от 02.02.1904 (НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 85. Ед. хр. 39. Л.11–12).
11 *Чулков Г.* «Листопад» // Слово. 1908. № 538. 17 авг. С. 3.
12 *Гиппиус З.Н.* Слова и люди (Заметки о Петербурге в 1904–1905 гг.) // Последние Новости. 1932. 27 мая. № 4083. С. 3. Цит. по ее кн.: Арифметика любви (1931–1939). СПб.: Росток, 2003. С. 414.
13 РО ИРЛИ. Ф. 102. Ед. хр. 102. Л. 5 об.
14 Там же. Ед. хр. 110. Л. 36 об.–37.
15 *Пахмусс Т.* Чехов в критике Зинаиды Гиппиус // Возрождение. 1966. № 176. С. 65.
16 Звенигородский уезд (Чехов, Чайковский, Якунчикова) // Мир искусства. Хроника. 1904. № 5. С. 101–104.
17 От франц. pays sauvage — «дикая страна».

[18] Юбилейный чеховский сборник. М.: Заря, 1910. С. 133.

[19] НИОР РГБ. Ф. 259. Карт. 23. Ед. хр. 28.

[20] Ср.: «Милое письмо от Д.В. Философова с рукописью Юрия Дягилева для “Сирина”. Телефон к Ю. Череде» (цит. по: *Блок А.* Записные книжки. М.: Художественная литература, 1965. С. 209).

[21] З.Г. Минц. А. Блок в полемике с Мережковскими // Блоковский сборник IV. Наследие А. Блока и актуальные проблемы поэтики (Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 535). Тарту, 1981. С. 206—207.

[22] РО ИРЛИ. Ф.102. Ед. хр. 112. Л. 1—1 об.

[23] РГВИА. Ф 400. Оп. 9. Д. 36233. Л. 1.

[24] Там же. Л. 5.

[25] Архив Ташкентской и Узбекистанской епархии, личное дело № 101. Выражаю искреннюю благодарность Е.В. Абдуллаеву за помощь в розыске этого документа.

Елена Наседкина

СОВЕТСКИЕ ПИСАТЕЛИ «ПОД ПЕРОМ КАРИКАТУРИСТА»:

ПО СТРАНИЦАМ ГАЗЕТЫ «ЧИТАТЕЛЬ И ПИСАТЕЛЬ» (1927–1928)

С 1 декабря 1927 г. в Москве при Государственном издательстве (далее — Госиздат, ГИЗ) стала издаваться еженедельная газета «Читатель и писатель», посвященная литературе и литературной критике и просуществовавшая до конца следующего года (последний номер вышел с датой 23 декабря 1928 г.). В 1927-м вышло два выпуска газеты, в 1928-м — 52.

Ответственным редактором еженедельника стал писатель и профессиональный революционер Семен Филиппович Васильченко (1884–1937), организатор издательства «Московский рабочий», член президиума и заведующий отделом периодики Госиздата. В 1923 г. «радикальный большевик» и «временами экстремист»[1] Васильченко стал активным оппозиционером, подписав оппозиционную «платформу 46-ти», направленную против внутрипартийного режима Сталина. Впоследствии все подписанты документа были репрессированы, но до поры до времени не только оставались на своих постах, но карьера их продолжала развиваться: так, Васильченко побывал заведующим издательством Института К. Маркса и Ф. Энгельса, заведующим отделом редакции «Крестьянской газеты», членом правления Госиздата, возглавил газету «Читатель и писатель».

В 1927 г., еще до того как стать редактором, Васильченко издал роман под неоднозначным названием «Не той стороной» — об организации оппозиции внутри партии, в котором раскрыл «крайне напряженную политическую обстановку и весьма сложные политические отношения борьбы партии с троцкизмом, главным образом периода

1923–1924 годов»[2], при этом в романе «борьба политических честолюбий, столкновение личных и групповых интересов, политические интриги и внутрипартийная склока»[3] играли ведущую роль. 3 августа 1928 г. секретариат ЦК ВКП(б) принял постановление об изъятии из библиотек романа Васильченко «Не той стороной», а также «освободить т. Васильченко от работы в Госиздате <…>; немедленно освободить Васильченко от редактирования газеты “Читатель и писатель”, а т. Янсону поставить на вид опубликование и широкое рекламирование этого антипартийного произведения»[4].

С № 36 ответственным редактором газеты был назначен другой партийный деятель — заведующий редакционным советом ГИЗа Яков Давидович Янсон (1886–1938), несмотря на то что он также «проштрафился» поддержкой «антипартийного произведения» Васильченко. Газета «Читатель и писатель» стала восприниматься как рупор враждебных пролетарской литературе элементов и в конце года была закрыта.

Еще в июле 1928 г. Политбюро ЦК ВКП(б) приняло специальное постановление о «Литературной газете», в котором говорилось: «Издание литературной еженедельной газеты Федерации советских писателей разрешить, причем с ее выходом издание газеты “Читатель и Писатель” прекратить»[5].

С апреля 1929 г. освещение литературной жизни целиком и полностью взяла на себя «Литературная газета», издаваемая Федерацией писателей.

Жизнь газеты «Читатель и писатель» оказалась не слишком продолжительной (всего тринадцать месяцев, в течение которых вышло 54 выпуска), но на ее страницах часто публиковались интересные и яркие материалы (особенно это относится к графическому наполнению номеров), достойные внимания и изучения. В настоящей статье остановимся лишь на некоторых аспектах, нашедших отражение на страницах «Читателя и писателя»: главные темы и задачи, поставленные перед собой редакцией газеты; основные персонажи ее литературных и художественных публикаций; художники, чьи рисунки, дружеские шаржи и острые карикатуры иллюстрировали напечатанные в ней материалы.

1. «Писатель становится объектом особого внимания»

На первой странице первого номера «Читателя и писателя» редакция сформулировала цели и задачи нового издания:

> <…> наше стремление взять в немногом — многое, охватить как в фокусе всю картину нового сотворения мира.
>
> Наша цель — отобразить переходную эпоху во всех нюансах ее проявления, поскольку она сама находит свое отипизированное оформление в литературно-художественных образах произведениях искусства <…>
>
> Раскрывая сущности всего многообразия жизненных явлений действительности в ее литературном отражении, Еженедельник считает своей целью давать читателю обобщающее руководящее направление на трудном и сложном пути “битвы жизни” за идеалы полного освобождения человечества от сковывавших его до сих пор цепей.
>
> Ведь в этом вся сущность эпохи, созвучие с ней нашей газеты должно быть полным, художественно-исполненным и объективным[6].

Для наиболее полного раскрытия «сущности всего многообразия жизненных явлений действительности в ее литературном отражении» газета была насыщена многочисленными рубриками, отражавшими самые разные актуальные вопросы культурного строительства.

Уже во втором выпуске появился обзор читательских писем — «Первый отклик читателя и писателя» (автор статьи С. Васильченко, подпись — *С. В.*):

> Выход газеты «Читатель и писатель» — это прежде всего культурное событие. Современный читатель не почитывает, а, читая, критикует нутряное содержание писателя, — его культурно-политический багаж подвергает тщательному осмотру, а писатель современный, в свою очередь, не может и не должен творить вне влияния эпохи, вне новых запросов миллионных масс. <…> Писатель становится объектом особого внимания масс, а художественная литература — маяком, мимо которого новый критик искусства — пролетариат не пройдет молча.
>
> И поэтому нужен массовый орган, который, сближая писателя с читателем, взял бы на себя далеко не легкую задачу помогать массам разбираться в «жизненных явлениях», отображаемых литературой, ставить всякое политическое и общественное уродство в литературе (богемщину, халтуру) под обстрел

> жесточайшей критики и, наконец, давать доступные, краткие, но толковые обзоры новинок литературы (ЧиП. 1927. № 2. С. 1).

Далее следовали «рекомендации» редакции газеты от первых читателей ее первого выпуска, суть которых сводилась к следующему:

> — газета должна быть спутником читателя — подсказывать, что и как читать;
> — необходимо сократить отдел «Театр и музыка» и давать только «в разрезе — театр и литература»;
> — убрать зарубежные культурные новости («зачем знать о франкфуртской выставке <…>, о новых операх в Италии <…>», если об этом пишут в других газетах, а здесь «нет ни слова о выставке художественной литературы <…>»);
> — больше внимания уделять хронике: что выпускают издательства в стране и за границей, что печатают толстые журналы и т. д.

На страницах издания можно найти статьи и стихи ведущих авторов пролетарской литературы, тексты их выступлений на вечерах и обсуждениях, интервью и высказывания по различным поводам, отрывки из писем читателей и беседы с писателями. Согласно требованиям читателей и в соответствии с собственной программой, на страницах «Читателя и писателя» обсуждались проблемы, в первую очередь связанные с литературой, книгами, чтением. Приведем названия некоторых публикаций: «То, о чем надо говорить» (ЧиП. 1927. № 1. С. 1–2; подпись — *Не-критик*), Б. Малкин «Ленин и советская книга» (ЧиП. 1928. № 2. С. 3), П.С. Коган «Литературные группировки» (ЧиП. 1928. № 7–8. С. 4), М. Горький «Горький — молодым пролетписателям (Письмо литкружку профтехнической школы г. Покровска Республики немцев Поволжья)» (ЧиП. 1928. № 17. С. 1), А. Ефремин «Литература и жизнь (Образ деревенского энтузиаста)» (ЧиП. 1928. № 37. С. 2), А. Ревякин «О достижениях крестьянской литературы» (ЧиП. 1928. № 48. С. 2), В. Бойчевский «Какою не должна быть книга для детей» (ЧиП. 1928. № 49. С. 3) и т. д. Регулярно публиковались репортажи о событиях литературной жизни (например, стенографическая запись выступлений на «Вечере журналистов в Политехническом музее» (ЧиП. 1927. № 2. С. 2–3), в том числе вступительная речь председателя правления Госиздата и ОГИЗа А.Б. Халатова), письма чита-

телей с откликами на прочитанные книги, проводились литературные конкурсы, обсуждались выставки и театральные премьеры, рецензировались книжные новинки и рекламировались планы книгоиздательств (постоянные рубрики — «На книжном рынке», «Книжная хроника»).

Газетные страницы оживляли многочисленные фотографии (портреты писателей — индивидуальные и в группах, интерьеры библиотек, книжные обложки и др.) и изобразительные материалы (натурные зарисовки участников литературных дискуссий и конференций, репродукции картин и скульптуры с выставок и проч.).

Значительную роль стали играть карикатуры — шуточные рисунки с серьезным содержанием, украшавшие и заострявшие проблемные и программные тексты. Как правило, главная тематическая картинка располагалась на первой странице, а на последующих помещались другие — часто дополняющие главную и продолжающие ведущую тему выпуска. Оригинальные, живые и подчас весьма затейливые шуточные рисунки придавали особую привлекательность выпускам «Читателя и писателя». Юмор и изощренное воображение художников наполняли рубрики «Под пером карикатуриста» и «Классики и современники», иронизировали над «мирным бытием» писателей, высмеивали сражения на «литературном фронте», создавали индивидуальные портреты советских авторов и остроумные зарисовки с участием литературных противников. Первые номера «Читателя и писателя» украсили рисунки известных мастеров жанра Кукрыниксов (коллективный псевдоним художников М.В. Куприянова, П.Н. Крылова и Н.А. Соколова) — они встречаются в первых тринадцати номерах за 1928 г. Начиная с четырнадцатого номера страничка карикатуриста оказывается почти полностью предоставлена острому карандашу художника, скрывшегося за псевдонимом Энге.

2. Кукрыниксы

Даже беглый просмотр газетной подшивки позволяет выявить, что перо карикатуристов часто обращено на определенный круг писателей, на рисунках встречаются одни и те же лица — те же, как правило, что упоминаются в статьях, заметках и книжных рецензиях, а также в подписях под опубликованными в «Читателе и писателе» стихами или рассказами.

Вот, например, шарж «Писатели в годы гражданской войны» (ЧиП. 1928. № 6. С. 1; Кукрыниксы). Он размещен на первой странице, посвященной предстоящему празднику Красной армии, — рядом со статьей Г.Е. Коренева «Красноармейская поэзия» и передовицей под заглавием «Обойденная тема», в которой анализировалась литература, посвященная Красной армии в годы Гражданской войны (здесь среди прочего отмечались «военные» произведения Вс.В. Иванова и Ю.Н. Либединского) и отсутствие «художественных произведений, освещающих теперешний быт Красной Армии».

На рисунке в ряд стоят вооруженные, разномастно и нелепо наряженные пять писателей: автор «Конармии» (1926) Исаак Бабель — в шинели до пят, ему в руку уткнулась стоящая рядом истощенная лошадь; боец Красной армии Всеволод Иванов (повести «Партизаны» и «Бронепоезд 14–69», 1921) — с винтовкой, пистолетом и гранатой за поясом; Юрий Либединский, прославившийся повестями «Комиссары» (1925) и «Неделя» (1923) о Гражданской войне на Южном Урале, — в островерхой буденовке и комиссарских галифе; с пулеметом под мышкой Александр Безыменский (поэма «Комсомолия», 1923) и Борис Пильняк (роман «Голый год», 1922) — тоже в буденовке и с выглядывающей из-за спины рукоятью шашки. Все они — бойцы единого фронта, «революцией мобилизованные и призванные».



Писатели в годы гражданской войны — И. Бабель, Вс. Иванов, Л. Либединский, А. Безыменский, Б. Пильняк.

На следующих страницах того же номера эти писатели представлены по отдельности и каждый в своем «мирном бытии». Вот Александр Безыменский — общий тираж книг его в 1920-е — 1930-е гг. составил миллион экземпляров, в 1927 г. он побывал в зарубежной поездке (посетил Францию и другие страны, более двух недель провел в Сорренто у Горького), — Безыменский изображен после возвращения из заграницы: опирается на трость, с сигарой и букетом цветов, в шляпе с широкими полями, за спиной саквояж, гора ящиков, сверху — патефон, на дорожном саквояже надпись «Paris». Борис Пильняк, выпустивший в 1927 г. по итогам своей поездки в Японию книгу «Корни японского солнца», сидит в кресле-качалке под веткой сакуры в халате-кимоно с кальяном в руках. В том же ироническом и вполне беззлобном виде показаны и другие персонажи: Всеволод Иванов — в теплом пальто с меховым воротником — выгуливает на поводке большую собаку, едва удерживая поводок и упираясь ногами в землю; Юрий Либединский обучает литературной грамоте младенцев — членов литкружка; Исаак Бабель смотрит в подзорную трубу, из которой вылетают «блуждающие» звезды (в 1926 г. он написал сценарий фильма по роману Шолом-Алейхема «Блуждающие звезды», фильм шел на экранах кинотеатров с заметным успехом, но пленки с фильмом не сохранились).

Необходимо отметить, что имена этих авторов, писателей первого ряда этого времени, регулярно встречаются и на страницах других периодических изданий, но нигде — с таким неизменным постоянством, как в литературной газете «Читатель и писатель».

3. Горький

Многие страницы номеров газеты отведены под материалы, связанные с памятными датами русских писателей: 50-летием со дня смерти Н.А. Некрасова (ЧиП. 1928. № 1), 100-летием со дня смерти Н.Г. Чернышевского (№№ 47, 48), 100-летием со дня рождения Л.Н. Толстого (№№ 35, 36, 37), другие посвящены творчеству отдельных советских писателей: В.Г. Короленко (№ 25), Д.И. Писареву (№ 28), А.П. Чехову (№ 30), Д. Бедному (№ 38), Н.Н. Ляшко (№ 39), А.А. Блоку (№ 50), Г.К. Никифорову (№ 40), К.А. Федину (№ 43), памяти И.И. Скворцова-Степанова (№ 41) и др.

Самое пристальное внимание редакции и художников «Читателя и писателя» заслужили две масштабные фигуры советской литературы — Горький и Маяковский.

Особое место в периодике 1928 г. занимает отражение празднования в Советском Союзе 60-летия Максима Горького. В марте 1928 г. писатель отметил свой юбилей в Италии, а 28 мая по приглашению Советского правительства и лично Сталина приехал в СССР из Италии после семилетней эмиграции. От первой советской станции до Москвы Горького встречали торжественные митинги, а на площади Белорусского вокзала его ждала многотысячная толпа. Момент торжественной встречи «буревестника революции» советскими писателями был запечатлен Кукрыниксами в шарже, опубликованном в журнале «Красная новь» (№ 13), а на июньской обложке журнала «БИЧ» (№ 23) ликующие массы несут Горького на руках (художник Б.И. Антоновский).

«Читатель и писатель» также откликнулся серией материалов на юбилей первого пролетарского писателя и его возвращение на родину. На страницах газеты на протяжении 1928 г. печатались статьи и письма Горького, обращения к читателям, реклама издания его сочинений. В № 12 от 24 марта редакция поместила несколько дореволюционных карикатур на писателя (аналогичные перепечатки появились и в других изданиях — например, в № 13 журнала «Прожектор»), напомнив читателям, что сам Горький с юмором и симпатией относился к шаржам и карикатурам, в том числе на себя самого. Кроме них, в газете появились пять новых карикатур на юбиляра (почти все — на первых страницах), которые можно условно разделить на следующие темы: Горький и критики (ЧиП. 1928. № 7–8. С. 9: Кукрыниксы; № 25. С. 3: Энге), Горький и советские писатели (Чип. 1928. № 16: Энге), организация музея Горького в Нижнем Новгороде, который был открыт 22 мая 1928 года по инициативе нижегородской общественности в связи с 60-летием писателя (Чип. 1928. № 24: Энге).

Рассмотрим карикатуру Энге «Лучше поздно, чем никогда» (ЧиП. 1928. № 16. С. 1). Здесь отразились несколько моментов, вполне понятных для современников, когда Горький выступает в роли учителя советских писателей. Во-первых, вспоминается громко прозвучавшее в 1927 г. «Письмо писателя Владимира Владимировича Маяковского писателю Алексею Максимовичу Горькому», в котором первый советский поэт уговаривал итальянского затворника вернуться на родину:

Я знаю —
Вас ценит
и власть
и партия,
Вам дали б всё —
от любви
до квартир.
Прозаики
сели
пред Вами
на парте б:
— Учи!
Верти![7]

Во-вторых, уже по возвращении в СССР Горький обратился к писателям с ленинским призывом — учиться, повышать грамоту: его статья «О пользе грамотности» была опубликована 17 марта 1928 г. в газете «Читатель и писатель» (№ 11), 20 апреля перепечатана в центральных «Известиях» (№ 92), а затем вошла в книгу Горького «Статьи о литературе и литературной технике» (1931). В этой статье Горький пишет о непонимании и нежелании понимать «молодыми русскими литераторами» достижений мировой культуры, приводит примеры грубых и нелепых ошибок в текстах советских писателей, вызванных тотальной необразованностью и обыкновенной неграмотностью, и делает вывод о том, что редакторы должны не только «помогать начинающему писателю», но и сами должны «непрерывно учиться своему делу»:

> <…> грамотность совершенно необходима для всех людей, а в особенности для тех, которые занимаются литературой. <…>
>
> Писатель обязан знать как можно больше.
>
> Молодые писатели мало знают. Очевидно, поэтому они плохо усваивают сходства и различия между вещами, звуками, красками, явлениями природы. <…>
>
> Отношение к молодым и начинающим писателям не бережно, недостаточно заботливо и внимательно. Критика учит их политграмоте, тогда как должна бы учить литературной технике.
>
> <…> В свое время сам испытал мучительный стыд малограмотности. Через головы молодых писателей я обращаюсь к ре-

дакторам журналов, в которых напечатаны рассказы с подчеркнутыми погрешностями против техники дела и против языка. <…>

В наше время обязанность редактора — помогать начинающему писателю <…> редактор должен знать больше писателя, он должен непрерывно учиться своему делу. У нас развивается процесс небывалый никогда и нигде — в литературу идут сотнями люди от сохи и от станка, но это — вовсе не много для страны с населением в полторы сотни миллионов. <…> сейчас существуют десятки крупно даровитых людей, которые почти не могут толково писать по причине своей технической беспомощности. Вполне возможно, что эти таланты погибнут, не сумев сделать того, что они могли бы сделать прекрасно и прочно, надолго (ЧиП. 1928. № 11. С. 1).

На карикатуре Энге «Лучше поздно, чем никогда» Горький приглашает в школу писателей и критиков. С портфелями и журналами под мышкой вприскочку бегут учиться редакторы литературных журналов: Л.Л. Авербах[8] («На литературном посту») с Ф.Ф. Раскольниковым[9] («Красная новь»), В.П. Полонский[10] («Печать и революция»), С.В. Васильченко («Читатель и писатель»), В.В. Ермилов[11] («На литературном посту») ведет за руку М.В. Лузгина[12] («Октябрь»), торопятся поэт А.А. Жаров[13] с чернильницей и пером («Молодая гвардия») и писатель А.Г. Малышкин[14] с школьным ранцем за плечами («Новый мир»).



СЛЕВА — НАПРАВО: М. Горький, А. Авербах, Ф. Раскольников, В. Полонский, С. Васильченко, В. Ермилов ведет М. Лузгина, с чернильницей — А. Жаров, с ранцем — С. Малашкин.

Перед нами возникает картина идиллического единства писателей в стремлении повысить свое профессиональное образование и литературную грамотность, к которым призывал Горький. Дружно и с энтузиазмом в горьковскую школу направляются представители противоборствующих литературных групп: «напостовцы» Авербах, Раскольников и Ермилов, «октябрист» Лузгин, «молодогвардеец» Жаров, «перевалец» Малышкин и др. Вслед за ними из дверей виднеющегося вдалеке «Дома им. Герцена» (несомненно, его прообразом является переданный писателям «Дом Герцена», в котором в 1920-е гг. находился РАПП и жили литераторы, не имевшие жилья в Москве) с рукописями в руках бегут и другие авторы.

Гипотетическая возможность дружества и творческого единения писателей разных литературных направлений не раз послужит материалом для новых работ карикатуриста Энге. А тема необходимости «учиться своему делу» и повышения профессиональной грамотности литераторов была подхвачена другими изданиями: так, в сатирическом журнале «Бегемот» (1928. № 23. С. 11) появилась карикатура, где Горький собирает писателей в школу I ступени (подпись У. А.).

«Неужели не понятно?» — так называется следующая карикатура в «Читателе и писателе» (ЧиП. 1928. № 25. С. 3; автор — Энге), отразившая один из эпизодов травли Горького рапповцами, в частности, в журнале «На литературном посту», возглавляемом Авербахом, и продолжившая тему учительства, но в зеркальном отражении. Здесь за школьной партой в виде усердного ученика сидит сам Горький, а роль наставника разыгрывает Леопольд Авербах, постоянный персонаж газетных карикатур «Читателя и писателя». Он назидательно поднял палец и укоризненно вопрошает ученика: «Неужели не понятно?» Сюжету предпослан пояснительный эпиграф из статьи Авербаха «Пошлость защищать не надо»: «…причины ошибок могут быть различны, но ошибки всегда остаются ошибками…»[15]

Эта карикатура — одно из звеньев в продолжительной газетно-журнальной полемике, разразившейся вокруг юбиляра. Незамысловатый сюжет рисунка скрывает довольно драматическую историю, начавшую отсчет с печально прославившегося стихотворения «Свидание» пролетарского поэта Ивана Молчанова (ранее — пастуха, а потом бойца Красной армии), опубликованного 25 сентября 1927 г. в «Комсомольской правде». 2 октября в той же газете с резко критической статьей «Новые песни и старая пошлость» выступил Авербах, вслед



за ним на незадачливого поэта с критикой обрушились Маяковский, Безыменский и другие. Дискуссия продолжилась и в следующем году: 1 мая в газете «Известия» (1928. № 101) Горький со статьей «О возвеличенных и “начинающих”» выступил в защиту Молчанова и всех начинающих литераторов, против недопустимо грубого тона критики литературных пастырей. На статью Горького — по мнению Авербаха, «неосновательно претендующего на учительство», — секретарь ВАПП откликнулся 26 мая поучающей статьей «Пошлость защищать не надо», завершив ее далеко идущими выводами:

> <…> Горький не хочет видеть в истории со *Свиданием* принципиального столкновения. <…> молчановщина, особенно если ей дать расти и не пресечь ее в самом начале, — это вопрос общего порядка и большого значения
>
> <…> Резкий отпор следует давать всякой попытке защищать даже Молчанова.

Пренебрежительно отозвавшись о Горьком, Авербах самодовольно заявляет, подразумевая самого себя:

> <…> Рабочее движение нуждается именно в тех интеллигентах, которые особенное внимание обращают на вопросы идеологической выдержанности…[16]

Последняя фраза включена в текст, предпосланный карикатуре Энге «Неужели не понятно?» — и тем самым замыкает сюжет: Горький — бывший враг мещанства и учитель писателей оказывается недостойным наставником и защитником мещанства, воплотившегося в «молчановщине», а критик-интеллигент Авербах направляет заблудшего писателя в правильное идеологическое русло.

4. Маяковский

Безусловным рекордсменом шуточной иконографии «Читателя и писателя» является Маяковский: тринадцать раз художники выводят на сцену его характерную фигуру — и часто рядом с ним друзья и сподвижники: Сергей Третьяков, Николай Асеев, Семен Кирсанов, Осип Брик (ЧиП. 1928. № 1. С. 7–8; Кукрыниксы). Маяковский на «литературном фронте» с Семеном Васильченко, Леопольдом Авербахом и Вячеславом Полонским, редакторами журналов «Читатель и писатель», «На литературном посту» и «Печать и революция» (ЧиП. 1928. № 13. С. 1; Кукрыниксы). Маяковский на «литературном перекрестке» (ЧиП. 1928. № 19. С. 1; Энге), в «литературной бане» (ЧиП. 1928. № 11. С. 1; Кукрыниксы), «в разгаре полемики» (ЧиП. 1928. № 22. С. 1; Энге), Маяковский летом «в Пушкино на даче скучает по заграницe» (ЧиП. 1928. № 31. С. 4; Энге) и т. д.

Маяковский, «горлан и главарь», и на рисунках почти всегда — в группе писателей, во главе ее. На карикатуре Энге «На классика надейся, а сам не плошай!..» (ЧиП. 1928. № 21. С. 1) он в одной лодке с писателями, среди которых узнаются Юрий Либединский, Иван Евдокимов[17], Федор Гладков и другие постоянные персонажи газетных шаржей, а «скинутые» с «парохода современности» классики (Пушкин, Толстой, Гоголь, Тургенев, Грибоедов и др.), подобно некрасовским бурлакам, «идущим бечевою», тянут писательскую лодку в направлении, которое указывает «капитан» Маяковский.



Как не вспомнить восторженные строки юного Семена Кирсанова — его посвящение «Маяковскому», написанное в 1926 г.:

Я вижу — на рубке стоит капитан,
лебедкой рука поднята,
и голос, как в бурю взывающий трос,
и гордый, как дерево, рост.
Вот вцепится яро, зубами грызя
борта парохода, прибой, —
он судно проводит, прибою грозя
выдвинутою губой!
Я счастлив, как зверь, до ногтей, до волос,
я радостью скручен, как вьюгой, —
что мне с командиром таким довелось
шаландаться по морю юнгой[18].

И капитан Маяковский, и выдвинутая губа, и поднятая лебедкой рука присутствуют на газетном рисунке — и это неопровержимо свидетельствует о знакомстве художника со стихами Кирсанова, которые появились в сборнике «Опыты», вышедшем в том же 1928 г. и сделавшем автора знаменитым. Любопытно, что в собрании стихотворений Кирсанова 1974 г. и других поздних публикациях капитан стоит не «на рубке», а «у мачты» — как на этом газетном рисунке, где Маяковский руководит движением лодки, держась за писательское перо в виде мачты. Мачта-перо на рисунке Энге — воплощение мачты-мечты Кирсанова, присутствующей во всех редакциях этого посвящения: «Как мачта, мечта моя высока: стать, как и он, капитаном!»[19]

Необходимо отметить, что рисунки в «Читателе и писателе» — далеко не всегда служат прямыми иллюстрациями размещенных поблизости текстов. Часто героями шаржей являются авторы или объекты критики данного номера, но порой заданная в какой-то статье или заметке тема получает развитие в шуточном рисунке уже в последующих номерах.

Номер 34 за 25 августа 1928 г. — один из последних, где блеснуло «перо карикатуриста» Энге. Два шаржа — один, посвященный открытию нового писательского клуба (на четвертой странице рядом с анкетой «Чего вы ждете от клуба писателей?» нарядная «дама», героиня карикатуры, надеется в новом клубе «повеселиться»); другой, на первой странице, называется «Страстная площадь по Маяковскому» (ЧиП. 1928. № 34. С. 1). Здесь поэт-агитатор, покровительственно приобняв за плечи памятник Пушкину, гордо демонстрирует изумленному классику обновленную Страстную площадь с выстроенным многоэтажным зданием Госиздата на месте Страстного монастыря — напротив опустевшего Пушкинского пьедестала. Никакой поясняющей фантазию художника статьи или очередной анкеты в ближайшем окружении не имеется. Но в предыдущем номере за 18 августа напечатано стихотворение Маяковского «Шутка, похожая на правду» (ЧиП. 1928. № 33. С. 2), сыгравшее важную роль в судьбе Страстного монастыря и одноименной площади и разъясняющее смысл карикатуры Энге:



Скучно Пушкину.
Чугунному ропщется.
Бульвар
хорош
пижонам холостым.
Пушкину
требуется
культурное общество,
а ему
подсунули
Страстной монастырь.

Далее следует решительный призыв снести Страстной монастырь («…снесем Страстной / и выстроим Гиз…»), а площадь «пускай по-новому назовется…»:

В этом
заинтересованы
не только трое,
займитесь стройкой,
зря не временя,
и это,
увидите,
всех устроит —
и Пушкина,
и Гиз,
и *Известия*,
и меня.

Все сбылось: в середине 1920-х гг. на Страстной площади было возведено конструктивистское здание газеты «Известия», а сама площадь в 1931 г. переименована в Пушкинскую. В 1937-м к 100-летней годовщине гибели поэта «чортовы», по выражению Маяковского, монастырские купола исчезли с Пушкинской площади. Позднее, в 1950 г., памятник поэту был перенесен на место бывшей надвратной церкви Страстного монастыря, а в 1968 г. вместо стоявшего вблизи памятника знаменитого «фамусовского дома», где бывали Пушкин и Грибоедов, построили новый корпус редакции «Известий» — и это стало завершающей фазой реконструкции площади «по Маяковскому».

Тема «Маяковский и Пушкин» не ограничивается карикатурами «На классика надейся, а сам не плошай!..» и «Страстная площадь по Маяковскому», она продолжается и развивается: есть несколько сюжетов, где Пушкин и Маяковский рядом — как друзья, как противники, как современники… Анализ этой темы может стать темой специального исследования, но в настоящей статье мы такой цели не ставим. Попробуем разрешить другую задачу и обратимся к человеку, чье имя неоднократно упоминалось в настоящей статье и, тем не менее, до сих пор осталось укрыто за псевдонимом — к художнику Энге.

5. Энге

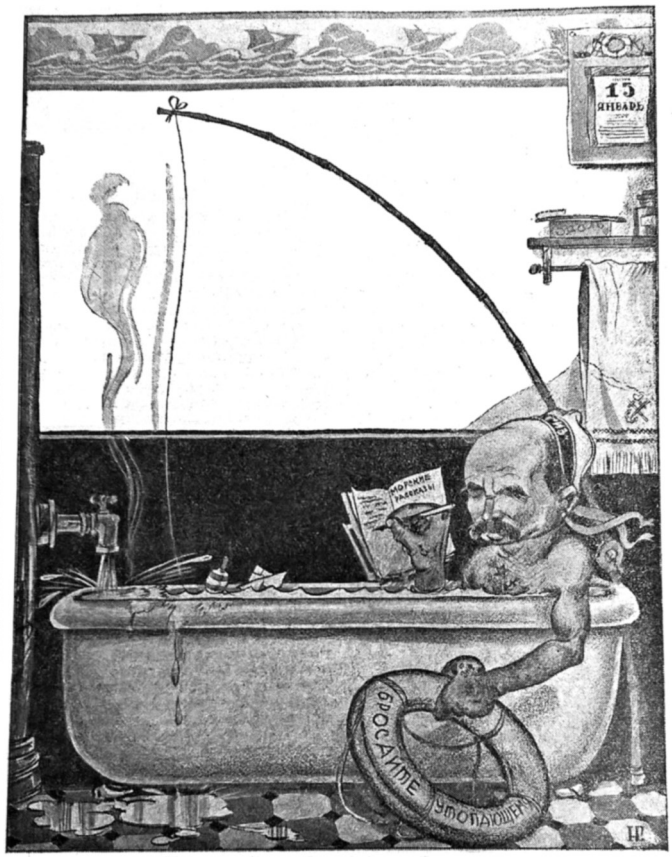
Сейчас имя этого художника почти забыто — настолько, что этикетки к редко встречающимся на литературных выставках его работам всегда подписаны по-разному (в зависимости от авторской подписи на рисунке) и воспринимаются как выполненные разными художниками: *Н.И. Гатиловым*, неким *Н. Г.* (*НГ)* и таинственным *Энге*. В то время как это один и тот же автор и подписи его раскрываются довольно просто: Николай Иванович Гатилов — полное имя, *Н. Г.* (*НГ*) — монограмма или инициалы имени и фамилии (Николай Гатилов), *Энге* — то же самое в фонетической транскрипции (*Эн* — Н, *ге* — Г, т. е. тот же Николай Гатилов). И это подтверждается встречающимися иногда под рисунками двойными подписями: чаще всего в газете «Читатель и писатель» можно увидеть подпись-монограмму *Н. Г.* (*НГ*) с пояснением — «рисовал Н. Гатилов» (см., например,



Александр Эмильевич Грибоедов - Мейерхольд
Рисунок Н. Гатилова

шарж на Мейерхольда из «Альбома карикатуриста» — «Александр Эмильевич Грибоедов-Мейерхольд» в № 22 «Читателя и писателя» за 1928 г. на стр. 5; оригинал — большой рисунок акварелью — хранится в РГАЛИ**).** Реже, но все же можно встретить и сочетание подписей *Н. Г.* и *Энге* (см. рисунок «А. Новиков-Прибой. Дружеский шарж *Энге*» из «Альбома карикатуриста», подписанный также монограммой *НГ*, в № 20 за 1928 г. на стр. 3).

Таким образом, газета «Читатель и писатель», помимо прочей ценной информации, позволяет прояснить и раскрыть имя одного из интереснейших, на наш взгляд, художников-карикатуристов 1920-х гг.,



А. Новиков-Прибой
Дружеский шарж Энге

долгие годы остававшегося в безвестности либо появлявшегося отдельными своими работами под разными именами, тем самым продолжая оставаться таинственным незнакомцем.

В 1920-е гг. работы художника, подписанные как фамилией, так и инициалами *Н. Г.* (*НГ*) или псевдонимом *ЭНГЕ* (*Энге*), можно было часто встретить на страницах различных изданий — от газеты «Безбожник» до журнала «Красная новь».

Николай Иванович Гатилов[20] стал фактически ведущим художником-карикатуристом газеты «Читатель и писатель». Его рисунки и имя (во всевозможных написаниях) встречаются почти на каждой странице газеты: от дружеских шаржей в колонке «На книжном рынке» и зарисовок «Из альбома карикатуриста» до многофигурных остросюжетных «фельетонов художника», повествующих о литературных разногласиях писательского сообщества («На литературном фронте», «На литературном перекрестке», «Пером карикатуриста» и т. д.).

Остановимся на одной аллегорической сцене, выполненной Гатиловым и демонстрирующей «литературный рай» (ЧиП. 1928. № 14. С. 1), в котором узнаются и «райский сад» Петера Венцеля («Адам и Ева в райском саду», музеи Ватикана), и все другие Эдемы, изображенные художниками. В многофигурной композиции в образе всевозможных зверей и птиц, мирно и согласно сосуществующих на лоне природы, представлены советские писатели. Самая крупная фигу-



ра — гривастый лев Маяковский. Вокруг него в причудливых позах расположились единомышленники и литературные противники: барашек Полонский доверчиво улегся у львиных лап, длинношеий жираф Либединский укачивает в колыбели младенца Шкловского, на одной ветке «щебечут» Брик с Гладковым, ящероподобного Абрама Эфроса усердно вычесывает щеткой Леопольд Авербах и т. д. Райскую идиллию разоблачают напечатанные ниже вирши с напыщенным названием «Поэзия мечты и проза действительности» — приведем полностью эти строки, подписанные псевдонимом *ПИНГВИН*, за которым, как за маской из «литературного рая», спрятался язвительный Вадим Шершеневич, достойный соавтор Гатилова-Энге:

Забыв о спорах и о массе,
Отвергнув хищный вой и лай,
На поэтическом Парнасе
Се — декретируется рай.
Не воя гласом ерихонским,
Спокойно отнесясь к врагам,
Здесь Маяковский с В. Полонским
И Лебединский с Шкловским там.
Над ублаженным вдрызг Эфросом
Беззлобно Авербах сидит.
С. Третьяков остался с носом
И у врагов смиренный вид.
Гладков щебечет там сугубо,
А рядом с ним на ветке Брик
И Луначарский тащит зубы
Светлову маленькому вмиг.
Но твердо веруя в беду,
Боюсь, что рай такой условный
Наступит в будущем году,
Но первого апреля ровно.
А до тех пор оставь надежды
На этот идеальный мир.
И будет грызться, как и прежде,
Литературный злобный мир.
И Леф, глядя дикообразом
(Хоть лев и не дикообраз),

Полонского проглотит разом
И Луначарского подчас.
Один другого лупит метко,
Единый вопль — «куси! лягай!»
И, если лезет, — кто на ветку,
Так вешать «дерзкого врага».
В литературе — дружба — ложь,
И ранят перьями и взглядом,
И рай Парнасский очень схож
Досель с вполне стандартным адом[21].

Примечательно, что карикатура на парнасский рай и пояснительный стихотворный подстрочник оказались размещены на первой странице, а ниже под ними — случайно или нет? — опубликованы воспоминания участников Первого Всероссийского съезда пролетарских писателей, состоявшегося 18 октября 1920 г. в московском Доме печати, на котором был принят Устав Всероссийского союза пролетарских писателей, а также было положено начало Всероссийской ассоциации пролетарских писателей (ВАПП). Подобное «сопряжение далековатых» встречается на страницах «Читателя и писателя» неоднократно, хотя, по всей видимости, не всегда носит преднамеренный характер.

*

В завершение упомянем любопытный репортаж о вечере эпиграмм, прошедшем в сентябре 1928 года в московском Доме печати. Он раскрывает секрет склонности редакции «Читателя и писателя» к карикатурам и шаржам. В статье за подписью *П. Ж.* утверждается, что вечер доказал полный успех жанров эпиграммы и пародии в «литературной борьбе сегодняшних дней»:

> <…> Столкновение школ и группировок, острая оценка отдельных представителей литературы, различные уклоны и увлечения — все это получило свое выпуклое выражение в продемонстрированных эпиграммах. <…> У эпиграммы оказался широкий литературный горизонт. <…>
>
> Мысль устроить вечер эпиграмм нужно признать бесспорно удачной. Об этом говорила и оживленная аудитория, и разно-

образная тематика, и большое количество прочитанных произведений. «Вечер эпиграмм» говорит о возрождении этого своеобразного тонкого литературного жанра — этой литературы остроумия (ЧиП. 1928. № 39. С. 5).

В свете этой публикации напрашивается невольное сравнение эпиграмм и пародий, «этой литературы остроумия», с яркими и неизменно остроумными карикатурами и шаржами, обильно населяющими страницы литературного еженедельника «Читатель и писатель» на протяжении всего времени его существования. Карикатуры Кукрыниксов и Гатилова-Энге рассказывали читателям о жизни писателей, литературных противоречиях и проблемах и стали своего рода мастерской незлобного юмора, тонкой иронии и умного рисунка. Если бы «Читатель и писатель» просуществовал дольше, эти карикатуры могли бы составить уникальную хронику жизни советских литераторов в графике, но история газеты оборвалась — так же, как впоследствии и жизнь многих из персонажей и авторов этого издания. До закрытия газеты вышло еще тринадцать выпусков, лишь в четырех из них появились рисунки Гатилова-Энге — и на этом публикация шаржей и карикатур на страницах «Читателя и писателя» завершилась, а после 23 декабря (№ 50–52) и сама газета закончила свое существование.

Примечания

1 *Кислицын С.А.* Отчаянный. Революционер и писатель Семен Васильченко // Донской временник. 2014. № 1. URL: http://www.donvrem.dspl.ru/Files/article/m3/0/art.aspx?art_id=1282 (дата обращения: 24.03.2022).

2 *Родов С.* Самокритика и пролетарская литература // Удар за ударом. Удар второй: Литературный альманах. 1930. С. 238.

3 Там же. С. 239–240.

4 Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917–1953 / Под ред. А.Н. Яковлева; сост. А. Артизов, О. Наумов. М.: МФД, 1999. С. 84.

5 Там же.

6 [Б. п.] От редакции // Читатель и писатель. 1927. № 1. С. 1. Далее в тексте в круглых скобках сокращенно — ЧиП, год, номер выпуска и страница.

7 *Маяковский В.В.* Письмо писателя Владимира Владимировича Маяковского писателю Алексею Максимовичу Горькому // Новый Леф. 1927. № 1. С. 2–6.

[8] Авербах Леопольд Леонидович (1903–1937), литературный критик, генеральный секретарь ВАПП (Всероссийской ассоциации пролетарских писателей), ответственный редактор журнала «На литературном посту».

[9] Раскольников Федор Федорович (наст. фамилия Ильин; 1892–1939), государственный деятель, дипломат, журналист и писатель; в 1924–1930 гг. работал в Москве в сфере журналистики, в т. ч. был ответственным редактором журналов «Молодая гвардия», «Красная новь».

[10] Полонский Вячеслав Павлович (наст. фамилия Гусин; 1886–1932), критик, журналист, главный редактор журналов «Новый мир», «Печать и революция».

[11] Ермилов Владимир Владимирович (1904–1965), литературовед, критик, ответственный редактор журнала «Молодая гвардия», заместитель ответственного редактора журнала «На литературном посту», один из секретарей РАППа.

[12] Лузгин Михаил Васильевич (1899–1942), писатель, литературовед, заместитель редактора журнала «Октябрь».

[13] Жаров Александр Александрович (1904–1984), поэт, был первым редактором молодежного литературно-художественного журнала «Комсомолия», в 1922 г. стал одним из основателей объединения писателей «Молодая гвардия», сплотившихся вокруг одноименного журнала.

[14] Малышкин Александр Георгиевич (1892–1938), писатель, член литературной организации «Перевал» при журнале «Красная новь», член редколлегии журнала «Новый мир».

[15] *Авербах Л.Л.* Пошлость защищать не надо // На литературном посту. 1928. № 10. С. 6–14. То же: Комсомольская правда. 1928. № 121. 26 мая.

[16] Там же.

[17] Евдокимов Иван Васильевич (1887–1941), писатель, искусствовед, критик, член литературного объединения «Перевал», в конце 1920-х гг. печатался в журнале «Красная новь» и др. В 1927 году резкой критике подвергся роман Евдокимова «Чистые пруды».

[18] *Кирсанов С.* Опыты. Книга стихов предварительная. 1925–1926. М.; Л.: Госиздат, 1927. С. 8.

[19] Там же.

[20] См. о нем: *Наседкина Е.* Шарж Н. И. Гатилова на В. Э. Мейерхольда и Андрея Белого (1927) и полемика вокруг постановки «Ревизора» // Арабески Андрея Белого. Белград; М.: Филологический факультет Белградского университета, 2017. С. 377–391.

[21] *Шершеневич В.Г. (Пингвин).* Поэзия мечты и проза действительности // Читатель и писатель. 1928. № 14. С. 1.

Владимир Орлов

ПОСТРОЧНЫЙ КОММЕНТАРИЙ К СТИХОТВОРЕНИЮ ИОСИФА БРОДСКОГО «НА СМЕРТЬ ДРУГА»

Стихотворение «На смерть друга» (далее НСД) написано в 1973 г., когда до Бродского дошел слух о смерти (оказавшейся мнимой) Сергея Чудакова — московского поэта, представителя «черной» (отчасти связанной с уголовным миром) богемы.

Сергей Иванович Чудаков родился 31 мая 1937 г. в Москве. С осени 1941-го — в эвакуации, затем до 1952-го жил в основном на Колыме. С 1955-го учился на факультете журналистики МГУ (исключен со второго курса). В 1960-е публиковался как театральный и кинокритик в центральной и московской прессе. В 1974-м обвинялся по уголовной статье, был признан невменяемым и помещен в спецпсихбольницу (это повторялось еще дважды, в 1980–1985-х и 1990–1993 гг.); вернувшись из заключения, жил в Москве. Долгое время считался без вести пропавшим, только в 2014-м удалось получить официальную справку о его смерти 26 октября 1997 года на улице от сердечного приступа. Сохранившийся корпус стихотворений Чудакова относится (за двумя-тремя исключениями) к периоду до 1973 г. Эти стихи были впервые собраны в книгу в 2007 г.[1]

Как видим, в начале 1970-х Чудаков окончательно маргинализовался. Согласно записи, сделанной в медкарте психоневрологического диспансера с его слов, «он стал нелюдим, опустился, его завтрак состоит из двух стаканов красного вина и вчерашней булки». В декабре 1972 г. Чудаков впервые попадает в психиатрическую клинику почти на три месяца и исчезает из поля зрения московских знакомых, что послужило основой для возникновения слуха о его смерти. Кто сообщил об этой «смерти» за океан — до сих пор неизвестно.

Стихотворение НСД ранее комментировалось в основном попутно, в ряду прочих стихотворений Бродского, написанных на тему смерти.

Комментарий Льва Лосева в двухтомнике Бродского[2] о том, что в НСД запечатлен «обобщенный портрет представителя его поколения, люмпенизированного человека богемы и одновременно наследника космополитической петербургской культуры»[3], представляется неполным и неточным. В тексте стихотворения нет ни одной случайной строчки, все образы и метафоры относятся, как будет показано ниже, исключительно и только к биографии Чудакова — реальной или мифической, т. е. выведен не обобщенный портрет, а вполне узнаваемый образ конкретного человека, наделенный присущими ему индивидуальными чертами.

Что касается Чудакова как наследника петербургской культуры, то сам он, думается, вряд ли бы согласился с таким определением. Если же здесь под культурой имелся в виду «петербургский текст», в понимании Владимира Николаевича Топорова, то такая трактовка требует отдельной статьи; принять с ходу это утверждение невозможно.

На смерть друга

Название в авторской машинописи НСД[4] проставлено от руки, из чего можно сделать вывод, что автор затруднялся с его выбором до последнего.

Обычно в стихах на смерть Бродский всегда четко обозначал адресата уже в названии, ср.: на смерть Жукова, Ахматовой, Элиота, матери; памяти Феди Добровольского, Геннадия Шмакова и т. п., даже инициалы Т. Б. легко расшифровываются.

Почему же в данном случае в название вынесено не имя и/или фамилия (напр. «На смерть Сережи Чудакова»), а слово «друг»? Думается, не только потому что адресат (как выяснилось к моменту публикации) оказался жив, но и из-за выбранного начала, где в первой же строчке, в первом же слове вместо конкретного имени использован бывший церковный, а ныне формальный или иронический его (имени) заменитель: «имярек». «Стандартизация» названия полностью ломала найденную антитезу имярек/аноним, уничтожая, по сути, смысл написанного. Естественно, Бродский выбрал другой путь.

Со стороны судить о степени близости в отношениях Бродского и Чудакова сложно. Их личное знакомство, как можно предположить,

произошло в 1960 г., во время ноябрьской поездки Бродского в Москву[5]. Согласно различным свидетельствам, на протяжении 1960-х гг. они встречались несколько раз — как в Москве, так и в Ленинграде. Можно говорить о каких-то (не слишком значительных) взаимовлияниях в их творчестве — но это тема отдельной статьи. Глеб Морев, соглашаясь, что «незначимым для него людям он [Бродский] стихов с аллюзиями не посвящал», считает, что на Бродского больше повлиял образ Чудакова: «Это сочетание “культурной” поэтики с приблатненностью и “подворотней” — довольно уникальный микс, отличающий И. Б. и в личностном плане, и в плане поэтики, кстати. Вот тут важен Чудаков»[6]. И все-таки вряд ли такое пунктирное знакомство можно назвать горячей дружбой. Тем важнее признание Чудакова именно другом, демонстративно вынесенное Бродским в заглавие.

Какую-то ниточку к появлению «друга» в названии может дать начатый одновременно с НСД «Литовский ноктюрн» Томасу Венцлове. В нем Бродский тоже отождествляет себя с адресатом: «Мы похожи; / мы, в сущности, Томас, одно…»[9] Как указано Лосевым, начало этой строфы схоже с обращением к *близкому другу* (курсив наш. — *В. О.*) в стихотворении Джона Донна «Шторм»[8], которое ранее перевел Бродский.

Но точно так же в НСД похожи и в определенной степени взаимозаменяемы аноним (Бродский) с имяреком (Чудаковым) — которые, в сущности, тоже одно.

Имяреку, тебе, — потому что не станет за труд
из-под камня тебя раздобыть, — от меня, анонима,
как по тем же делам: потому что и с камня сотрут,
так и в силу того, что я сверху и, камня помимо,
чересчур далеко, чтоб тебе различать голоса…

Этот отрывок невозможно комментировать построчно — не только из-за закрученного синтаксиса, но и потому, что здесь аноним и имярек оказываются сцеплены друг с другом намертво и должны рассматриваться в паре.

Бродский в начале эмиграции ощущал себя не слишком уютно — западной публике как поэт он был малоизвестен, а для русских читателей с пересечением границы соскользнул в некое Ничто[9]. Андрей Ранчин справедливо отмечает, что в ситуации, изложенной в НСД, «еще неизвестно, кто — адресант или адресат — пребывает в царстве мертвых»[10].

В те же самые дни, когда писалось НСД, Бродский в письме Карлу Профферу говорит: «Ничто… это как раз моя епархия…»[11] В самом НСД строкой «Может, лучшей и нету на свете калитки в Ничто…» Бродский пускает в эту свою епархию и имярека-Чудакова, с которым они, таком образом, оказываются в одинаковом положении.

Однако Бродский безымянен только формально: авторство стихотворения не спрячешь, в любой публикации оно заявлено. В силу этого обстоятельства невозможно оставить неузнанным и Чудакова, которому стихотворение обязано развитием темы. При невозможности назвать человека напрямую Бродский насыщает текст НСД такими подробностями, которые не оставляют сомнений, кто является адресатом.

Отметим, что Чудаков и сам был не чужд темы анонимности в своих стихах (см.: «Останусь псевдонимщиком и негром[12] <… > от плоти толп ничем не отделим»[13]).

…на эзоповой фене в отечестве белых головок…

«Феня» — непонятный непосвященным жаргон (обычно криминальный). Учитывая, что эзопов язык уже сам по себе является приемом для «посвященного» читателя — того, который умеет считывать иносказания в тексте, «эзопова феня» представляет собой двойную возгонку шифра. Из-за этого, видимо, так сложно правильно прочесть некоторые строки НСД.

«Белая головка» — просторечное именование бутылки водки (от жестяной крышечки, которой она закупоривалась).

…где на ощупь и слух наколол ты свои полюса…

На ощупь и слух — т. е. в темноте, в которой обычно совершается сексуальный акт. В записях Маши Воробьевой[14], которая работала над переводом НСД на английский язык, помечено: «наколол = (блатной жаргон) найти; также отсылает к “отметить флажками на карте”»[15]. Поскольку в данном случае в темноте «мокрого космоса» накалываются не абстрактные точки на карте, а именно полюса, трактовать этот образ, видимо, следует как: «ты создал в этом космосе свои планеты», свои миры.

…в мокром космосе злых корольков и визгливых сиповок…

Комментарий Льва Лосева к этим строкам в целом передает суть: используется жаргон (заявленная чуть ранее «феня»), на котором «корольки» и «сиповки» есть разные типы женского телосложения, с точки зрения сексуальных характеристик.

В упомянутых бумагах Маши Воробьевой расшифровке этих понятий посвящена целая страница, которую вряд ли есть смысл пересказывать полностью, разве что уточнить один момент: Чудаков имел собственную классификацию и под озвученными Бродским определениями понимал не только физиологические, но и иные характеристики: опытных и агрессивных в сексуальном отношении женщин он называл «корольками», неопытных — «сиповками».

Что касается «мокрого космоса», то у древних греков можно встретить отождествление космоса с пещерой. «Мокрый космос», «мокрая пещера» в таком случае есть не что иное, как мир женских гениталий, занимающих так много места в жизни адресата.

…имяреку, тебе, сыну вдовой кондукторши от…

Мать Чудакова, Елизавета Тихоновна Данилова, действительно всю жизнь занималась в основном неквалифицированным трудом: работала, например, посудомойкой в столовой. Вполне возможно, что какое-то время была и кондуктором.

Если говорить об эпитете «вдовой», то фактически он неверен. К моменту знакомства Бродского с Чудаковым родители последнего находились в разводе, но отец был жив (он скончался в середине 1980-х).

Причиной того, что Чудаков в общении с людьми зачастую умалчивал об отце, являлось его место службы. С начала 1930-х Иван Севастьянович Чудаков работал в НКВД, причем 1940-е провел на Колыме, занимая различные должности в системе ГУЛАГа — от начальника лагеря до инструктора по пропаганде и агитации. Гордиться здесь было нечем, понятным было желание скрыть эти подробности. Чем Чудаков и занимался, и не только в жизни, но и в стихах, см., например, строчку: «Я усыновленный и бездетный…»[16] Видимо, и в общении с Бродским он придерживался именно такого варианта.

…то ли Духа Святого, то ль поднятой пыли дворовой…

Как ни странно, вряд ли это прямая аллюзия на евангельский сюжет. Не меньшее значение имеет история (не)участия Чудакова в фильме Андрея Тарковского «Андрей Рублев». Чудаков был первым, кто вообще упомянул в прессе о планирующихся съемках и даже пересказал несколько эпизодов (в т. ч. не вошедших в окончательный вариант картины)[17]. Существует множество свидетельств, что именно Чудаков должен был сыграть в этом фильме Бориску, в архиве «Мосфильма» сохранились его фотопробы на эту роль с надписью «утвержден», впоследствии зачеркнутой.

В опубликованном в «Искусстве кино» варианте сценария Бориска появляется не в новелле с колоколом, а несколько раньше: в эпизоде, озаглавленном «Тоска. Лето 1419»[18], где показано, как у Рублева возникает замысел «Троицы». В сильном сокращении он выглядит следующим образом:

> На закиданном соломой крестьянском дворе с колодцем посреди сидят и выпивают трое: хозяин — старик лет под шестьдесят и двое гостей — мастеровой с худым лошадиным лицом и редкой бороденкой и молодой паренек, который развалился за столом, уронив голову на руки. <...> Андрей смотрит на троих за столом. Они сидят против света, опираясь о стол, и молча размышляют каждый о своем. И самые простые и обыденные вещи открываются Андрею в своем сокровенном смысле.
>
> Босые ноги малого спокойно лежат под столом, левая чуть вытянута, правая подобрана, не напряжена, и обтрепанные портки прикрывают тонкие загорелые щиколотки. Распахнутая рубаха открывает резко очерченную ключицу и длинную шею. Голова мастерового чуть наклонена, и взгляд его глубок и неподвижен. <…> Андрей смотрит, потрясенный неожиданно обрушившимся на него замыслом.
>
> Складки, промчавшись к локтю, исчезают и через мгновение прозрачными тенями падают с круглого и крепкого плеча, которое плавной линией переходит в руку, тянущуюся к ковшу...
>
> Налетает неожиданный ветер, и солома, устилающая двор, несется по земле. <…>
>
> Сидят трое в покойной беседе — неразделимые, уравновешивающие друг друга, замершие в мудром созерцании, и яр-

кое солнце запуталось в растрепанных вихрах мальчишки золотым нимбом...[19]

Судя по расположению фигур за столом, Чудаков-Бориска (а мальчишка с растрепанными вихрами и есть Бориска) послужил в версии сценаристов прообразом Святого Духа на иконе Рублёва. «Вычислить» это Чудакову, довольно тесно общавшемуся тогда с Тарковским, не составило труда.

Даже если такая трактовка была для Чудакова не более, чем забавной подробностью, можно не сомневаться, что он, при своей общительности, неоднократно рассказывал об этой версии своим знакомым, в том числе Бродскому: не всякому доверят роль прототипа одного из символов христианской веры.

Заметим, что и солома, которую ветер несет по двору в сценарии, легко могла быть преобразована Бродским в дворовую пыль.

…похитителю книг…

Любые книги Чудаков потенциально рассматривал как свою собственность еще в то время, когда учился в МГУ (а то и раньше): писал на них, использовал крайне небрежно, мог и своровать. Чаще воровал в библиотеках, но мог стащить и у знакомых, даже у друзей.

…сочинителю лучшей из од
на паденье А. С. в кружева и к ногам Гончаровой…

А. С. — очевидно, но для порядка отметим, что имеется в виду Пушкин.

«Одой» здесь названо стихотворение Чудакова «Пушкина играли на рояле…», опубликованное в первом номере самиздатского журнала «Синтаксис», выпущенного Аликом Гинзбургом[20] в декабре 1959 г.

Лев Лосев справедливо замечает, что в НСД отразились некоторые мотивы и образы этой «оды» — в особенности мотив «ледяной смерти».

К этому следует добавить, что чудаковская «ода» была почти наверняка написана как своеобразный ответ на «Памятник Пушкину» — стихотворение Бродского 1958 г. При сравнении текста этих стихотворений обнаруживается то же множественное совпадение использованных образов и мотивов: мороз, одиночество, тишина как символ смерти.

С текстом «Памятника Пушкину» Чудаков был знаком наверняка: в архиве Гинзбурга (отобранного у него при аресте летом 1960 г., а сейчас хранящегося в «Мемориале») это стихотворение имеется, а архив Гинзбурга Чудаков знал прекрасно.

Памятник Пушкину

...И тишина.
И более ни слова.
И эхо.
Да еще усталость...
Свои стихи
доканчивая кровью,
они на землю глухо опускались.

Потом глядели медленно
и нежно.
Им было дико, холодно
и странно.
Над ними наклонялись безнадежно
седые доктора и секунданты.

Над ними звезды, вздрагивая,
пели,
над ними останавливались
ветры...
Пустой бульвар.
И пение метели.
Пустой бульвар.
И памятник поэту.

Пустой бульвар.
И пение метели.
И голова
опущена устало.

...В такую ночь
ворочаться в постели
приятней,

* * *

Пушкина играли на рояле
Пушкина убили на дуэли
Попросив тарелочку морошки
Он скончался возле книжной полки

В ледяной воде из мерзлых комьев
Похоронен Пушкин незабвенный
Нас ведь тоже с пулями знакомят
Вешаемся мы вскрываем вены

Попадаем часто под машины
С лестниц нас швыряют в пьяном виде
Мы живем — возней своей мышиной
Небольшого Пушкина обидя.

Небольшой чугунный знаменитый
В одиноком от мороза сквере
Он стоит (дублер и заменитель)
Горько сожалея о потере

Юности и званья камер-юнкер
Славы песни девок в Кишиневе
Гончаровой в белой нижней юбке
Смерти с настоящей тишиною

чем стоять
на пьедесталах.

Таким образом, давнее стихотворение Бродского о Пушкине (которое он даже не посчитал нужным включить в собрание, изданное «Пушкинским фондом») было им «пропущено» через стихи и смерть другого поэта — Чудакова, и явилось читателю в виде бесстрастных строк НСД, т. е. полностью переосмысленным за счет сведения к нулю пафоса, наблюдаемого в «Памятнике Пушкину».

…слововержцу…

Манера разговора Чудакова описывалась знакомыми практически одинаково, именно в духе характеристики, данной Бродским: «он пел совершенно неземным голосом… заслушались все, кто оказался в аудитории», «он… умел всех уговаривать, уболтать», «…говорить он умел. Говорил сильно закругленными, законченными фразами, иной раз длиннейшими периодами. Он был природный говорун», «Речь была как фейерверк», «Он женщин просто заговаривал», «С ним очень легко было разговаривать, потому что говорил только он, не обращая внимания на собеседника»[21].

…лжецу…

Особых комментариев не требует — общеизвестно, что Чудаков мог соврать по любому, даже пустяковому поводу, если так было интереснее преподнести тот или иной факт либо извлечь выгоду. Никаких тормозов у него в этом смысле не было.

…пожирателю мелкой слезы…

При трактовке этого образа следует прислушаться ко Льву Аннинскому, который, описывая сводническую деятельность Чудакова, говорил: «…“мелкая слеза”, которую проливала какая-нибудь юная провинциальная мечтательница, рассчитывавшая поступить в престижный институт, а оказавшаяся в постели маститого писателя или режиссера, — слеза падала в жилетку именно Сергею, о чем он сам рассказывал мне, хвастаясь своей ловкостью»[22].

…обожателю Энгра…

В уже упоминавшихся бумагах Маши Воробьевой[23] есть запись от руки: «Энгр?? — любимый художник, есть портрет, на котором молодой человек — [далее отдельно левее] Молодой человек = Сережа Чудаков». «Энгр» при этом написано красной ручкой, остальной текст — черной.

Очевидно, Воробьева при переводе задалась вопросом: почему упомянут именно Энгр, и получила ответ от Бродского: потому что он любимый художник С. Ч., и при этом есть портрет (Энгра), где молодой человек похож на Сергея Чудакова.

Скорее всего, имеется в виду «Портрет молодого Энгра»[24], выполненный его учителем Ж.-Л. Давидом, находящийся в собрании Пушкинского музея, который и Бродский, и Чудаков видели наверняка.

…трамвайных звонков, асфоделей…

Трамвайные звонки опустим, поскольку каких-то специальных свидетельств на этот счет нет[25], а вот асфодели появляются не зря: этот цветок в стихах традиционно связан с темой смерти; согласно древнегреческим преданиям, эти цветы растут в полях царства Аида. Эта коннотация встречается еще у Гомера в «Одиссее»: «…Провеяли тени на асфодилонский / Луг, где воздушными стаями души усопших летают»[26].

…белозубой змее в колоннаде жандармской кирзы…

С (не)легкой руки Евгения Рейна, который комментировал эту строчку следующим образом: «У Чудакова была бесконечно белая улыбка. И о нем ходили слухи, что он профессиональный стукач. Отсюда жандармская кирза»[27], — слухи о стукачестве Чудакова закрепились. Не будем опровергать их по существу — хотя имеющиеся в нашем распоряжении документы говорят о том, что Чудаков КГБ хоть и побаивался, но никого не закладывал, а Александра Гинзбурга, например, вовсе выгораживал всеми способами. Дело, однако, в том, что Бродский имел в виду совершенно другое: в записях Маши Воробьевой, переводившей это стихотворение на английский, есть уточняющий вопрос на эту тему: «Почему и откуда белозубая змея [?]», — и

ответ на него, полученный, очевидно, от Бродского: «Ползает на полу между сапогами жандармов, как змея извивается. Старается, чтобы не наступили»[28].

Дополнительные записи Воробьевой: «Есть ли намек на аресты? Пушкин? Мандельштам?» и «Мандельштам о белозубых стишках», — остались без ответа, из чего можно заключить, что никаких намеков на судьбу и стихи этих поэтов в НСД нет.

…одинокому сердцу и телу бессчетных постелей —
да лежится тебе, как в большом оренбургском платке…

Оренбургский платок отсылает к одноименной песне на слова Виктора Бокова, которую исполняла Людмила Зыкина.

Соломон Волков справедливо замечает: «…это типичное для Бродского обращение к фольклору, к народному, даже попсовому элементу, который все время входит в его стихи»[29]. В таком случае уместно задаться вопросом: не отсылает ли «одинокое сердце» к «Клубу одиноких сердец Сержанта Пеппера»? Песни «Битлз» Бродский знал хорошо.

…в нашей бурой земле, местных труб проходимцу и дыма…

В целом строка является аллюзией на известное выражение «пройти огонь, воду и медные трубы». Правка, внесенная автором в машинопись, по сравнению с первоначальным вариантом, минимальна: вместо «этой черной» — «нашей бурой» (усиливает аллитерацию «орен*бур*гском», «*бур*ой», «т*руб*»); вместо «вредных» — «местных»[30], которые в конечном счете, видимо, показались автору ближе по звучанию к оригинальной поговорке.

Отсутствие в этой строке (по сравнению с поговоркой) *воды* можно объяснить тем, что она появится в НСД позже — в виде темной реки.

Дым может отсылать к первой строфе одного из стихотворений Чудакова: «…когда в чертог и даже на чердак / Восходит черный дым из преисподней»[31].

Отметим также превращение нейтрального глагола «пройти» в негативно окрашенное существительное «проходимец» — т. е. плут, мошенник. Впрочем, Чудаков, судя по рассказам, был проходимец и в том смысле, что мог проникнуть всюду, см. у Станислава Куняева,

как С. Ч. протаскивал его на показ зарубежного фильма: «Ну, не по печным трубам, конечно, — через паутиной затянутые проходы, каморки, в которых всякий хлам хранился…»; схожий мемуар Максима Викторова о просмотре фильма «Колено Клэр» на Московском международном кинофестивале 1970 г., когда Чудакову удалось «пролезть в подсобные помещения, а уже потом — в вентиляционную шахту, выходящую жерлом прямо на экран»; свидетельство Николая Розина о том, как Чудаков пытался попасть на интересующий его спектакль через окно женского туалета, расположенного на третьем (!) этаже здания театра[32], и т. п. и т. д.

…понимавшему жизнь, как пчела на горячем цветке…

Пчела на цветке — метафора эротических похождений Чудакова (см. выше: «телу бессчетных постелей»), о которых он любил рассказывать всем, кто под руку попадется.

…и замерзшему насмерть в параднике…

В передаваемых по Москве слухах о смерти Чудакова было как минимум три варианта места, где он якобы замерз, — первоначальный, запущенный Олегом Осетинским: под Мытищами (с душераздирающими подробностями типа «вмерз щекою в лужу»); второй — в телефонной будке[33] (свидетельство Александра Асаркана[34]); и третий, дошедший до Бродского, — в подъезде. В автопереводе этой строки на английский Бродский усилил образ: «in… urine-reeking entrance»[35], что можно перевести как «в зассанном подъезде».

…Третьего Рима.

Москва как Третий (после Рима и Константинополя) Рим — изначально идеологический лозунг, ставший в позднесоветское время ироническим клише.

В таком качестве присутствует в одном из стихотворений Чудакова: «…легионы советского Рима / сапогами вредят мостовым»[36]. Однако вряд ли Бродский, выработавший к тому времени свое понимание Рима (в т. ч. и Третьего), нуждался здесь в чьей-либо подсказке.

Может, лучшей и нету на свете калитки в Ничто.

Возвращаясь к началу комментария: если аноним Бродский сравнивает себя с имяреком Чудаковым, то здесь могут сравниваться и способы их ухода в Ничто. В этом смысле автору НСД даже «зассанный подъезд» на родине не кажется хуже, чем зал вылета в аэропорту «Пулково», через который он сам отправился в Ничто.

Человек мостовой…

В этой строчке машинописи первоначальное «мостовых» исправлено на «мостовой»[37].

Чудаков перемещался по Москве, как правило, пешком, избегая общественного транспорта — как из-за элементарного отсутствия денег[38], так и потому, что старался — чем дальше, тем больше — не вступать в контакт с любыми представителями «власти» в его понимании, в т. ч. с автобусными и троллейбусными контролерами.

…ты сказал бы, что лучшей не надо,
вниз по темной реке уплывая в бесцветном пальто…

Исправлено автором в машинописи: река из «черной» стала «темной»[39]. Можно предположить, что Бродский изменил эпитет, чтобы усилить отсылку к одному из стихотворений Чудакова (тому же, где «дым из преисподней»):

Я встану и сейчас пойду туда
Где умереть мне предстоит свободно
Стоит в реке весенняя вода
И в мире все темно и превосходно[40].

Впрочем, сам по себе образ темной реки не настолько оригинален, чтобы связать эти тексты наверняка. (Так же, заметим, как и образ Харона в следующем комментарии.)

О «бесцветном пальто»: оно было подарено Чудакову художником Анатолием Брусиловским и, по его словам, очень похоже на то, в котором запечатлен Евгений Рейн на известной фотографии с похорон Анны Ахматовой.

Пальто это Чудаков, конечно, менял. Можно перечислить, как он, по наблюдениям различных мемуаристов, бывал одет: куртка польская с капюшоном; рыжее пальто; женский плащ; серый плащ; Аннинский говорит о «светло-желтом пальтишке, накидочке» и т. д. — но большинству запомнилось это «бесцветное пальто», по Бродскому. Волшебная сила искусства…

…чьи застежки одни и спасали тебя от распада.

Утверждение надо понимать в том смысле, что распад (нравственный) уже произошел, застежки спасали лишь от того, чтобы он не стал видимым; с утратой пальто и застежек станет очевидно, что человек, его носивший, давно умер. Ср. со свидетельством Льва Прыгунова: «…только однажды, когда мы рассуждали о смерти, но тоже в его стиле — с шутками и анекдотами, он на какой-то момент задумался и тихо, но очень серьезно сказал: “Увы, я уже давным-давно умер”. 1965, может 1966 год»[41].

Тщетно драхму во рту твоем ищет угрюмый Харон…

Лев Лосев отмечает, что Харон возник не на пустом месте:

> Среди немногих стихотворных текстов С. Чудакова, известных Бродскому, был и такой:
>
> Шли конвойцы вчетвером,
> Бравые молодчики,
> А в такси мосье Харон
> Ставил ноль на счетчике[42].

В греческой мифологии Харон перевозит души умерших через реку Ахеронт в загробное царство. В НСД Харон не находит у Чудакова, который как «жил в нищете»[43], так и умер, плату за перевоз тела в царство мертвых и, очевидно, оставляет его на этом берегу Ахеронта. Но в Древней Греции монету в рот покойнику клали в т. ч. и для предотвращения возвращения его души. Удивительно ли, что Чудаков, не попав в загробное царство, вскоре вернулся, «воскрес»? Такое совпадение заслуживает быть отмеченным.

...тщетно некто трубит наверху в свою дудку протяжно.

«Некто», дудящий в дудку, — явно один из архангелов, призывающий мертвецов на Страшный суд. Трубит он так же тщетно, как и Харон ищет монету: Чудаков на суд не идет. Однако на Страшный суд должны будут встать все, исключений в рамках религиозной доктрины нет и быть не может. А вот вне ее…

Алексей Хвостенко и Анри Волохонский, например, разрешают — поэтам и прочим артистам — в песне «Страшный суд» (1965):

Мы невинные младенцы —
Двенадцать тысяч дюжин душ,
Чистой истины владельцы —
Мы всегда мололи чушь.

А нас, а нас
Не тронут в этот час,
А нас, а нас
Сперва посадят в таз,
Потом слегка водою обольют —
Вот весь наш Страшный суд[44].

Песню эту Бродский наверняка знал, а вот имел ли в виду в данном случае — стопроцентно утверждать не будем.

Посылю тебе безымянный прощальный поклон
с берегов неизвестно каких. Да тебе и неважно.

Андрей Ранчин в принципе верно замечает, что «привет он [Бродский] шлет… скорее, не с Восточного побережья США, а из-за Коцита и Ахеронта»[45], но следует сделать одно важное уточнение: побережье США здесь вообще ни при чем.

Под машинописным оригиналом стихотворения[46] помимо датировки можно увидеть еще вписанное от руки: «Inishbofin Co[unty] Galway». Справившись с хронологией жизни и творчества И. Б., узнаем, что летом 1973-го Бродский гостил на этом ирландском острове у поэта Тома Макинтайра. «…Инисбофин на местной фене[47] означает Остров Белой Коровы, — и хотя я ее еще не видел, — должен Вам сказать, что коровы и есть главные обитатели сей части суши, где кро-

ме них, коров, есть еще овцы, зайцы, несколько кур, лошади, ослики, псы, кошки и 250 душ местного населения. Я — 251-й и, думаю, первый русский, к[ото]рый на остров этот когда-либо ступал...»[48]

Так что для русского слуха это действительно неизвестно какие берега; Чудакову, как адресату, это, может, и правда неважно, а вот читателю, думается, интересно.

1973 г.

Из письма Карлу Профферу от 22 июля 1973 г.: «…Я живу уже тут четыре дня и, если не умру от голода, пробуду до 10-го августа»[49] — можно вывести точные сроки пребывания Бродского на острове Инисбоффин, следовательно, и более точную датировку этого стихотворения — июль-август 1973.

Примечания

1 *Чудаков С.* Колёр локаль / Сост. И. Ахметьев. М.: Культурная революция, 2007. Далее все цитаты по этому изданию.

2 *Бродский И.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, Вита Нова, 2011.

3 Там же. Т. 1. С. 582.

4 Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Josef Brodsky Papers. GEN MSS 613. Box 61. Folder 1323.

5 См. интервью Валентины Полухиной с Натальей Горбаневской в книге «Бродский глазами современников» (СПб.: Журнал «Звезда», 1997. С. 89).

6 Комментарий к сообщению на странице facebook от 24 мая 2019 г.: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1063647067179875&id=100006037756383

7 Строфа IX указ. стихотворения.

8 *Бродский И.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 2. С. 351.

9 Недаром один из самых известных образов Бродского: «Совершенный никто, человек в плаще —» появляется в стихотворении «Лагуна», написанном в том же, что и НСД, 1973 г.

10 *Ранчин А.М.* «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. М.: Новое литературное обозрение, 2001. URL: https://royallib.com/book/ranchin_andrey/na_piru_mnemozini_interteksti_iosifa_brodskogo.html (дата обращения: 25.08.2022).

11 Письма Льва Лосева Иосифу Бродскому / Публ. и комм. Я. Клоца // Звезда. 2010. № 5. URL: https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=1413 (дата обращения: 24.03.2022).

[12] Подразумевается — литературным негром; Чудаков подрабатывал написанием текстов за других людей.

[13] Цит. по: Колёр локаль. С. 11.

[14] Мария Николаевна Воробьева (1934–2001), соседка и ближайший помощник Бродского в Нью-Йорке.

[15] Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. GEN MSS 613. Box 61. Folder 1324.

[16] Колёр локаль. С. 55.

[17] Страсти по Андрею // Смена (Ленинград). 1962. 14 сентября.

[18] *Кончаловский А., Тарковский А.* Андрей Рублев: сценарий // Искусство кино. 1964. № 5. С. 138–146.

[19] Там же. С. 138–142.

[20] Александр Ильич Гинзбург (1936–2002), участник правозащитного движения, один из родоначальников самиздата. Первый срок получил фактически именно за выпуск трех номеров «Синтаксиса».

[21] Все цитаты даны по биографическому очерку: *Орлов В.* Чудаков. Анатомия. Физиология. Гигиена // Знамя. 2014. № 10–11.

[22] Однажды в «Знамени» // Знамя. 2001. № 1.

[23] Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. GEN MSS 613. Box 61. Folder 1324.

[24] Впрочем, у самого Энгра есть «Портрет молодого человека», но он находится в г. Байонна (Франция), и видеть его Бродский мог разве что в каком-нибудь альбоме этого художника.

[25] Следует оговорить, что имеющийся в сети текст «Сергей Чудаков поэт и сутенер», подписанный «Антонина Чуркина», на самом деле сочинен Олегом Евгеньевичем Осетинским (1937–2020) и представляет собой весьма вольный мемуар, во многом не соответствующий действительности или существенным образом ее искажающий. Вложенная там в уста Чудакова фраза о трамвайных звонках просто извлечена из НСД (что легко доказывается) и не может рассматриваться как свидетельство.

[26] В переводе В. Жуковского «Песнь 24».

[27] См. в частности, запись передачи «Игра в бисер» на телеканале «Культура» от 26 февраля 2013 г.

[28] Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. GEN MSS 613. Box 61. Folder 1324.

[29] Взгляд из Нью-Йорка. Смерть у Бродского. Беседа с Соломоном Волковым // Радио Свобода. 2021. 25 января. URL: https://www.svoboda.org/a/31062940.html (дата обращения: 24.03.2022).

[30] Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, GEN MSS 613. Box 61. Folder 1323.

[31] Колёр локаль. С. 56.

[32] См. биографический очерк: Чудаков. Анатомия. Физиология. Гигиена.

[33] Цит. по статье: *Айзенберг М.* Культовый автор свидетельства // Знамя. 2006. № 4.

[34] Александр Наумович Асаркан (1930–2004), журналист, «бродячий философ», «свободный человек в несвободной стране».

[35] *Brodsky J.* To a Friend: In Memoriam // The New Yorker. 1990. March 5. 44 p.

[36] Цит. по публикации в журнале: Знамя. 2015. № 10.

[37] Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. GEN MSS 613. Box 61. Folder 1323.

[38] Ср. «Зайцем проникаю в метро, / сонный контроль обманув. <…> Так пытаюсь я мелочь сберечь / на пиво и бутерброд» из поэмы «Оставшись летом в Москве, подражаю китайским авторам». Цит. по публикации в журнале: Знамя. 2015. № 10.

[39] Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. GEN MSS 613. Box 61. Folder 1323.

[40] Колёр локаль. С. 56.

[41] См. биографический очерк: Чудаков. Анатомия. Физиология. Гигиена.

[42] *Бродский И.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 1. С. 583.

[43] Колёр локаль. С. 26.

[44] *Хвостенко А., Волохонский А.* Чайник вина. М.: Пробел-2000, 2006. С. 13–15.

[45] *Ранчин А.* «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского.

[46] Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. GEN MSS 613. Box 61. Folder 1323.

[47] Отметим еще одно появление этого термина.

[48] Из письма И.Б. Андрею Сергееву 21 июля 1973, цит. по: *Сергеев А.* Омнибус. М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 450.

[49] Письма Льва Лосева Иосифу Бродскому / Публ. и комм. Я. Клоца.

Екатерина Орлова, Олег Клинг

МИНУЯ ПОСТМОДЕРНИЗМ

(о поэзии Татьяны Бек и Игоря Волгина)

Если каких-нибудь 20 лет назад мы задумывались, наступил ли XXI век в поэзии вместе с приходом календарного, то теперь такого вопроса, кажется, никто не ставит. Ясно, что постмодернизм отшумел свое. Но и тогда одновременно с его грамотно (с точки зрения пиара) организованным шумом работали поэты совсем другого толка. Их путь проходил, минуя постмодернизм.

Нас будут интересовать книги Татьяны Бек («Сага с помарками», 2004, — последняя и наиболее полная прижизненная книга) и Игоря Волгина («Персональные данные», 2016, и «Толковый словарь», 2019). Е. Евтушенко после выхода «Персональных данных» сказал, что он давно ждал рождения такого поэта.

И у Татьяны Бек и у Игоря Волгина, хотя они принадлежат к разным, пусть и близким поэтическим поколениям, мы видим продолжение традиций поэзии 1960-х гг., а у Бек — еще и начала XX в. В то же время наблюдаются новые сходные черты, в чем-то их можно назвать характерными для поэзии начала XXI в. в целом, хотя проявляются они в каждом случае по-своему.

(1) — Смешение жанров, вообще их изменение («Басня для друга собачника», «Постбасня» Бек и «Мне дочери нынче явились во сне…» Волгина).

Напомним. В связи с Ахматовой в конце XX в. исследователи писали о проникновении на протяжении столетия драматического и эпического начал в лирику[1]. Если же говорить об изменении не только родовых черт лирики, но и о трансформации жанров, то этот процесс можно наблюдать и в прозе и в поэзии. Например, Т. Бек как фи-

лолог и литературный критик фиксировала внимание к жанровой составляющей у таких разных авторов, как И. Бродский и Б. Окуджава, и показывала у них трансформацию жанров элегии, песни, басни, баллады[2]. А как поэт Бек сама экспериментировала с басней в «Басне для друга-собачника», в «Постбасне». Именно для наших двух поэтов характерно осмысление этих процессов не только в статьях, но и в самой лирике. Не нужно, кажется, объяснять, почему на рубеже веков Бек могла написать: «Истощилась и скурвилась ода…» Или посвятить такое четверостишие сразу двум жанрам:

Обживай, говорю себе, заново понятый мир:
На прилавках предательства — плесень исчерпанных вех…
Остается сатира? Но старостью болен Сатир —
Лишь элегия смолоду любит, как дура, навек.

А вот стихотворение Волгина «Мне дочери нынче явились во сне…» по размеру совпадает с балладами Гёте и Жуковского (четырехстопный амфибрахий); парная рифма, вероятно, тоже оттуда, и в нем мы видим все признаки классической баллады: присутствие мистического, сюжет (событие), напряженный диалог, даже смерть героя… Но тут как раз и происходит резкий жанровый сдвиг: во-первых, умирает сам герой, от лица которого ведется все повествование; во-вторых, присутствие этого лирического героя-рассказчика в балладе тоже ново и сообщает ей не столь свойственный этому жанру в прошлые века лиризм.

В других стихах Волгин осмысляет, не без иронии, стансы:

Стихотворец малого калибра,
никого не бьющий по губам,
я ценю возможности верлибра,
уважаю и анжамбеман.

Но милей мне строгие размеры,
и в любовных стансах вдругорядь
матерную лексику сверх меры
я стараюсь не употреблять.

О лексике у нас еще будет идти речь, пока же отметим еще одну важную черту.

(2) — Книга стихов как форма современного романа. Такое понимание поэтической книги как целого возникает еще в начале XX в. К. Бальмонт дает подзаголовок «Горящим зданиям»: «Лирика современной души». Блок называет три своих тома «трилогией вочеловечения». До этого Брюсов предупреждает читателей, что книгу стихов нельзя читать в произвольном порядке, это единство. И в связи с уже первыми книгами Ахматовой тот же Брюсов, Вас. Гиппиус, другие пишут о связи Ахматовой с русской прозой, о сюжетности, многогеройности ее лирики, наконец о том, что роман «держит» именно образ лирической героини (пользуемся более поздним термином, но возникшим у Ю. Тынянова в 1921 г. не случайно в статье о Блоке и не случайно в ходе размышлений о поэтической книге как «форме романа новой, еще не рожденной формации»).

Об этом говорят нам даже уже названия книг: «Сага с помарками» у Бек (это название — особенно), «Персональные данные», «Толковый словарь» у Волгина.

Возможно, главное романообразующее начало — это все же лирический герой. Мы видим его в движении, фиксируем изменение черт. Новым в изображении его можно назвать автопортрет: это было у Ахматовой, у Цветаевой, теперь вот — у Бек, с той разницей, что усиливается самирония, которая появляестя у Ахматовой только в зрелой лирике («А в зеркале двойник бурбонкий профиль прячет…»). У Бек мы видим это даже уже в ранних стихах, причем во множестве: «Мои баскетбольные плечи — в ахматовской шали»; «кладоискательница, дура»; «в шарф*е* демоде», «такая — в растерзанном шарфе»; «Из горла! На обочине склепа! / Без зазрения и без закуски!». В немалой степени ироничен к себе лирический герой Волгина (что мы еще увидим).

Другая примета нового, поэтического романа — это появление героев, которых можно назвать «другими» по отношению к автору (у Бек — в любовной лирике, хотя не только, у Волгина — «подмена» лирического героя). Герой у Бек: «А он ходил в военной робе…» или «Уходил в одинокий запой, / Как в серьезную командировку»; «О как гордо держал он иглу, / Зашивая потомственный китель!». Появляется диалог, что вообще не было характерно для лирики до начала XX в. и что особенно явственно было у Ахматовой. Теперь это свойство хорошо видно у Бек.

Во многих ее стихах ранних лет (и в некоторых поздних) можно видеть ситуацию, когда противопоставлены не только «я» и «вы», что

вообще часто встречается в юношеских опытах многих поэтов, но и «я» — «ты». Возникает как бы не выраженный на письме (по Бахтину, вероятно, «имплицитный») диалог, вернее диалогическая ситуация:

Ты откровенности требовал? Ладно.
Ты подноготной хотел? Получай.
Правда темна, хороша, неопрятна,
Точно пустырь, где растет молочай.

Что ж ты отпрянул, Душ Потрошитель?
Больше в смятенную душу не лезь.
Выше взвевайтесь, громче трещите,
Боль и обида, нежность и спесь!

Перед нами случай, если так можно сказать, неосуществленного или несостоявшегося диалога; здесь не встреча двух равноправных «я» (как об этом писал тот же Бахтин), не взаимопроникновение, а конфликтный взрыв. Татьяне Бек было известно суждение М.М. Бахтина: «Быть значит общаться диалогически <…> Два голоса — минимум жизни, минимум бытия»[3].

И у Волгина мы встретим такого персонажа, которого иногда трудно определить: то ли это законченный продукт масс-медиа, то ли просто пока еще студент-лоботряс, то ли помесь того и другого вместе взятого.

С кем А.С. Пушкин шампанское пил,
кто там геройствовал у Фермопил,
быстры ли струги у Стеньки —
мне это, в общем, до феньки.
. . . . . .
Вправду ль крестили кого-то в Днепре,
что написали Мольер и Рабле —
вместе, а может, отдельно —
мне это все параллельно.

Плачет ли сердце в гитарной струне,
тень ли мелькает в туманном окне
тютчево-блоково-фетово —
это мне все фиолетово.

. . . . . .
Сонму тупых исторических лиц
предпочитаю смешливых девиц,
чей без сомнений и споров
ум занимает Киркоров.

Но это и бизнесмен, которому потребны только экстрасенсы и астрологи («Нам бы знать, как наши баксы / Помещать в какие банки»); российские туристы и блудящие с ними «мамаши», что отрываются на отдыхе в Турции; другие узнаваемые персонажи нашей повседневности. И не обязательно, что они сами каждый раз выступают в стихотворении от первого лица. Часто бывает так, что за них, вместо них, их языком заговорил сам автор, без предупреждения меняющий собственный лирический, «литературный» голос на «ихний» фальцет.

Это было неожиданным: «новый» Волгин заговорил на языке своих персонажей. Конечно, понятно, что мы не станем путать автора с ними, однако такой стилистический опыт в результате приводит к тому, что маска как бы прирастает к лицу, и это производит тем больший эстетический эффект, что в облике лирического героя в то же самое время легко узнаются автобиографические черты.

Моя первая книжка стоила двенадцать копеек,
а последняя тянет, пожалуй, рублей на тыщу,
и мой фейс, припудрив его, помещают в телек,
дабы я призывал сограждан вкушать духовную пищу.

Есть примеры и похлеще.

Хотел родить стихотворенье.
Но — не везло.
Так что же: к черту вдохновенье —
правь ремесло.

К чему волшебная отмычка —
всё это ложь.
В наличье — жопа и привычка:
их не пропьешь.

(3) — Ясно, что **сниженная лексика**, вплоть до обсценной, всегда была в поэзии и сильным приемом, особенно когда сталкивалась с официозной и книжной (при всех их различиях), и полузапретным плодом. Поэты (тот же Бродский), да и прозаики (Абрам Терц, например) во второй половине XX в. сигнализировали «эзоповой феней» о неблагополучии общего и частного существования. Потом, в конце столетия, постмодернисты, казалось, истощили этот прием (как и паразитирование на цитатах предшественников), так что он уже перестал служить им самим, превратившись в простой фокус, как писал еще в конце 1910-х гг. В.М. Жирмунский — по другому, конечно, поводу. Жирмунского мы еще вспомним, здесь же важно сказать, что глубинная традиция оставалась живучей в стихах того же Бродского, Татьяны Бек, некоторых других поэтов высокой культуры, умевших высекать искру из этого столкновения стилистических пластов. Поэтому неожиданным, но вовсе уже не шокирующим выглядит волгинское:

А ты, взыскательный художник,
не из хазар?
Разбей свой долбаный треножник,
фильтруй базар.

Вот они, результаты демократизации языка, шедшей с начала XX в., ускоренной и необычайно расширенной после 1917 г., но зашедшей куда-то не туда, как и многое «в любезном отечестве». Но даже это само по себе не очень страшно. Анализируя современную языковую ситуацию и стремясь ответить на вопрос, «оправданны ли опасения по поводу состояния и судеб родной речи», Г.Я. Солганик пишет:

> Жаргонизмы и просторечие также оказывают в целом позитивное влияние на литературный язык. Они вносят в него экспрессию, оценочность, раскрепощают официальную речь, избавляя ее от излишней пафосности, торжественности, книжности. Далеко не случайно, что многие жаргонизмы вошли в литературный язык…[4]

«Магистральным путем развития литературного языка» Г.Я. Солганик называет именно его демократизацию. Но трудно согласиться с видным ученым, когда он утверждает, что «главные его (литературно-

го языка. — *Е.О., О.К*) особенности определяются языком СМИ…»[5] и массовой культурой. Да, язык СМИ, по Солганику, претендует на эту роль. Претендует на нее, добавим мы, и массовая культура, претендует даже еще более навязчиво и агрессивно. Что из этого получилось бы, случись оно действительно так, и показывают стихи «нового» Волгина. (Правда, концепция *внезапного* появления «нового» поэта, имевшего перед тем несколько десятилетий достаточно интенсивной жизни в литературе, кажется нам несколько неубедительной.)

В конце концов, сегодняшний новояз не уродливей ранне- и позднесоветского волапюка. Язык выживет, переживет и это — но только при одном условии: в случае, если есть противоядие — истинная культура.

Итак, мы видим широкое проникновение сниженной лексики в литературный язык. Для Бек и Волгина, кроме того, характерно столкновение контрастных стилевых пластов:

Я надену беретку мамину,
Макинтош подпояшу вервием
И почапаю в Рощу Марьину,
Распевая в мажоре Реквием.

(Бек)

Я по жизни читал Плутарха и даже Эмпирика Секста,
изменял подругам, годы тратил впустую.
Но из этого, допустим, не столь совершенного текста
нельзя изъять ни единую запятую.

(Волгин)

(4) — Аллюзии, цитаты, переклички. Даже уже в одном последнем приведенном четверостишии мы видим сразу несколько аллюзий. Во-первых, на И. Бродского, из которого взяты эпиграфом конечные слова «…лишь благодарность», но стихотворение узнается сразу («Я входил вместо дикого зверя в клетку…»). Ломаный ритм здесь тоже сродни «бродскому» тактовику, хотя в точности его не повторяет. Во-вторых, конечно, здесь присутствует — на уровне прапамяти — пушкинское «…Но строк печальных не смываю». В-третьих, становится ясно, что, по Волгину, можно говорить о *тексте жизни* так же, как о тексте поэтической книги, вообще книги, точнее — романа. А такое понимание тоже восходит к Пушкину, к «Евгению Онегину».

В игре с цитатами Бек и Волгина легко можно увидеть их резкое отличие от постмодернистов.

Тут не «мозговая игра» изобретенного Р. Бартом «скриптора», который пришел на смену «устаревшему» автору, — как будто Барт изобрел его специально на радость будущим российским постмодернистам, и они принялись разворачивать цепочки кто метафор, кто центонов, кто чего, так что порою теряется из виду не только личность, а и самая поэзия, на место которой часто заступает ремикс. Но у Бек и Волгина что-то принципиально, качественно другое. Бек работает на самом неблагодарном материале. Житейская муть, человеческая круговерть, повседневность. Дом (кухня). Гостиница. Поле и лес. Мотивы? Любовь. Встреча друзей. Разлука. Разрыв. «Реализм?» Если нужно говорить в *этих* категориях — о, гипер! Иногда ее жанровые сценки или сюжетные зарисовки достойны кисти «пьяного Брейгеля», как сказано в одном стихотворении. И похоже, что это осознанно выбранная позиция. «Ваши стихи отравлены смыслом» — бросил ей однажды упрек студент Литинститута, где Бек вела поэтический семинар. Это кажется нам теперь характерным для конца XX в.

Прозренья мои — как урки,
Присевшие на пригорке.
Курила всю ночь. Окурки
Страшнее, чем оговорки.
……
Психуя, моя Психея,
Как лодки, качала плачи:
О, жившая во грехе, я
Не знаю, как жить иначе.

Отпела и отгорела...
Когда ты меня отпустишь,
Бессонница *без* Гомера —
Мучительная, как пустошь?

Тут мандельштамовский отзвук говорит нам о том, что непрезрение к вещи и прямому значению слова, предпочтение метафоре метонимии и сравнения, возможно, идут от хорошо изученных Татьяной Бек как филологом акмеистов. Хотя — и это уже говорили о ее сти-

хах — особенно много в них блоковских реминисценций. Но и в не меньшей степени интересны ее переклички с Ахматовой. Вот еще, кажется, до сих пор не замеченное:

И валялась по канавам
В ликованье и тоске...

«Я лирический поэт и могу валяться в канаве» — эта ахматовская острота не очень, кажется известна, но Татьяне Бек, без сомнения, ведома. Ср. в «Саге с помарками»: «Лирический поэт лежит в канаве / И только небо видит над собой!» Или сразу двойная реминисценция (Ахматова и Блок):

Мне будет голос сквозь снежный прах
(Канава; фонарь; аптека.)...
Не жизнь — лишь галочка на полях
Горящего в топке века.

(Блоковское видно невооруженным глазом, но надо еще заметить, что «снежный прах» — ахматовский, а восходит еще к Жуковскому, хотя опять-таки, вполне возможно, что через Блока.)

Этой поэзии вообще внятны многие языки. «На старославянском, на полублатном, на латыни» собирались «спеть» четыре поэта в раннем стихотворении Т. Бек. Похоже, она сама и исполняет все эти соло. Полублатной? — Сколько угодно. «Из горла! На обочине склепа!» Латынь? Да, по крайней мере «степная латынь» (авторское определение) изучена ею как мало кем из горожан (а может быть, и селян тоже), вероятно, либо в глаза не видевших, либо, что скорее, по имени не знающих бересклета и тальника — давних знакомцев нашего поэта.

Но и язык псалма становится своим, усваивается на уровне поэтики. Любители «благообразия», возможно, будут возмущены: «Я псалмы прополощу в подкорке...»

Так, без деклараций, а самим стихом, его второй жизнью соединяется время то и это, происходит наращивание смыслов — через улавливание ритмов, через их перекличку. Нам могут сказать: но что же тут особенного? Не так ли всегда и бывает!

Нормально — да. Но в русской культурной ситуации рубежа XX и XXI вв. — не совсем. Двадцатый век, начавшись как эпоха лите-

ратурности, цитатности, заканчивался такой гиперболизацией этого свойства, что прием, внутренне не обеспеченный, начал вырождаться в простой фокус[6]. Стало слишком легко играть чужим словом, не найдя (и не ища) своего. А поиграв, отбросить за ненужностью. История литературы начала вдруг писаться с чистого листа — не потому только, что пишущим зачастую элементарно не хватало эрудиции, но часто лишь для того, чтобы первыми номерами в списке поставить свои имена. Пока любители литературных провокаций и обслуживавшая их критика публично занимались такими упражнениями (а это всегда делалось громко), тем более ценными казались и теперь кажутся одиночные — как и подобает — поэты, для которых культура не игрушка, а часть состава крови.

В этом смысле Татьяна Бек и Игорь Волгин как раз такие поэты. В их присутствии трагедия культурного разрыва кажется все же преодолимой, хотя бы в идеале. Об этом говорит нам собственная жизнь стихов, они сами, в которых есть и глубинный культурный слой, и современная подвижность, и сила преодоления хаоса. Мы убеждаемся, что стихи действительно высшая форма речи из всех известных человечеству и что поэзия — его, человечества, видовая задача. Волгин в одном из своих интервью напомнил эти слова Бродского.

И это явно наметившаяся в современной поэзии общая черта.

Примечания

1 См., например: *Магомедова Д.М.* Анненский и Ахматова (к проблеме «романизации» лирики) // Царственное слово. Ахматовские чтения. Вып. 1. М.: Наследие, 1992. С. 135–140; *Клинг О.А.* Своеобразие эпического в лирике А.А. Ахматовой // Там же. С. 59–70.

2 См.: *Бек Т.А.* Старые жанры на новом витке // Булат Окуджава: его круг, его век. Материалы Второй международной научной конференции. М.: Соль, 2004. С. 81–85.

3 *Бахтин М.М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. С. 280.

4 *Солганик Г.Я.* Современная языковая ситуация — язык СМИ — литературный язык // Журналистика и культура русской речи. 2011. № 1. С. 9, 10–11.

5 Там же. С. 11.

6 Так писал, полемизируя с опоязовцами, в статье 1919 года «Задачи поэтики» В.М. Жирмунский: «Поэтический прием не есть некоторый самодовле-

ющий, самоценный, как бы естественноисторический факт: прием как таковой — прием ради приема — не художественный прием, а фокус. Прием есть факт художественно-телеологический, определяемый своим заданием: в этом задании, т. е. в стилистическом единстве художественного произведения, он получает свое эстетическое оправдание» (*Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, Ленинградское отд-ние, 1977. С. 35).

Лада Панова

«ФОРЕЛЬ РАЗБИВАЕТ ЛЕД» (1927): ДИАЛЕКТИКА ЛЮБВИ

Статья 6. Кузмин-легалист[1]

Николай Богомолов, много сделавший для академической публикации цикла «Форель разбивает лед» и его комментирования[2], придерживался убеждения, что Эрос Кузмина не заслуживает пристального внимания, поскольку не несет в себе ничего специфического, и вообще что культурный багаж «Форели» перевешивает ее человеческое, слишком человеческое содержание. На мои попытки дешифровать «Форель», опрокидывавшие эти положения, он реагировал остро, призывая меня оставить «Форель» загадочной для будущих поколений[3]. Наших разногласий мы касались в переписке и при встречах — когда Николай Богомолов гостил у нас с мужем в Санта Монике и на чудесных застольях, которые его жена Наталья устраивала в Москве, — однако остались каждый при своем. В настоящей статье я продолжу развивать свою концепцию[4], но уже под новым углом зрения — «человек и общество».

Бесконечно жаль, что в нашем и без того крошечном кузминистском цехе убыло. В лице Николая Богомолова мы потеряли первоклассного специалиста по Серебряному веку и советскому периоду. Его исследования и архивные публикации было радостно и поучительно читать, а своими уникальными познаниями он щедро делился. И непонятно, кто мог бы продолжить его начинания. Мой неизменный интерес — не доведенная им[5] до конца публикация дневников Кузмина. Приезжая в Москву и бывая в гостях у Богомоловых, я всегда интересовалась, продвинулся ли очередной том дневников и когда намечен его выход. В академическом быту Николая Богомолова у этого

проекта было много конкурентов, чем и объясняется задержка с появлением тома дневников 1917–1924 гг. на книжном рынке. Но даже и без этой, пока что подвисшей публикации, Николай Богомолов в кузминистике совершил мощнейший прорыв, за что ему низкий поклон.

1. Вступление

В июле 1927 г. Михаил Кузмин, согласно англоязычной биографии Дж. Малмстада и Н.А. Богомолова, первый открытый гомосексуал в истории русской и европейской культуры[6], создал свой mangnum opus «Форель разбивает лед». Этот цикл (точнее, цикл-поэма-симфония[7]) повышенно и намеренно герметичен. Затемненности способствует установка на авангардистское экспериментаторство, реализованное на всех уровнях, от сюжетного до языкового.

Текст «Форели» содержит «ключи» к прояснению своих темнот, тем самым приглашая читателя разгадывать себя. Но погружение в этот цикл обещает не одно только интеллектуальное наслаждение. «Форель» переворачивает душу своей искренностью, заражает эмоциональностью, захватывает музыкальностью и интонационным разнообразием. Когда за перечтение «Форели» взялся сам Кузмин, то в его августовском дневнике 1927 г. появилась характерная запись:

> Отрывки из «Форели» мне самому кажутся чужими и привлекают каким-то давно потерянным голосом, страстным, серьезным, мужественным. Будто после крушенья какого-то очень значительного романа, о котором вспомнишь, и сердце обольется кровью[8].

Авторские разъяснения производимых «Форелью» эффектов, сделанные не только в дневнике, но и в финальной миниатюре — метатекстуальном Заключении, могут послужить путеводной нитью и нам.

Прояснить общий дизайн и смысловые пласты «Форели», разобраться с ее полифонизмом — процесс долгий, трудоемкий, требующий внимательного, филологически дисциплинированного вглядывания в текст. Для начала необходимо установить, как любовные коллизии из жизни Кузмина и его любовные чаяния получали выход то в гендерно заряженной символике, то в *отрывках из прочитанных романов*[9] (плюс в музыкальных цитатах и в «пересказах» произведений

визуальных видов искусства), то в сюжетных перипетиях, то в риторике, то в прагматическом посыле.

Сказанное о герметизме «Форели» не отменяет того, что ее диалектика любви, касающаяся отношений между двумя героями-мужчинами, вся на поверхности. Пройти мимо может либо очень наивный или по-юношески не искушенный читатель, либо читатель с шорами на глазах — результатом многовековой гомофобии, царившей в российском обществе. Текст «Форели» бесспорно рассчитан на то, чтобы его прогейское содержание, выраженное однозначно, без экивоков, столь же однозначно и считывалось.

В диалектике любви, развернутой в «Форели», представлено также женское начало. Но для героини цикла, обозначаемой то местоимением *она*, то по имени — как *Эллинор*, применен эзопов язык. Судя по разнообразным намекам, летальной символике зеленого цвета, разного рода подтекстам — основному ресурсу эзоповости, в Эллинор выведена femme fatale, ставящая существование своего возлюбленного на грань жизни и смерти. Впрочем, на начальном этапе мужского союза Эллинор выступает его скрепой: его Психеей[10].

Фабула «Форели», ради которой она написана, — любовный треугольник, соединивший старшего мужчину (он же — лирическое «я»), которого дальше я буду называть партнером-1, с юношей (он же — «ты» /«вы»), или партнером-2, а юношу — с Эллинор. Такой расклад гендерных сил типичен для поэтической картины мира Кузмина: мужское начало — благое, эстетское, созидательное; женское — разрушительное[11]. Сказывается мизогинизм — оборотная сторона гомосексуализма.

В контексте дебютных «Крыльев», представляющих сразу и повесть воспитания, и манифест воинствующего мужского гомосексуализма, за которыми последовали кузминские проза, драма и поэзия с более откровенной гомоэротикой, «Форель» выглядит финалом, подведением итогов, наиболее зрелым и взвешенным высказыванием. Прежде писатель сосредотачивался на том, как юноше распознать свою гендерную идентичность, как гею найти пару и отдаться нахлынувшей любви, как воспарить духом в первый, романтический, период отношений и как не пасть духом после ухода неверного друга к женщине. А вот повестка «Форели»: как зажить с возлюбленным одним домом, как гомосексуальной паре получить признание со стороны общества, как верному партнеру вернуть себе неверного и — шире — как спасти мужской союз от распада в ситуации, когда один из партнеров

попал под чары роковой красавицы. Только что намеченная динамика гомосексуального письма Кузмина вторит динамике литературы XIX в.: романтизм интересовался романами, разрывами и теми жизненными перипетиями, что ведут героев к алтарю, а реализм — физиологией брака. «Форель» — вот именно про физиологию мужского союза, причем во всех смыслах, от урегулирования и обнародования отношений до «занавешенных картинок».

Прогейский посыл «Форели» состоит в следующем: любовь двух мужчин — наивысшее воплощение Эроса; будучи хрупкой — подверженной разрушению (со стороны женщины) — она требует от партнеров полной отдачи и заботы друг о друге; необходимо ей и покровительство высших сил; с другой стороны, испытания ее закаляют, и она способна одержать победу над смертью. Все это превращает фабулу «Форели» в «эротическую утопию» (в смысле Ольги Матич[12]) и, что примерно то же, в conte morale.

Есть у кузминской диалектики любви числовая подоплека. Одинарность, двоичность и троичность семантизированы, в том числе при помощи специальной символики: двое любящих составляют одно, но их отношения должны скрепляться Третьим. В качестве Третьего сначала выступает Эллинор (тут Кузмин следует духу и букве «Сонетов» Шекспира, которые тогда переводил; переводы недавно обнаружились[13]), но по ходу сюжета, когда Эллинор проявляет свою разрушительную природу, в качестве Третьего ее сменяет то Ангел превращений (заглавный персонаж романа Густава Майринка «Ангел западного окна»[14], но только основательно переосмысленный), то *белокурый Новый год*, подобие *русого* партнера-2, приход которого знаменует счастье и покой, обещаемые героям-мужчинам в следующем календарном году.

Несколько слов об устройстве «Форели», подробно рассматривавшемся в других моих статьях. Ее фабула — история двух геев, разлученных femme fatale и вновь обретших счастье друг с другом, разложена по 10 «ударам». В середине цикла изложение этой истории перебивается двумя внефабульными ударами: Шестым — о женитьбе Анны Рей и Эдвина Грина, и Седьмым, посвященным *неведомому купальщику*, плывущему в сторону отмели, где *Серебряная бьется/ Форель, форель, форель!* 12, общее число «ударов», соответствует 12 месяцам. Получается календарный год любви, длящийся с января по декабрь. Рамкой для 12 ударов служат Первое и Второе вступления и Заключение, т. е. еще три миниатюры, в которых Кузмин излагает собствен-

ные обстоятельства — *не влюблен* и в результате *отяжелел*; выражает надежду на *возврат дружбы*, очевидно, связующей его с Юрием Юркуном; делится с читателем первоначальными намерениями —

> *...Ведь я хотел сначала / Двенадцать месяцев изобразить / И каждому придумать назначенье / В кругу занятий легких и влюбленных*;

и обобщает конечный результат: *воспоминанья*, *отрывки из прочитанных романов* нахлынули и заполнили пространство текста, а *покойники смешалися с живыми*. Как получилось, что Кузмин более не влюблен, объясняется во Втором вступлении. Юркун, окрещенный по-уайльдовски *мистером Дорианом*, еще *не родился* к подлинно любовной жизни с Кузминым. Это обстоятельство спроецировано в фабулу «Форели», где есть и смерть партнера-2, и его воскресение, где мир сей противостоит потусторонней зеленой земле, и где зеленая земля приравнена к царству женщин и одновременно миру мертвых.

В Двенадцатом ударе фабула разбавлена кузминскими биографическими обстоятельствами. Если в предыдущих ударах использовался преимущественно английский колорит, в основе своей уайльдовско-шекспировский — сигнализирующий о гомосексуальности партнера-1 и партнера-2[15], то здесь маршрут героев-мужчин пролегает через (Аничков) *мост*[16] с *белеющими* под декабрьским снегом *конями*, и вдоль петербургских *каналов*, а его конечным пунктом становится дом героев с тем *мужественным видом комфорта*, который Кузмин наводил в съемных квартирах.

О житейских обстоятельствах Кузмина, сподвигнувших его на создание «Форели», много написано. Если суммировать, то в юности будущий писатель долго не мог примириться со своей гомосексуальностью. Будучи религиозным человеком, он подыскивал для себя такой извод христианства, живого или мертвого, который бы не считал геев грешниками (содомитами). В конце концов его выбор пал на раннее христианство и гностицизм, еще не знавшие догматов. Вслед за попыткой самоубийства Кузмин совершил coming out в домашнем кругу. Дальше был coming out всероссийского масштаба — публикация «Крыльев» (1906). В среде «мирискусников», на «башне» Вячеслава Иванова и — шире — у творческой элиты эта повесть прозвучала откровением. Но в прессе Кузмин моментально сделался объектом

гомофобской травли. По его репутации был нанесен удар такой силы, что писатель до сих пор не отмыт от грязи. В творческом отношении coming out принес одни только плюсы. Кузмин полностью раскрепостился. Одна из прелестей «Форели» — голос свободного человека, говорящего о предмете, который дороже всего, не сдерживая свое воображение и свой поэтический дискурс.

С Юркуном Кузмин сошелся в 1913 г., и они образовали, если следовать современной западной практике, семью. Из провинциального актера Кузмин вырастил партнера под себя: прозаика, художника и эстета. Бисексуальный Юркун позволял себе интриги с женщинами на стороне; были увлечения и у Кузмина — с юношами из культурной богемы. Жизнь этой пары круто изменилась после празднования Нового, 1921-го, года, на которое Юркун привел красавицу Ольгу Гильдебрандт-Арбенину. Любовный треугольник, сложившийся в ту ночь, продержался до самой смерти Кузмина. Соблюдение границ для всех троих было естественным проявлением взаимного уважения. И все же в дневниковые записи Кузмина проникало раздражение то «О.Н.» — Ольгой Николаевной, то «Юрочкой» — за то, что тот потакал своим гетеросексуальным потребностям и вел себя недостаточно цивилизованно.

Гильдебрандт-Арбенина, пережившая обоих мужчин, в мемуаре «М.А. Кузмин» тонко подметила вкусы и характер любовных увлечений Кузмина:

> [Е]го трагедия была в том, что он влюблялся в мужчин, которые любят женщин <...> Свои «однокашники» (что ли?) ему не нравились <...> Главное, что стало его горем, — это желание иметь семью, свой дом, — и что «почти» становилось с Юрой, — но Юрина тюрьма (Юркун был арестован 30.08.1918 на три месяца. — *Л. П.*) разделила временно, — а потом сблизила, хоть и печально — настала бедность и всяческие страхи[17].

Эти наблюдения проливают свет и на «Форель».

Dramatis personae «Форели» в переложении на житейский контекст ее автора выглядят так. Партнер-1 — alter ego Кузмина: у них общие интересы и общий набор ценностей. Эллинор — собирательный портрет красавиц, уводивших у Кузмина его возлюбленных. На совести одной из его соперниц, Ольги Глебовой-Судейкиной, было само-

убийство 22-летнего Всеволода Князева, гусарского корнета и начинающего поэта. Во Втором вступлении, пересказывающем реальный сон Кузмина, Князев является к бывшему возлюбленному из-за гроба *гусарским мальчиком с простреленным виском*. Страхи Кузмина, что нечто подобное повторится с Юркуном, получили воплощение в фабуле «Форели». Что касается партнера-2, то это собирательный образ кузминских возлюбленных, включая Князева и Юркуна; последний является персональным адресатом цикла — *мистером Дорианом* Второго вступления.

Таким образом, центр «Форели» составляет «человеческое» содержание; оно реализовано в фабуле и сюжете. Пробег по музыкальной, литературной, кинематографической, живописной и скульптурной клавиатуре тоже важен, но не сам по себе, а как мощная оркестровка для мужского Эроса.

Художественным высказыванием, сделанным в «Форели», Кузмин решал три прагматические задачи, которым и будет посвящена настоящая работа. Первая — наворожить себе и Юркуну счастливое будущее; вторая — перевоспитать Юркуна, делившего сердце между Кузминым и Гильдебрандт-Арбениной, в образцового гея, верного одному Кузмину. Третье, более широкое прагматическое задание, возлагавшееся на «Форель», — легитимировать мужской Эрос в сознании российского читателя. Риторически цикл написан так, чтобы перевести обсуждение мужского Эроса из области приватного дискурса, рассчитанного на двух любящих, в публичный, общезначимый, юридически обоснованный. «Форелью» Кузмин внушает своей аудитории, что неправильно относиться к гею как к Другому, демонизировать или экотизировать его (представлять его *мистером Дорианом* или *вампиром*), репрессировать (подводить его жизнедеятельность под Уголовный кодекс) и цензурировать. В серьезном разговоре гея о мужском Эросе не допустима и самоцензура. По этой причине «Форель» создана без оглядки на эзоповость гомосексуального письма — норму, прочно державшуюся в литературе и журналистике на рубеже XIX и XX вв.

Три эти прагматические задания, возложенные на «Форель», проведены на уровне лексики, сюжета, образности, символики, интертекстов. Нижеследующий анализ охватит общий дизайн «Форели» и сосредоточится на загадочном Втором ударе, в котором «приватные» речи любящих модулируют в «публичный» дискурс.

Взятый в «Форели» курс на легализацию геев проступит сильнее, если учесть ее культурный контекст, с одной стороны, и правовые нормы Российской империи и СССР, с другой.

Цикл появился в печати в 1929 г. в составе одноименного сборника стихотворений. Это был тот краткий период, когда «мужеложство» вывели из Уголовного права, а в обществе царила свобода сексуальных связей. Оба послабления считались завоеваниями Октябрьской революции, но долее полутора десятилетий ни одно, ни другое не продержалось. К 1934 г. среди пострадавших от вновь введенного запрета на мужской гомосексуализм оказался, как известно, поэт Николай Клюев.

Уголовное право уголовным правом, но в первое десятилетие советской власти гомофобия изжита не была. Дело в том, что советская цивилизация и в период своего формирования, и позже готовила своих граждан в солдаты всемирной революции, которые на штыках принесут коммунистический рай трудящимся всей планеты. Маскулинность и коллективизм были в цене, а изнеженность, эстетизм, индивидуализм искоренялись — как «пережитки прошлого». Нужно было иметь подлинное мужество, чтобы не поддаться на коммунистическую пропаганду, как то было свойственно большинству коллег Кузмина по цеху, и написать «Форель» на свободном дыхании.

Автор «Форели» проявил беспримерную смелость и непосредственно в рамках гейского письма. Гомо- и бисексуальные авторы его времени выводили своих alter ego то преступниками, то лжецами, живущими двойной жизнью, то греховодниками, то слабыми духом, кончающими жизнь самоубийством и отрекающимися от своей идентичности. В «Форели» последовательно опрокидываются схемы, предложенные в двух уайльдовских «Портретах...». В «Портрете Дориана Грея» заглавный герой — эстет, на счету которого много сломанных судеб, включая расправу с художником и другом, создавшим его превосходный портрет. В «Портрете W.H.» юные гомосексуалы кончают жизнь самоубийством и предают свое гомосексуальное credo, а их маленький кружок, созданный во имя Вилли Хьюза, вычитанного из «Сонетов» Шекспира, распадается. Повествование в этом рассказе часто называется эзоповой игрой с читателем в «кошки-мышки». Уайльдовские двойные стандарты: практиковать секс с мужчинами приватно — да, а отстаивать его в публичном поле — нет, вызывали у Кузмина неизменный протест[18]. Если перенестись из XIX в. в XX-й, то сходный с Уайльдом конформизм явил Пруст, по поводу которого у Кузмина тоже были свои ого-

ворки (ср. в итоговом дневнике 1934 г. — «Не выйдет из меня поклонника Пруста»[19]). Четвертый том прустовской эпопеи «В поисках утраченного времени» назван «Содомом и Гоморрой», что говорит само за себя. В этом и других томах выведены барон де Шарлю и Альбертина Симоне, предающиеся гомосексуальным страстям как тайному и грязному пороку, каковой опутывает их близких и общество паутиной лжи. Барон де Шарлю к тому же показан манипулятором и растлителем юношей. Повествователь (Марсель), в отличие от своего создателя Марселя Пруста, — гетеросексуал до мозга костей, обсуждает термин *гомосексуализм*, порицает и выводит на чистую воду двуличие своих знакомых, отмеченных этим то ли грехом, то ли болезнью, подвергается заигрываниям-домогательствам со стороны барона и ревнует Альбертину к ее подругам-лесбиянкам — «девушкам в цвету». «Форель», снимающая стигму, наложенную на геев обществом и интеллектуалами вроде Уайльда и Пруста, тем самым идет против течения. В ней геи не только не принижаются, но возвышаются. Согласно кузминской диалектике любви, базирующейся на философии Платона (о чем см. § 5), однополые мужские союзы удачны в силу гендерной идентичности партнеров — залога взаимопонимания и гармонии. Соответственно, общество должно признать эти союзы не просто аналогом традиционного брака, а высшим из возможных воплощений Эроса.

«Форель», как мы увидим дальше, наполнена брачной атрибутикой и брачными архетипами. Может показаться, что супружеская аналогия к мужскому партнерству отражает правовые нормы современного западного мира, разрешившего однополые браки, а не эпоху Кузмина. Но нет, согласно знатокам гомосексуальной субкультуры в Петербурге — столице мужского гомосексуализма, гей-свадьбы случались. Разумеется, это были костюмированные постановки, не предполагавшие официальной регистрации брачующихся.

Одна гей-свадьба, организованная в 1921 г. матросом-партийцем Афанасием Шауром, чтобы выслужиться перед Уголовным розыском, прогремела на весь Петроград. Это на самом деле была спецоперация под прикрытием, получившая освещение в прессе. Ольга Хорошилова, разыскавшая материалы этого мероприятия, разъясняет, что именно инкриминировалось женихам и гостям при задержании и во время следствия. Это было растление мужчин-революционеров[20].

Так мы подошли к первому пункту нашего исследования — как в «Форели» производится декриминализация запретного мужского союза.

2. Риторика декриминализации

В «Форели» рассказывается частная любовная история, да и в целом создается атмосфера интимного разговора, который ведут между собой двое любящих: «я» и «ты». При этом повествование изобилует микро-отсылками к преступлениям и преступникам, законам и моральным постулатам, в том числе библейского происхождения.

Введением юридической терминологии, а также лексики религиозно-морального содержания Кузмин убивает двух зайцев сразу. С одной стороны, он показывает, как узаконить и урегулировать отношения между двумя индивидами, которым запрещено быть вместе, с другой же, совершает легализацию мужского союза в общественном сознании. Разумеется, «Форель» не манифест за права геев, но на вербальном уровне приравнивание геев к правонарушителям, грешникам-содомитам и вампирам уподоблено недопустимым наветам и ярлыкам.

Попробуем осмыслить легалистические островки в гендерной риторике «Форели», при внимательном рассмотрении поражающей своим богатством.

Хронологически первый набор преступлений окружает появление героини — Эллинор. Представив в Первом ударе пока что незнакомую ему даму как обладательницу брюлловской красоты, лирический герой (партнер-1) тут же пускается в обобщения:

> *Такие женщины живут в романах, / <...> / За них свершают* ***кражи****,* ***преступленья****, / Подкарауливают их кареты / И* ***отравляются*** *на чердаках.*

Через обобщения проступает присущая Кузмину мизогинисткая логика «cherchez la femme»[21]: если случилось преступление или самоубийство, вините женщину, ибо повод для этого дала она. Риторически — и юридически — в Первом ударе создается прецедент, который будет подхвачен в других ударах: пятно преступности снимается с героев-мужчин — и перекладывается на femme fatale.

Осуждение типажа абсолютной красавицы в сюжетном плане работает как предсказание. Своим уходом от парнера-1 к Эллинор — в ее зеленую страну / зеленую землю и, конкретнее, в город Гринок — партнер-2 подписывает себе смертный приговор. Там его ждет гибель, то ли реальная, то ли метафорическая. Заодно пострадают его плоть,

кровь и душа: из юного денди он превратится в недочеловека, а именно в «существо» — слегка монструозное, бесполое, сонное. В Десятом ударе монструозность получает выход в физиогномике преступника, а она навевает ассоциации с шекспировским Калибаном — дикарем с ярко выраженными преступными наклонностями. Собственно, часть имени *КАЛИбАн* содержится в строчке, «пересказывающей» кадр из немого фильма «Кабинет доктора Калигари» (реж. Роберт Вине):

> *Оборванное спало существо / (Как молния мелькнуло — «**Калигари**!»): / Сквозь кожу зелень явственно сквозила, / Кривились губы **горько и преступно**, / Ко лбу прилипли русые колечки, / И билась вена на сухом виске*.

Строку о *преступности губ* надо понимать в гендерном смысле: предательство мужского союза сродни преступлению. Показательно, что когда партнер-2 возобновит свою союз с партнером-1, то его прошлые «преступления» получат смягченную риторическую формулировку: *измененья и ошибки* (Двенадцатый удар).

Если в первой, «женской», половине Первого удара событием становится появление Эллинор в опере, то событие его второй, всецело «мужской», половины — знакомство партнера-1 и партнера-2 на спиритическом сеансе. Между героями-мужчинами вспыхивает любовь с первого взгляда, точнее, с первых совместно выкуренных (фаллических) сигарет. В изложении партнера-1 судьбоносная встреча обрамлена повторенной строкой *Последний стыд и полное блаженство!* К настораживающему слову *стыд*, констатирующему как свершившуюся в тот же день консуммацию любви, так и предосудительность отношений между мужчинами, мы еще вернемся.

За относительно понятным Первым ударом следует головоломный Второй. Действие переносится из богемной театрально-спиритической среды в Карпаты. В кузминистике эта горная местность интерпретировалась как природный и в то же время волшебный топос, воспетый — и Кузмин дает это почувствовать — Николаем Гоголем в повести «Страшная месть»[22], Жюлем Верном в романе «Замок в Карпатах», Брэмом Стокером в романе «Дракула» и в построенном на этом романе немом фильме «Носферату» (реж. Фридрих Мурнау)[23].

Необходимо, однако, учесть, что во Втором ударе тема злого волшебства и вампиризма развития не получает. Она «упакована» ровно в

одно отрицательное сравнение — *Не богемских лесов вампиром*, звучащее как снятие навета с геев. Кстати, обвинение в вампиризме проходит в сюжете более ранней пьесы Кузмина «Прогулки Гуля» — как курьез женского воображения. В сцене 11 дама — мать мальчика, читающего «1001 ночь» по-французски, слышит из уст сына слово *ghoule*, и, подумав про Гуля — юного денди со скверной репутацией, который создал вокруг себя мужской кружок, любит и бросает женщин, запрещает сыну произносить это имя вслух. Недоразумение быстро разъясняется. Мальчик не знает мужчины по имени Гуль, а его мать не догадывается, что *ghoule* — «вампир, чудовище, пожирающее трупы, пьющее кровь живых». Дама подытоживает разговор с сыном: «Вампир. Гуль, гуль...»[24].

Во Втором ударе задействованы два локуса, по количеству героев.

Домовье ассоциируется с партнером-2, т. е. *молодым хозяином.* Но чем является *домовье* в архитектурном смысле? Судя по наличию в нем *галерей*, *парадных спален* и *конюшни*, это полноценный «карпатский замок», только без нечисти, — а это приметы романов Верна и Стокера и фильма Мурнау. Более того, *домовье* хранимо высшими силами: *у изголовья* зажжена лампада *Мадонне*, над входом висит *подкова*, а горящий в камине *лес* выделяет смолу, пахнущую *ладаном*. Некоторый негатив привносится в описание вторым значением слова *домовье*: ‘гроб’[25]. Оно подмигивает «карпатскому» топосу: Дракула и Носферату держали в замках гробы с кладбищенской землей, в которых они спали, подпитываясь энергией для новых вампирических преступлений; в случае Носферату обитательницами гробов были и *мыши* — те, что во Втором ударе *скребутся за шпалерой* (‘обоями’)[26].

Второй локус, *острог* — т. е. пограничное и / или на скорую руку выстроенное поселение, живущее своим укладом, ассоциируется с партнером-1. Когда тот произносит *у нас в остроге*, то партнер-2 из этого *мы* исключается. Попадание партнера-2 под «острожное» право произойдет к концу Второго удара — в результате принятия побратимства.

В принципе, слово *острог* призвано напугать читателя другим своим значением, более ходовым: ‘тюрьма’. В нем слышится тонкий намек на то, что по существующим нормам геи — преступники, и, значит, должны быть изолированы от общества. Маргинализация проступает и через *острог* в смысле ‘поселение’, но в положительном смысле: в силу своего пограничного положения такие сообщества были выведены из-под действия российского права (ср. «Казаков» Л.Н. Толстого); там действовало самоуправление.

Устав острога-‘поселения’ оглашает партнер-1 — очевидно, в рамках заключения договора с партнером-2 о нормах, которым предстоит регулировать их совместную жизнь:

> *А законы у нас в остроге, / Ах, привольны они и строги: / Кровь за кровь, за любовь любовь. / Мы берем и даем по чести, / Нам не надо кровавой мести: / От зарока развяжет Бог.*

Бросается в глаза отсутствие «у нас в остроге» репрессивных мер по отношению к провинившимся — прерогативы государства-Левиафана. Не приняты здесь и *зароки*, т. е. обеты не делать что-либо. В общем, это как бы вольное место обитания гомосексуалов.

Ирина Паперно в свое время точно подметила, что в приведенном отрывке перелицована цыганская вольница из пушкинского «Алеко» (кстати, цыгане и цыганщина — неотъемлемая часть «карпатского» топоса[27]):

> *Тогда старик, приближась, рек: / «Оставь нас, гордый человек! / Мы дики; нет у нас* ***законов****, /* ***Мы не терзаем, не казним*** *— / Не нужно* ***крови*** *нам и стонов — / Но жить с* ***убийцей*** *не хотим... / Ты не рожден для дикой доли, / Ты для себя лишь хочешь* ***воли****; / Ужасен нам твой будет глас: / Мы робки и добры душою, / Ты зол и смел — оставь же нас, / Прости, да будет мир с тобою»*[28].

Благодаря этому подтексту статус геев в современном Кузмину обществе может быть сопоставлен со статусом цыган — тоже маргиналов, тоже гонимых и тоже не признающих государство с его репрессивном правом.

В «Форели» Алеко и — шире — романтический тип женоубийцы не представлен. Зато в «установочные» речи партнера-1 проникает ссылка на братоубийцу Каина. Этот типаж понадобился Кузмину как контраст к главной теме Второго удара: отношения геев входят в фазу братскости, противоположной братоубийству.

Параллели между «Алеко» и Вторым ударом можно продолжить. Как в отношении пушкинского Алеко, так и в отношении кузминского Каина действуют сходные нормы. Социум внутри острога, как и цыганский табор в «Алеко», не репрессирует одного своего члена за убийство другого, а оставляет преступника наедине со своей совестью; Алеко вдобавок подвергается остракизму.

Итак, в речи партнера-1 оглашены новые нормы общежития, состоящие в добровольном приятии строгих законов. Это разыграно на языковом уровне. Фонетически корень прилагательного *СТРОГ*, о законах, повторен в существительном *оСТРОГ*. Не потому ли слово *острог* и было выбрано Кузминым для обозначения одного из локусов Второго удара?

Другие языковые красоты речи партнера-1 — многочисленные симметрии, которыми иконически закладывается фундамент узакониваемого побратимства. При этом юридический дискурс плавно перетекает в любовный.

В юридической риторике высокой частотностью обладает грамматическая конструкция родом из Библии «Х за Х» с повтором слова «Х», типа «око за око, кровь за кровь» (Исх. 21: 24). Во Втором ударе на этом построена строка *Кровь за кровь, за любовь любовь*. В ней симметрично буквально все. Две половины строки охвачены указанной грамматической конструкцией, а внутри половин на каждую из двух стоп тавтологически приходится одно и то же слово. Половины рифмуются между собой, ибо *кровь* и *любовь* кончаются на *-овь*; тем самым это *-овь* повторено четыре раза.

В принципе, в русской поэтической традиции *кровь* и *любовь* составляют идеально крепкую рифму, однако во Втором ударе, где все третьи и шестые строки холостые, незарифмованной оказывается и строка *Кровь за кровь, за любовь любовь*. Таков один из способов очищения мужского Эроса от страстей, разрешающихся кровопролитием, местью, расплатой, — а это как раз случай гетеросексуальной пары Алеко/Мариулы.

Симметрию, одновременно фонетическую, просодическую и семантическую, в анализируемую речь партнера-1 вносят и предикаты-конверсивы *берЕМ* и *даЕм* в строке *Мы берем и даем по чести*. Дарение и приятие благ показаны единым актом, на который можно посмотреть сразу глазами и субъекта, и объекта. Обращает на себя внимание и слово *честь*. Регулируя внутреннее устройство мужского союза (в рамках «симметрично» устроенных идиом *честь честью* / *честь по чести*), оно модулирует в публичный дискурс, внушая читателю представления о человеческом достоинстве геев.

Специально подчеркну, что своими речами партнер-1 — и стоящий за его спиной Кузмин — поворачивает тему перезаключения правового договора между индивидами и обществом в сторону христианского милосердия и, одновременно, самоуправления. Поворотными оказываются важные как для Библии, так и для государственного

права пункты о крови и кровопролитии. «У нас в остроге» нет принципа *кровавой мести*, он же — *кровь за кровь* в смысле библейского «око за око, зуб за зуб...». *Кровь за кровь* переосмысляется в ходе обряда братотворения. Поскольку совершение этого ритуала состоит в обмене кровью из *ладоней* двух мужчин, постольку с человечества снимается братоубийственный грех *Каина*. Архетипически Кузмин работает с центральной идеологемой христианства. Добровольным принятием креста Иисус Христос искупил первородный грех Адама и Евы, и точно так же герои-мужчины «Форели» снимают с человечества каинову печать[29].

В сюжет осуществляемого Кузминым юридического пересмотра пункта «кровь за кровь» вовлекается и *нож*. Он фигурирует в связи с карпатским братотворением, но только не во Втором, а в Третьем ударе. Там, что характерно, он зарифмован с *ложью*. Во Втором ударе нож используется партнером-2 не для лишения жизни кого-то другого (случай Каина и Алеко), а для братотворения: ...***Резанул*** *по ладони вкось.../ Тихо капает* ***кровь*** *в стаканы*. Через описываемый обряд партнер-1 и партнер-2 делаются названными или, как говорится в «Форели», *смертными братьями*.

Обряд братотворения (*ἀδελφοποίησις*) — главное событие Второго удара, к которому стягиваются все остальные сюжетные ниточки этой миниатюры. Свершение этого ритуала «венчает» частную сферу с общественной. Заключаемый героями-мужчинами устный «контракт» на исключительную, братскую, верность друг другу, а затем и братотворение легализует их отношения. Новоявленные названные братья узаконены в качестве пары в рамках «острожного» права, но не только. Их союз, если следовать Второму удару, заключен *пред целым миром*.

Ко времени написания «Форели» из русской православной практики чин братотворения давно ушел. Но, как прежде Кузмин воскресил для себя раннее христианство и гносис, существовавшие без догматики и, следовательно, без осуждения гомосексуалов на вечные муки, так теперь он воскрешает и этот забытый обряд.

Для лучшего понимания Второго удара упомяну четыре факта, связанные с культурой братотворения.

По легенде христианские святые, заключившие церковное братотворение первыми, — Сергий и Вакх, изображались на иконе рядом с Третьим: освящающим их Иисусом Христом.



Павел Флоренский в теодицее «Столп и утверждение истины» (1914) взял на себя труд разъяснить и происхождение братотворения — а оно было изначально языческим обрядом, подхваченным христианством, — и способы его совершения. Ближе к концу главы «Письмо Одиннадцатое: Дружба» читаем:

> Такою крепостью дружбы служит <....> «е с т е с т в е н н о е т а и н с т в о» **побратимства** <...> **[П]обратимство** <...> слагается из реального объединения посредством о б м е н а к р о в ь ю, о б м е н а и м е н а м и (иногда также: рубашками, одеждою, оружием), с о - в к у ш е н и я с в я щ е н н о й п и щ и, клятвы в верности и поцелуя <...> В братотворении же христианском заменяется обмен кровью и со-вкушение — со-причащением св. Даров — К р о в и Христовой, а обмен и м е н — о б м е н о м т е л ь н ы х к р е с т о в. <...> Полу-церковное, полу-народное **брато-творение** совершается чрез обмен Крестов, клятву в братской любви и верности пред иконою в храме и поочередное держание в руке зажженной свечи в продолжение Херувимской[30] (разрядка и полужирный — авторские).

Церковное братотворение Флоренский уподобил бракосочетанию на том основании, что оба принимаются церковной общиной в качестве свершившегося факта[31].

В русской литературе XIX в. самый яркий сюжет побратимства дал Достоевский. В «Идиоте» князь Мышкин и Рогожин обмениваются нательными крестами, однако из-за любви к Настасье Филипповне, которую Рогожин в конечном итоге зарежет ножом (!), их отноше-

ния балансируют на грани дружбы-вражды. Над Мышкиным Рогожин тоже заносит нож (тема каинова братоубийства!), но эпилептическим припадком Мышкина обстановка разряжается.

О том, прикрывало ли побратимство гомосексуализм, историки спорят; большинство дает отрицательный ответ, однако по Джону Босуэллу таков был способ легализовать однополые союзы, преимущественно мужские[32]. Автор «Форели» мог бы легко подписаться под этой гипотезой.

Принятая терминология для прошедших братотворение — *названые братья* — в «Форели» заменена перифрастическим оборотом: ***братом*** <...> ***назвался***, *так будь же* ***брат***. Микросюжет братотворения разворачивается в контексте поднятых во Втором ударе вопросов жизни vs. смерти, братоубийства vs. заповеди «не убий». Для партнера-2 братотворение — переход от слов, т. е. клятвы (ср. *братом... назвался*), произнесенной *пред целым миром* (вновь тема индивид и общество), к делу (*так будь же брат*[33]). Со своей стороны, партнер-1 предупреждает юного возлюбленного, что «дело» серьезнее «слова», и называет того не *другом* (это звание еще нужно заслужить), а уменьшительным и в то же время ироническим обращением *дружок*:

> *Отчего ж твои губы желты? / Сам не знаешь, на что пошел ты? / Тут о шутках, дружок, забудь! / Не богемских лесов вампиром — / Смертным братом пред целым миром / Ты назвался, так будь же брат!*

Ощущает ответственность момента и партнер-2 — его губы желтеют, а лицо бледнеет. Бледно-желтым видом буквализуется метафора *смертного брата*. Тем, что дальше партнер-2 *резанул по ладони вкось*, он как бы убивает себя для прежней разгульной жизни, показанной во Втором ударе через лихое катание на санях (о чем см. § 4.1–4.2), чтобы возродиться в новом качестве: *брата*, связанного с другим братом кровным родством.

Понятно, что во Втором ударе побратимство производится на языческий манер — ритуальным смешением крови двух участников и ее испитием из *стаканов*. А есть ли в этом обряде что-то христианское?

По библейским нормам, как и в большинстве христианских конфессий, гомосексуализм — смертный грех. Перед Кузминым, человеком глубоко верующим, стояла особая задача: вывести себя и Юр-

куна / партнера-1 и партнера-2 из-под действия религиозных запретов. Как если бы одного обряда братотворения было недостаточно, во Втором ударе к нему риторически подводит религиозная прелюдия. Мы уже знаем, что *домовье* молодого хозяина находится под протекцией высших сил: *Вот какое твое домовье: / **Свет мадонны** у изголовья / И **подкова хранит** порог*. Затем партнер-1 упоминает *ладан*, веющий от горящего камина; в православной церкви ладан используется для каждения. Дальше в речи партнера-1 появляется *Бог*, развязывающий от *зарока*. А о том, что братотворение принято небом, говорится при помощи формулировки *знак обмена и знак охраны*, заставляющей вспомнить о Книге Бытия, 4: 11-16 — договоре Бога с Каином-братоубийцей. Чтобы Каин, про́клятый землей и ставший изгнанником, не был убит прохожими, Бог отметил его особым знаком (знамением /каиновой печатью). Партнер-1 и партнер-2, своего рода анти-Каины, тоже отмечены знаком свыше, и это должно оградить их от репрессий со стороны государства и общества.

В предпоследней строке Второго удара *Знак обмена и знак охраны*, к обсуждению которой мы только что перешли, происходит окончательное закрепление частного с общественным.

Обмен в кузминистике понимается в том смысле, что в результате братотворения двое стали единым организмом — как бы сообщающимися сосудами, по которым бежит единая кровь. Если, например, партнер-2 заразился в зеленой стране ленью, то лень передастся и партнеру-1 (в Девятом ударе партнер-1 пребывает в апатии). А если партнер-2 из юноши превратился в «существо», то партнер-1 способен поделиться с ним своей витальностью, и это вернет партнера-2 к жизни. Символ братского симбиоза, сиамские близнецы, появляются в Четвертом ударе.

Охрана поступает от высших сил. Так, по ходу сюжета Ангел превращений покровительствует обмену витальностью; другими «хранителями», как мы видели, выступают *Мадонна* и *Бог*, *подкова* и *ладан*. Но «хранителем» жизни партнера-2 в такой же мере является партнер-1, ибо побратимство мыслится как анти-каинский модус поведения: брат — сторож брату своему, а не его убийца.

Строкой *Знак обмена и знак охраны* завершается наведение симметрий иконическими средствами. Подобно строке *Кровь за кровь, за любовь любовь* здесь на повтор работают и грамматика (номинативная конструкция «существительное в им. пад. + сущ. в род. пад.»), и лексика — повтор слова *знак* в полустишиях, и даже фоника — нали-

чие *Н* между ударным и безударным гласным в просодически сходных словах *обмеНа* и *охраНы*, делающее их неточной внутренней рифмой.

Но к полной верности своему *смертному брату* партнер-2 пока не готов. Будучи юношей, т. е. человеком ищущим и пробующим разное, он в Третьем ударе совместному домашнему быту предпочтет удовольствия на стороне, а в Четвертом позавтракает с партнером-1 в последний раз. Завтрак происходит накануне его отъезда в зеленую землю: к Эллинор. Билеты туда уже куплены, чемодан собран. Теперь становится понятно, почему в Третьем и Четвертом ударах мелькает слово *ложь*, а в Третьем ко *лжи* добавляется еще и *преступленье*. Де-юре братские отношения установились, однако де-факто партнер-2 чувствует себя свободным человеком.

Винит ли партнер-1 свою половину в нелояльности? Оказывается, нет. В ситуации, когда партнер-2, не дочитав в библиотеке «Сонеты» Шекспира и не докурив папиросы, т. е. не уверовав в достаточной степени в свою гомосексуальность, оставляет общий дом ради развлечений на стороне, партнер-1 комментирует это в соответствии с книгой Екклесиаста (11:9):

> Веселись, юноша, в юности твоей, и да вкушает сердце твое радости во дни юности твоей, и ходи по путям сердца твоего и по видению очей твоих; только знай, что за все это Бог приведет тебя на суд.

Идущее из Библии разрешение юноше на свободу поведения звучит в устах партнера-1 как обобщение: *...Так юношеское житье / Идет капризными путями*. О наказании за необузданность (на Божьем суде юноше придется отвечать за содеянное) в Третьем ударе не сказано ни слова, однако сюжет «Форели» вскоре повернет в эту сторону. Неверного *смертного брата* настигнет расплата (во Втором ударе появляется соответствующая формула — *Что до страшной, как ночь,* ***расплаты****?*), и это будет не только угроза смерти (метафорической *ночи*), но и внешняя обезображенность. Партнер-2 превратится в ленивое, зеленое, обескровленное, как бы высушенное *существо*. Про свершающуюся с ним отрицательную метаморфозу он и сам все понимает: *...Во мне иссякли /* ***Кровь****, [фосфор,] желчь, мозги и лимфа.* Но ведь партнер-1 предупреждал его о последствиях братотворения: *Тут о шутках, дружок, забудь!*

В Шестом ударе — вставной по отношению к истории партнера 1 и партнера 2 балладе — мотив юридического закрепления отношений подхватывает церковный обряд венчания. Это явная параллель к братотворению. Венчаются жених — пропавший на много лет моряк Эрвин Грин, и его невеста — Анна Рей. Из-за невовлеченности жениха в церковную церемонию она протекает не гладко. Оказавшись с Эрвином наедине, Анна начинает допытываться, почему тот не совершал крестного знамения и других обрядовых действий[34]. Эрвин вместо ответа призывает Анну посмотреть на происходящую с ним метаморфозу. На глазах героини грубоватый сорокалетний моряк подменяется юношей-баронетом — тем самым, которого *Аннушка* возжелала когда-то давно, увидев лежащим в гробу: *«С таким бы вот поспать!»* Баронет, кстати, являлся владельцем (или просто жителем) замка на горе, каковой отсылает, в свою очередь, к описанию *домовья* партнера-2. Анне Рей необходимо принять решение, как быть дальше. Желание *поспать* с баронетом перевешивает страхи, и героиня произносит ритуальную клятву: *...Твоя на смерть жена!* — каковая перекликается с тем, что герои-мужчины в «Форели» величают друг друга *смертными братьями*. В случае Анны перед нами — вольная модификация английской брачной формулы «till death do us part». Брачная клятва — перформативный акт — «тоже вписывается в тему легализации отношений, в том числе запретных: между живой героиней и мертвецом, явившимся к ней из зеленой страны. Запретность первой брачной ночи Анны Рей сродни запретности гейского союза в сознании общества.

Обмен ритуальными действиями, при венчании не довершенными Эрвином Грином и Анной Рей, во многом определил Одиннадцатый удар. Эта миниатюра представляет собой диалог героев-мужчин, ведущий к перезаключению их союза. Диалог протекает в присутствии высшей силы — Ангела превращений, ответственного за метаморфозы, происходящие с партнером-2 то в одном, то в другом направлении.

В Двенадцатом ударе герои-мужчины приезжают в свой петербургский дом к уже накрытому новогоднему столу. Как в Третьем и Четвертом ударах в фокус опять попадают совместный быт и совместное, более того, ритуальное застолье. К пирующим выходит олицетворенный Новый год, чье присутствие сулит паре новую счастливую жизнь. Тут юридическая лексика отсутствует, как отсутствуют и какой-либо обмен репликами между героями-мужчин. Чем они обмениваются, это улыбками. Кроме того, партнер-1 и партнер-2 держат-

ся за руки — не исключено, что теми самыми, из которых была пролита кровь при братотворении. Этим жестом они приравнивают себя к сиамским близнецам, делящим одно тело на двоих.

Закончив с юридической терминологией, обратимся теперь к моральной. По фабульным ударам «Форели» и одному внефабульному — Седьмому, об обнаженном купальщике, то ли стесняющимся своей наготы, то ли выставляющим ее напоказ, проходит лексика стыда и срама. Ею на отношения героев-мужчин отбрасывается тень общественного осуждения. Риторический курс, избранный Кузминым, направлен на то, чтобы вернуть геям утраченное человеческое достоинство.

Выше отмечалось, что «мужская» половина Первого удара отделена от «женской» формулой *Последний стыд и полное блаженство*, и что ею же подытоживается эпизод знакомства партнера-1 и партнера-2. Перед нами эвфемизм для консумации любви, но не только. Кузмин вовлекает в повествование идиому *потерять последний стыд*, означающую совершение заведомо предосудительного поступка без какой-либо попытки сделать хорошую мину при плохой игре.

В третий раз строка о *стыде* и *блаженстве* всплывает в Десятом ударе, в речах партнера-1 в эпизоде с расколдовыванием партнера-2 из *оборванного существа* обратно в прекрасного юношу. В этом новом контексте она служит напоминанием партнеру-2 о том, что его связывало с партнером-1 в прошлом, а для читателя констатирует возобновление близости между двумя героями.

Тема стыда подхвачена — и риторически переиграна в пользу геев — в Четвертом ударе. Посвященный, как мы помним, совместному завтраку перед окончательным расставанием, Четвертый удар постепенно разрешается в серию вещных символов, выражающих нумерологическую подоплеку кузминской диалектики любви: истинная любовь — это когда двое становятся одним.

Первый символ двойничества для героев-мужчин не сугубо лестный. Это сиамские близнецы, у которых обмен поставлен лучше, чем у других живых существ, ибо телесно они представляют единую плоть. Все бы ничего, но сиамские близнецы — потеха, выставляемая на всеобщее обозрение на *базаре/ярмарке* (опять тема человек и общество!). В связи с этим на правах чужого слова появляется осуждение — *просто срам*:

> *О, этот завтрак так похож / На ярмарочных близнецов: /* ***Один живот, а сердца два****, /* ***Две головы, одна спина****... / Родились так,*

что ***просто срам****, / И тайна непонятна нам. / Буквально вырази обмен — / Базарный выйдет феномен.*

Поскольку вместе со словами *просто срам* в восьмистишие проникает унизительный взгляд на мужской союз, партнер-1 отказывается вести разговор об этом, священном для него, предмете, на языке рынка. Нет, геи отнюдь не *базарный феномен*, говорит Кузмин этим и следующим восьмистишием, из которого приведу первую половину:

Ты просыпался — я не сплю, / Мы ***два крыла — одна душа****, / Мы* ***две души — один творец****, / Мы* ***два творца — один венец****...*

Здесь тема «двое стали одним» переживает стилистическую и образную возгонку. Телесная общность для двух любящих важна, но не менее важно родство душ, творчество, увенчанность за творческие достижения одной короной (венком, лавром…). Подводкой к нумерологической символике служит картина симметрии: деля одно ложе, двое любящих ведут себя одинаково в единый отрезок времени: один *просыпается*, другой уже *не спит*.

И в пассаже с сиамскими близнецами, и в следующем, развивающем символику 1 + 1 = 1 уже полностью лестным для геев философским образом, Кузмин привлекает метафорику шекспировских пьес. Живописуя сиамских — *ярмарочных* — близнецов, он, фактически, повторяет метафору сексуального партнерства из «Отелло»: «животное с двумя спинами». Этот ославляющий взгляд на вещи принадлежит отрицательному герою, доносчику Яго, принесшему отцу сбежавшей с Отелло Дездемоны весть о том, что в данную минуту мавр-монстр оскверняет прекрасную венецианку: «I am one, sir, that comes to tell you your daughter and the Moor are now **making the beast with two backs**».

В свою очередь, приравнивание двух крыл/душ/творцов к единой душе/творцу/венцу пришло в Четвертый удар из монолога Елены — героини «Сна в летнюю ночь». Обращаясь к Гермии, которая ранее была ей не просто подругой, но названной сестрой (ср. сестринские клятвы — *sister's vows*!), Елена обвиняет Гермию в том, что с появлением мужчин та перестала проявлять женскую солидарность:

<…> Is all the counsel that we two have shared, / The ***sisters' vows****, the hours that we have spent, / When we have chid the hasty-footed*

*time / For **parting** us — O, is it all forgot? / All school-days' friendship, childhood innocence? / We, Hermia, like **two** artificial gods, / Have with our needles created both **one** flower, / Both on **one** sampler, sitting on **one** cushion, / Both warbling of **one** song, both in **one** key, / **As if our hands, our sides, voices and minds**, / **Had been incorporate**. So we grow together, / Like to a **double** cherry, **seeming parted**, / **But yet an union in partition**; / **Two** lovely berries moulded on **one stem**; / So, with **two seeming bodies**, **but one heart**; / **Two** of the first, like coats in heraldry, / Due but to **one** and **crowned** with **one** crest. / And will you rend our ancient **love** asunder, / To join with men in scorning your poor friend? / It is not **friendly**, 'tis not maidenly: / Our sex, as well as I, may chide you for it, / Though I **alone** do feel the **injury**.*

Лексически тут представлены и два тела как одно сердце, и объединяющая двух девушек корона, а дискурсивно — важный для Четвертого удара формат монолога на расставание, произносимый одним из двух побратимов.

В «Форели» демаргинализация геев определила не только риторику, но и движение сюжета.

3. «Чтя обряды вековые...»: демаргинализация мужского союза в рамках сюжета

Сюжет и фабула в «Форели» не заметны, но на самом деле они в цикле есть; более того, ими транслируется то «человеческое» содержание, с которого мы начали[35]. Для дальнейшего обсуждения сюжета важно помнить, что любовь героев-мужчин расцветает в январе и феврале, т. е. в двух первых ударах; в марте ее подтачивают отлучки партнера-2, а в апреле партнер-2 ставит на ней крест своим отбытием в зеленую страну, где, очевидно, за хозяйку — Эллинор. На май и летние месяцы приходится расцвет любви партнера-2 и Эллинор, но контакты героев-мужчин не прекращаются. Они обмениваются письмами, а в августе партнер-2 приезжает к партнеру-1 с кратким визитом, во время которого жалуется на потерю витальности и на оставленность со стороны Ангела превращений. Сентябрь для партнера-1 омрачен страданиями — результатом одиночества; томит его также страшное предчувствие, что с его *смертным другом* стряслась беда. В октябре партнер-1 приступает к поискам былого товарища и во-

лею случая обретает его. На новый виток возобновленные отношения героев-мужчин выходят в ноябрьском Одиннадцатом и декабрьском Двенадцатом ударах. Последний кадр Двенадцатого удара — хэппиэнд в виде новогоднего пира.

Часть этих и более мелких событий решены Кузминым в квазиавтобиографическом ключе. Он задается прежде всего адресованностью монологов партнера-1 партнеру-2 (в ударах со Второго по Четвертый и потом опять в Двенадцатом) и диалогом партнеров (в Одиннадцатом, а также в отдельных пассажах Восьмого удара). Возникает интимная, доверительная, любовная, поистине партнерская обстановка того рода, что сложилась у Кузмина и Юркуна. Другие события «Форели» уводят повествование в область фантастического, воображаемого, метафорического. К тому же события аукаются друг с другом и преломляются в зеркалах интертекстов — в самом широком смысле, от литературы до музыки. В силу такого устройства «Форели» ее сюжет оказывается многоплановым — по-модернистски полифоничным. Предложить ему какую-то одну прямолинейную трактовку едва ли возможно. Но как же тогда его понимать?

Многосмысленность «Форели» — того же типа, что четыре плана восприятия «Божественной комедии», намеченные Данте в знаменитом письме к Кангранде делла Скала. Речь в этом письме идет о буквальном, моральном, аллегорическом и анагогическом прочтениях поэмы. *Вне зависимости от того, вдохновлялся ли Кузмин примером «Комедии» или нет, в «Форели»* тоже различаются четыре плана восприятия, по большей части коррелирующие с дантовскими.

Начиная с пионерской работы Джона Малмстада и Геннадия Шмакова о «Форели»[36] ее сюжет получил буквальное — автобиографическое — прочтение. Перед нами беллетризованная сумма любовных ситуаций, переживавшихся Кузминым лично. Автобиографизм сюжета, как и эмоциональное голосоведение, убеждающее в подлинности транслируемых чувств, — приглашают к тому, чтобы разобраться, кто есть кто в «Форели». Мы разобрались — в § 1.

Далее, представленный в «Форели» треугольник призван манифестировать диалектику любви, состоящую из максим, которые мы обсуждали выше: мужское начало — позитивное, творческое; союз двух мужчин — подарок миру; женщина на время может стать для этого союза скрепой, но беда, когда из-за нее мужчины разлучаются. Кузмин намечает аллегорическое — притчевое — проведение гендерной

тематики, приглашая читателя следить за гендерно заряженной символикой, чтобы опознавать гендерные извивы сюжета.

Третий уровень понимания, эстетический, позволяет читателю испытать восторг перед техническим совершенством «Форели». История любовного треугольника представляет собой пробег по интертекстуальной и интермедиальной клавиатуре, и это — способ подчеркнуть, что только симфонии разных искусств под силу передать апофеоз мужского Эроса.

Четвертый и последний уровень понимания сюжета «Форели» — моральный — нуждается в детальной экспликации.

Наличие в «Форели» хэппи-энда для героев-мужчин превращает все повествование в conte morale: Хорошее и Чистое одерживает верх над Злом, Смертью, Судьбой. Из предыдущих рассуждений, предложенных в этой работе, становится понятно, что Хорошее и Чистое воплощают двое любящих мужчин, а Злая Судьба, разлучающая их и ставящая юношу на грань гибели, вторгается в их отношения в лице Эллинор.

Conte morale изложена Кузминым с автобиографических, т. е. откровенно гомосексуальных позиций: расстановка моральных точек над гендерными «i» оказывается однозначной и неоспоримой. Пара гомосексуалов — пара творцов и эстетов — занята преображением себя и мира; их эротическая утопия вносит в мир гармонию. Судя по тому, как в «Форели» изображены даже не одна, а две пары, соединяющие мужчину с женщиной, гетеросексуальный союз проигрывает в сравнении с гейским. Поселившись с Эллинор в ее зеленой стране, партнер-2 предается лени, забывает о творчестве, чахнет и гибнет. В свою очередь, Анна Рей вступает в брак с мертвецом, побывавшим в зеленой стране. Шестой удар, посвященный этой интриге, завершается рифмой *Сатана: жена*, подхватывающей поговорку *муж и жена — одна сатана*. Мотивом мужа-мертвеца, подкрепляемым «сатанинской» рифмой, на заключаемый в Шестом ударе гетеросексуальный брак отбрасывается тень инфернальности.

Мораль состоит, следовательно, в том, что когда юноша оставляет гармонические отношения со своим старшим партнером ради страсти к красавице, то он совершает фатальную ошибку, за которую заплатит по самой высокой ставке. Но линия юноши в «Форели» — это еще и тест на зрелость, в ходе которого партнеру-2 предстоит принять свою гомосексуальность и стать партнеру-1 верным «братом» — фактиче-

ски братом-«близнецом». Прохождение этой инициации совершается патнером-2 не без риска для жизни, но завершается успешно.

Зададимся вопросом: из каких традиций пришел в «Форель» инициационный топос?

Инициация гомо-/бисексуального юноши — прежде всего, дань Шекспиру как автору «Сонетов» и построенному на их изучении «Портрету W.H.» Уайльда. Но у предшественников Кузмина инициация не доводится до конца. Даже если герои-мужчины (у Шекспира — старший мужчина и юноша, у Уайльда — студенты) образовали пару, их счастье кратковременно: однажды распавшись, мужской союз возобновлению не подлежит. «Форель» совершает революцию в гомосексуальном письме. Во-первых, Кузмин меняет те знаки «минус», которые сопровождают героев обоих уайльдовских «Портретов», на безоговорочные «плюсы». А во-вторых, он переключается из элитарной английской традиции в «народные» жанры, в которых, как известно, конец — делу венец. «Народными» жанрами в «Форель» привносится набор традиционных ценностей, каковые кладутся в основу отношений партнера-1 и партнера-2. Это способ показать, что мужской союз не отличается от брака, и что общество, легитимируя его, ничем не рискует.

Мысль, что у партнеров-мужчин, прошедших через обряд побратимства, т. е. как бы венчание, а потом через испытания — как бы брачные квесты, появляется шанс на то, чтобы жить друг с другом долго и счастливо, закреплена дизайном «Форели». Шестой — июньский — удар написан в стиле традиционной английской баллады, завершающейся венчанием и первой брачной ночью Анны и Эрвина/баронета. Испытания, выпавшие на долю этих гетеросексуальных героев, повторяются, но не буквально, с партнером-1 и партнером-2. Так наводится параллелизм между мужским союзом и браком мужчины и женщины. А укрепляют его брачные архетипы, позаимствованные из фольклора, но не из баллад, а из народных и литературных волшебных сказок.

Соответствующий фольклорный и квазифольклорный пласт Кузмин прекрасно знал — не только как читатель, но и как драматург и либретист, переложивший в пьесы и оперы:

— историю Одиссея, Пенелопы, Калипсо, Телемаха в согласии с эпосом Гомера, но также оперой-буфф «La belle Hélène» Жака Оффенбаха;

— «Кота в сапогах» Шарля Перро;
— «Соловья» Ганса Христиана Андерсена;
— русскую народную сказку «Сестрица Аленушка и братец Иванушка»; и др.

Подсвеченный сказочными ситуациями, целый ряд событий «Форели» получает натурализацию. Это касается:

— фантастических элементов — таких, как вампиры, ожившие мертвецы, пребывание в далекой зеленой стране, *где светит всем зеленый свет*, заколдованность, лунатизм и т. д.;
— лейтмотива форели, бьющей хвостом в 13-ти из 15-ти миниатюр; и
— счастливой развязки в виде новогоднего застолья — эквивалента «пира на весь мир», которым в сказках завершаются брачные испытания героев.

Ну и само собой разумеется, что в жанровом отношении от сказки рукой подать до conte morale и эротической утопии, проступающих сквозь фабулу «Форели».

Если попытаться очертить источники архетипов и — шире — фольклорной топики «Форели», то это будут, прежде всего, русские сказки из собрания А.Н. Афанасьева. Повлияло на «Форель» также литературное наследие Апулея (легенда об Амуре и Психее из «Золотого осла»), Шарля Перро и братьев Гримм, Э.Т.А. Гофмана, Пушкина и Сергея Аксакова; греческая мифология гомеровского эпоса; оперы, в особенности «Садко» Николая Римского-Корсакова[37], построенная на одноименной былине; и балеты, особенно «Спящая красавица» Чайковского, по одноименной сказке Перро.

Согласно В.Я. Проппу (автору классических монографий «Морфология сказки» и «Исторические корни волшебной сказки») и дальнейшей академической традиции, волшебная сказка прослеживает судьбу одного Героя. В момент Отправки из спокойного, безопасного Дома, иногда — с нарушением Запрета, он вступает на опасную тропу — инициации, в ходе которой посещает мир иной (тридевятое царство), подвергается смерти и воскресению и т. д. На пути к заветной цели Героя ожидают Препятствия. Для их преодоления требуется сверхъестественная сила, каковой Героя наделяют Помощник (По-

мощный Зверь), Даритель и/или Волшебное Средство. Полученная по тем же каналам сверхъестественная сила обеспечивает Герою и победу над Антагонистом (Вредителем). В сказках о свадебных испытаниях и Превращенных (вариант: Зачарованных) супругах — а именно они отозвались в «Форели» — фигурируют Невесты/Жены как из своей общины, т. е. эндогамные, так и из дальних земель, т. е. экзогамные.

«Форель» — случай, когда писателю пригождается не один фольклорный сценарий, а два, по количеству главных героев. Партнер-1 и партнер-2 проходят каждый свое «брачное испытание» и в результате становятся достойными друг друга и своего мужского союза. Квест-1 и квест-2 сориентированы на гендерную идентичность героев: гомосексуальную в случае партнера-1 и бисексуальную в случае партнера-2. Эндогамный брак проецируется на однополые отношения, в «Форели» связывающие героев-мужчин, а экзогамный — на гетеросексуальные отношения партнера-2 с Эллинор, к тому же развертывающиеся в ее мистической зеленой стране. Партнеру-2 инициация позволяет из фазы юношеских «капризов» вступить во взрослую фазу: принять традиционные ценности — дом, верность данному обету, благополучие своей половины.

Поговорим подробнее о двух квазисказочных квестах.

В действиях партнера-1 архетипически воплощен сценарий поиска Превращенного/Зачарованного Супруга. Он выступает в роли: Ивана Царевича из сказки «Царевна лягушка»; Марьюшки из «Финиста — ясного сокола»; Психеи из апулеевского пересказа легенды об Амуре и Психее; младшей дочери купца из «Аленького цветочка» Аксакова. Сам сценарий состоит в том, чтобы обнаружить Локус, в котором поселился имеющийся (вариант: будущий) Супруг; узнать своего милого под отталкивающей (в т. ч. монструозной) внешностью; расколдовать его, пробудив ото сна (или оживив); и ввести в общий (вариант: свой) Дом. В результате Герой восстанавливает прежние супружеские отношения (вариант: заключает новые). Испытания насылаются Антагонистом — типа царицы-волшебницы в «Финисте — ясном соколе» (а также злой феи в «Спящей красавице»; ревнивой мачехи в пушкинской «Сказке о мертвой царевне и семи богатырях»). Антагонист зачаровывает/заколдовывает/видоизменяет внешность партнера Героя, например, погружая его в глубокий, почти что летальный сон. В «Форели» Антагонист — Эллинор. Пока партнер-2, т. е. в этом сценарии — Превращенный Супруг, находится при ней, в ее зеленой стра-

не, он впадает в лень, теряет жизненные силы, а затем и самую жизнь. Когда партнер-1 отправляется на его поиски и обнаруживает его, тот успел приобрести вид монструозного «существа». Ирония заключается в том, что локус, где покоится Заколдованный партнер-2, отнюдь не хрустальный гроб (случай «Сказки о мертвой царевне...»), а *шкап* в захламленной квартирке пошлого коллекционера. Понижение партнера-2 в статусе — из юного денди в фактически «калибана» с ярко выраженной преступностью на лице — расплата за отлучку из дома и поругание связавшего его с партнером-2 побратимства.

Бисексуальный партнер-2, в свою очередь, действует по сценарию Героев-двоеженцев типа Садко (в былине, восходящей к охотничьим преданиям) и Одиссея. Будучи женатым на «земных»/эндогамных женщинах (у Римского-Корсакова — Любаве; у Гомера — Пенелопе), Герой отплывает из родных земель (Новгорода; Итаки) в далекие просторы, и в конце концов оказывается в чуждом ему мире (в подводном царстве; на островах), где заключает второй брак со сверхъестественной экзогамной женой (Царевной Волховой, дочерью Океана; Киркой, владычицей острова Ээя, и нимфой Калипсо, живущей на райском острове), по собственной воле (случай Садко) или ради спасения своей жизни (Одиссей). Кончается такой сценарий возвращением Героя Домой к эндогамной Жене.

В «Форели» брачные архетипы нужны затем, чтобы обстоятельства героев-мужчин могли быть перекодированы в брачные координаты. Братотворение — это все равно что венчание; дом геев соответствует традиционному семейному дому; их разрыв накладывается на прерванное супружество эндогамного характера, а восстановление отношений — на реинституализацию эндогамного брака, сулящего (особенно в сравнении с рискованным экзогамным) спокойствие и благополучие.

Квест-1 и квест-2 совпадают в начальной, предпоследней и последней стадиях; последняя, как отмечалось выше, — брачный пир. Делят герои-мужчины и форель — Помощного Зверя (вариант: Волшебное Средство) своих квестов: она работает над тем, чтобы «разбить лед» в их отношениях.

Разбивание льда в «Форели» имеет своим подтекстом известную идиому — русскую, но не только (ср. фр. *briser la glace*, ит. *rompere il ghiaccio*, англ. *break the ice,* нем. *Das Eis brechen*), обозначающую переход от холодных отношений к более теплым. Тем же мотивом алле-

горически кодируются сексуальные пассы и привлекаются музыкальные цитаты из двух произведений Франца Шуберта, что в кузминистике отмечалось[38]. Чем сильнее, активнее, искуснее форель бьет хвостом, тем быстрее произойдет соединение героев и тем прочнее оно будет.

В Первом вступлении — интродукции к любовной фабуле — форель выступает как гарант *возврата дружбы* (*дружба* — эвфемизм для гомосексуальных отношений):

> ***Ударь, форель, проворней****! <...> / **Чем круче сжимаешься** — / Звук резче, **возврат дружбы**. / На льду стоит крестьянин. / Форель разбивает лед.*

Лирическое «я» обращается к форели с мольбой (просьбой? приказанием?), и в следующих ударах волшебная рыбка отзывается на нее своей магией. Форель предстает не только Помощным Зверем (Волшебным Средством): это еще тотемное животное для того вида эндогамных отношений, каковым подан гейский союз.

Первое вступление открывается картиной заледенелой поверхности ручья, дальше взгляд опускается в подводный мир форели, а в конце появляется *крестьянин*, *стоящий* на льду ручья, пробиваемом форелью. Образ крестьянина, имеющий ярко выраженную ауру народности, и образ форели (с европейской и музыкальной аурой) вовлекают в повествование литературно-сказочно-оперную гипограмму: волшебные рыбки — податели сверхъестественной помощи Герою, который в ней сильно нуждается.

Самая классическая из предшественниц пары «крестьянин и форель» — «Сказка о рыбаке и рыбке» Пушкина; менее известна опера Римского-Корсакова «Садко» — с тремя золотыми рыбками. И там и там золотые рыбки выступают в функции Дарителя — предоставляют материальные блага старому рыбаку, мужу сварливой бабы, которой даже золотая рыбка не в силах угодить (Пушкин), и Садко, купцу, гусляру и певцу, желающему начать морскую торговлю на благо Новгорода, но не имеющему для этого средств (Римский-Корсаков).

Ни Садко, ни пушкинский рыбак крестьянами не являются, но к этому сословию принадлежит Емеля-дурак в одноименных народных сказках из собрания Афанасьева. Будучи ленивым третьим братом, он все свое время проводит лежа на печи. Благодаря волшебной щуке он сначала справляется с малыми задачами, о которых его про-

сят домашние, а заканчивает крупным жизненным выигрышем: женится на царской дочери, становится хозяином дворца и целого острова. Просит Емеля щуку и о собственном преображении, и щука исполняет его желание: был Емеля простолюдином, стал красавцем; был лентяем, стал рачительным хозяином. Емелина присказка «По щучьему веленью, а по моему прошенью», сопровождаемая приказанием в повелительном наклонении (типа «топор, поди наруби дров, а вы, дрова, сами в избу идите и в печь кладитесь»), отозвалась в кузминском императиве: *Ударь, форель, проворней!*

Подводный мир Первого вступления наследует еще одной литературной — но не сказке, а легенде. В главе 23 «Мцыри» главный герой рассказывает о своем умирании, и в его монологе появляются: золотая (и зеленоглазая!) рыбка, ее подводный мир, водный поток, воспринимаемый как *лед*, пение, наконец, взгляд из подводного мира вверх — на небо.

Таким образом, у нас появилось достаточно оснований для того, чтобы пересказать любовную фабулу «Форели» — двойную, ибо рассчитанную на двух Героев, — как если бы перед нами была волшебная сказка.

Ритуал заключения мужского союза через братотворение — аналог эндогамного брака, соединившего Садко и Любаву, Одиссея и Пенелопу. Брачный символизм охватывает собой и Дом — локус, где кузминские герои-мужчины живут фактически семьей: безопасно и счастливо. Выход из дому, совершаемый партнером-2, в Четвертом ударе подан как Отправка в рискованное путешествие. Оно заведет партнера-2 в зеленую землю — аналог тридевятого царства. Там за хозяйку Эллинор, выступающая в двух функциях сразу: экзогамной Жены (вариант: Невесты) и Антагониста.

Зеленая земля, она же зеленая страна, соединяет в себе приметы женского царства Амазонок и того света. Молодому мужчине из плоти и крови находиться там опасно[39].

Опасность локуса, в котором партнер-2 живет при Эллинор, подчеркнута символикой зеленого. В зеленой стране на всех светит зеленый свет, и в результате визитеры-мужчины приобретают зеленую — летальную — окраску. Если раньше у партнера-2 зелеными были только глаза, а его одежда, напротив, была *цвета rose champagne*, то в зеленой стране его ожидает полное позеленение. Кроме того, при Эллинор партнер-2 чувствует себя как животное в присутствии *вивисектора*.

Вспомним «Одиссею» — остров Кирки, на котором товарищи Одиссея были превращены в свиней. По этим деталям можно сделать вывод, что это не партнер-2 подчиняет себе экзогамную сверхъестественную Жену, а она его.

В зеленой стране партнер-2 превращается в *существо*. Если следовать теории волшебной сказки, то ответственность за подобную Трансфигурацию лежит на Антагонисте (Вредителе), практикующем магию. Про Эллинор ничего подобного не сказано, но вывод о ее «вредительстве», осуществленном через женские чары, напрашивается.

В отсутствие возлюбленного, фактически — Супруга, партнер-1 испытывает Недостачу. Дожидаясь правильного момента, он посещает *храм Случая — игорные дома*. Зеленое покрытие игрового стола напоминает ему о зеленой земле и городе Гриноке. И вот судьбоносный момент настает: с партнером-1 знакомится коллекционер и ведет его в свою квартиру-музей на экскурсию. Партнер-1 уже начинает жалеть о своем решении, поскольку музейные экспонаты тривиальны донельзя, но тут коллекционер анонсирует настоящую *забаву*. В шкафе он держит существо-«одиночку», для которого требуется подыскать *вторую половину*, чтобы получились *близнецы*. Брачная терминология — *половина* — налицо!

Разглядывая заключенное в шкафу Спящее Чудище, партнер-1 под его монструозной внешностью узнает своего Супруга. В том же помещении находится аквариум с бьющейся в нем форелью. Хозяин «существа» и аквариума, коллекционер, уверенно говорит о форели: *Она пробьет его, не сомневайтесь*. Так проясняется сказочная функция этого персонажа: быть Помощником партнеру-1 в его поисках пропавшего Супруга.

Сцена у коллекционера — гофманианская, в духе «Золотого горшка»[40]. Ансельму — герою, разрывающемуся между двумя девушками, из реального и потустороннего мира, предрекают, что он будет заключен в стекло. Так все и происходит. Архивариус, к которому Ансельм поступил на работу, заключает своего ослушавшегося помощника в банку; в какой-то момент стекло банки разбивается, и Ансельм оказывается в объятиях возлюбленной Серпентины — дочери архивариуса. У Кузмина разбивание стекла — задача форели, а в заточение попадает партнер-2, но только это не стеклянный аквариум или банка, а шкаф. Когда партнер-2 выбирается на волю, то обретает любимого так же, как Ансельм обретает свою Серпентину.

В волшебных сказках расколдовывание происходит в один такт: через поцелуй (будущего) Супруга («Спящая красавица»), нечаянно пролитый на Супруга горячий воск (Амур и Психея) или пролитые слезы («Финист — ясный сокол»), произносимые слова любви («Аленький цветочек»). В «Форели» процесс растягивается на 6 этапов. Сначала партнер-1 признает себя второй половиной партнера-2, или вторым близнецом / Супругом; затем напоминает партнеру-2 о совместном прошлом; делится с ним своей жизненной энергией и кровью, т. е. организует обмен, предписанный братотворением; вступает с ним в диалог и берет с него клятву отречения от прежней, *зеленой*, лени, чем окончательно кладет конец женскому доминированию. Наконец, герои-мужчины совместно призывают Волшебного Помощника: Ангела превращений, закрепляющего произошедшую с партнером-2 метаморфозу из *существа* обратно в *юношу*.

В Двенадцатом ударе от прежней зеленоватой и к тому же иссушенной плоти у партнера-2 остается одно, но неотъемлемое свойство: зеленые, т. е. бисексуальные, глаза. Поскольку в них отражаются стоящие на пиршественном столе *розы*, зелень его глаз закрашивается приятным, земным оттенком розового или красного. Символикой розы Кузмин проводит мотив, характерный для «Сонетов» Шекспира: юноша — идеальный объект любви, сопоставимый с розой.

Обретя наконец друг друга, держа друг друга за руки, герои-мужчины возвращаются в свой Дом. Там для них уже накрыт стол. Про брачный пир как идеальное завершение брачного испытания в волшебной сказке говорилось выше, а сейчас добавлю, что застолье подано через апелляцию к традиционным ценностям, включая маленькие домашние ритуалы: ***Чтя обряды вековые****, / Из бутылки пробка — хлоп!*

Разумеется, Кузмин не был бы Кузминым, если бы в финале «Форели» все было так просто и однозначно. Вернемся в Двенадцатый удар. Там партнер-1 описывает свой союз с партнером-2 в терминах существования в мире сем и в мире ином: *Живы мы? и все живые. / Мы мертвы? Завидный гроб!* С одной стороны, перед нами явная параллель к концовке внефабульного Шестого удара, а именно к клятве Анны Рей *Твоя на смерть жена*. Как и Анна, партнер-1 не знает, кто перед ним: живое существо или же мертвец, вернувшийся, подобно Эрвину Грину/баронету из зеленой страны. С другой стороны, делается предельно сильное утверждение брачного характера: отныне мы пара и на земле, и за гробом. Это, конечно, способ приравнять

гейский союз к супружеству, причем того типа, которое характерно как для христианства, так и для античности. Супруги, поженившиеся «здесь», не будут разлучены и «там».

И волшебная сказка, и «Форель» — опирающаяся на брачные архетипы conte morale, — рассказываются прежде всего для удовольствия слушающих. Но содержится в них и поучения. По слову Пушкина, *Сказка ложь, да в ней намек / Добрым молодцам урок*.

Поучение «Форели», рассчитанное, как и «Крылья», на общественный резонанс, состояло в легитимации мужского союза через разнообразные отсылки к волшебной сказке брачного содержания. То, что за прошедшие 90 с лишним лет общество его не услышало, лежит на совести общества.

Поучение непосредственно для «доброго молодца» адресовано Юркуну. Под видом партнера-2 Кузмин испытывает персонального адресата «Форели» на зрелость, устраивая ему мистериальный обряд смерти-воскресения.

Волшебная сказка потому и волшебная, что полна волшебства. Введя в «Форель разбирает лед» волшебную рыбку — наследницу Емелиной щуки и золотых рыбок Пушкина и Римского-Корсакова, Кузмин, веривший в силу поэтического слова, попытался наворожить себе и Юркуну счастливое совместное будущее.

Ворожба и попытка внушить Юркуну ценность мужского союза заряжают «Форель» эротическим оптимизмом, электризуют ее любовными токами. Однако своего прямого предназначения они не выполнили. Любовный треугольник «Кузмин — Юркун — Гильдебрандт-Арбенина» сохранил свой status quo и после 1927 г.

4. «Помнишь, там, в Карпатах?»: (пере)воспитание юноши и художественные спецэффекты

Фокус на судьбе юноши — неверного названного брата, является темой многих ударов «Форели», из которых нас будет по-прежнему занимать Второй. Выше (в § 2) он рассматривался в самых общих чертах, а теперь речь пойдет о маркерах эволюции партнера-2 под цивилизующим влиянием партнера-1.

Новый раунд обсуждения Второго удара я начну с парадокса: для братотворения требуются два участника, однако партнер-1, рассказчик, за счет особой поэтики — скорописи, исключает себя из абсолютно

всех «кадров» этой миниатюры. Его голосом все происходящее протоколируется в режиме репортажного настоящего, а его речи наставляют партнера-2 на путь истинный, но в действии читатель его не видит. В кадры, предшествующие братанию, и в кадр собственно братания, заключаемого через обмен (!) кровью, попадает исключительно партнер-2. Представления о побратимстве как наведении симметрий в отношениях героев-мужчин вносятся иконикой: повторами слов и грамматических конструкций (см. § 2), но этого, конечно, недостаточно.

Подобным устройством Второго удара предвещается провал побратимства, в котором повинно по-юношески *капризное житье* партнера-2. Вот за изгибами этого житья Кузмин и предлагает следить читателю. В прагматическом отношении сфокусированность на партнере-2 предоставляет возможность персональному адресату «Форели» Юрию Юркуну отождествить себя с этим персонажем и перевоспитаться в образцового гея.

Вразумление партнера-2/Юркуна проводится разными средствами. Поскольку с сюжетом «Форели» мы разобрались, на очереди спецэффекты, сопровождающие образы коней, до́ма и крыльев, а также музыкальная «цыганщина» — спецэффект для эпизода катания в санях; весь этот мотивный кластер сосредоточен во Втором ударе.

4.1. Обуздание коней — обуздание страстей

Ключ к «природным» чертам характера партнера-2, а заодно к цыганской оптике, через которую они поданы во Втором ударе, содержится в Третьем. Там лихое катание в санях (*вчерашняя езда*), братотворение (введенное через *нож*) и *клятвы в диком исступленьи* (партнера-2 о братстве) поданы не без иронии, а *исступленье* составляет рифму к *преступленью*. «Сегодняшний» взгляд партнера-1 на «вчерашнее» братотворение таков, что оно выглядит даже не *преступленьем*, а *пародией* на него.

Но что же такого пародийного во Втором ударе? Это нестыковка содержания с эстетикой. Братотворение — сакральный акт, однако во Втором ударе прелюдией к нему становятся — пора назвать их — опереточные страсти с перехлестом в откровенную цыганщину. Согласно диалектике любви, развернутой в «Форели», страсть и чувственные удовольствия — примета гетеросексуальных отношений. По контрасту гомосексуальный союз базируется на воле, благо-

родстве, сдержанности, братской взаимовыручке (= обмене). Именно на такую волну партнер-1 пытается (пере)настроить партнера-2, оглашая нормы «острожного» права, каковые, в свою очередь, отдают цыганской вольницей пушкинского «Алеко». Цыганское «право» принадлежит, разумеется, к области дозволенного в гомосексуальном братстве, в отличие от цыганского поведения. Но вот что любопытно. Во Втором ударе — в отличие от Одиннадцатого, где герои-мужчины общаются в режиме диалога, партнер-2 «молчит», тем самым проявляя глухоту к программе партнера-1, долженствующей ввести их отношения в цивилизованное русло.

Разгулу страстей и *житью*, идущему *капризными путями*, юный — 20-летний — *дружок* партнера-1 предается в силу того, что он еще не определился со своими сексуальными предпочтениями. Вот почему во Втором ударе он, как представитель Карпат, т. е. провинциальной, пограничной культуры с цыганами и верой в вампиров, допускает в своих отношениях с партнером-1 гетеросексуальные поведенческие схемы. Сказанное относится к катанию в санях, запряженных лихими конями, под выкрики *гайда* и под «цыганские» мелодии из оперетты «Графиня Марица» и русского романса (о музыкальной составляющей Второго удара см. § 4.2).

Итак, во Втором ударе исступленность и страсти противопоставлены собранности, воле, братским законам совместной жизни. Этой интригой удар поделен на две равные части. Три шестистишия посвящены экстазу, возникающему в первую пору любовных отношений героев-мужчин, а в трех других рассказывается про умиротворенность и тишину, возникающих в результате узаконивания их партнерства. Если проследить движение мини-сюжета Второго удара, то оно демонстрирует попытку цивилизовать партнера-2, предпринимаемую партнером-1.

«Экстатическая» половина Второго удара посвящена типично февральскому занятию: катанию двух любящих в санях. Самый первый «кадр» — луна, волки и езда, настолько лихая, что партнер-1 не успевает выстроить полное предложение, а вынужден обходиться номинативными перечнями типа *Волки, снег, бубенцы, пальба!* Все вокруг находится в состоянии страсти/безумства/выхода из себя: кони *храпят* и *бьются* (в духе «Евгения Онегина» — *Почуя мертвого,* ***храпят*** */ И* ***бьются*** *кони*...[41]); *полозья* саней издают *визг*, *полость треплется*, *бубенцы* звенят уже одной своей звукоподражательной фоникой; *пушки*, очевидно, палят; и с истинно цыганским надрывом выкрикивает-

ся ***гайда***, *Марица* — в напоминание о вскрике Марицы «**Hei**, **Mariza hei** <...>!», открывающем финал акта II кальмановской оперетты[42]. Как если бы этих экстатических моментов было недостаточно, формулой *диво-птица,* тоже о санях, конях, лихой езде, Кузмин вовлекает в повествование финал «Мертвых душ»: знаменитую «птицу-тройку», не просто несущуюся, но летящую с неимоверной быстротой, более того, как и во Втором ударе, в сопровождении песни.

Дальше звучит приказ *Стоп...* — «чужое» слово, принадлежащее не названному во Втором ударе вознице, но в то же время и «свое», транслирующее ту мысль партнера-1, что действия партнера-2 должны быть введены в цивилизованное русло. Однако полной остановки движения не происходит. Навстречу *диво-птице*, привезшей героев-мужчин к *домовью* партнера-2, не идет, но *бежит* слуга. Это *гайдук*, т. е. выездной лакей, который должен принять коней. Заметим, что фонетически *ГАЙДук* вобрал в себя слово *ГАЙДа*, а оно, в свою очередь, является восклицанием, подстегивающим — в данном случае, коней — к движению.

Посещение *домовья* партнера-2 выполнено приемом быстрого «проезда кинокамеры» по интерьерам замка в духе «Носферату» Мурнау. На этом повествовательном отрезке тема экстаза заявлена через горение огня, очевидно, воплощающее всю ту же парадигму страсти и эротического накала: *в камин* ***целый лес*** *навален*; ***шипит*** *смола*. А над входом в карпатское жилище партнера-2 — любителя лихого конского бега — висит *подкова*.

В первой половине Второго удара движение сопровождается звуками, тоже экстатическими, от опереточных и просто выкриков до пальбы. Что исключено из «кадра», это партнер-1 и партнер-2, но в целом понятно, что все происходящее — с ними и о них. Вторая половина Второго удара построена на расподоблении с первой по только что названным критериям. В ней «цивилизующие» речи партнера-1 замедляют развитие событий. В кадре фигурирует партнер-2, и ему же адресованы речи партнера-1. В последнем, шестом, шестистишии братотворение проходит в ритуальной тишине. Так, о крови, полившейся из ладони партнера-2, говорится при помощи наречия *тихо*, фиксирующего отсутствие громких звуков: ***Тихо*** *капает кровь в стаканы...* Что лихие страсти побеждены, по крайней мере на текущий момент, сообщается в последней строке: *На конюшню ведут коней...* Контраст с началом Второго удара, живописавшим лихую езду, очевиден.

Конская символика, прошивающая весь Второй удар, понадобилась Кузмину для изображения страстей, обуревающих партнера-2. А «стопом» для лихой езды, при которой страсти рвутся в клочья, становится акт братотворения.

Для более глубокого понимания аллегории «кони — страсти» необходимо учесть, что по этой линии февральский Второй удар вступает в перекличку с Пятым, майским — гетеросексуальным — ударом, а потом с Двенадцатым — опять зимним и гомосексуальным.

Второй половиной Пятого удара подхватывается «экстаз» первой половины Второго удара. Письмо партнера-2, доставленное из города Гринока брошенному им партнеру-1, полно восторгов по поводу жизни у Эллинор. Заметим, что в письме нет описания дома, а есть: безумствующий в своем цветении шиповник; красавица Эллинор в амазонке, т. е. в одежде для езды на лошадях; и убежденность партнера-2 в том, что *страсть — сильнее воли*. Знакомый нам по Второму удару кластер «карпатских»/цыганских ценностей — безумство, страсти, кони — теперь с полным правом можно считать гетеросексуальным.

В свою очередь, концовка Второго удара — *На конюшню ведут коней...* — аукается с началом Двенадцатого, где кони превращаются в арт-объект — четыре бронзовые скульптуры Аничкова моста. Декабрю, которому посвящен Двенадцатый удар, соответствует новый проезд камеры: партнер-1 и партнер-2 движутся домой на каком-то (но каком?) транспортном средстве, быстром, но не предполагающим ничего, что отдавало бы страстями, мимо бронзовых коней Аничкова моста — застывших, *белеющих*, ибо *оснеженных зимой*. Луна, светившая во Втором ударе, удалена из кадра: она — примета гетеросексуальных страстей, и в картине возобновляющегося мужского союза ей не место. Вместо нее двум любящим светит «их» звезда. После того, как в Двенадцатом ударе герои-мужчины проехали вдоль атрибутов Приневья (а именно реки Фонтанки) — Аничкова моста и каналов, — партнер-1 заговаривает о результатах «брачной» инициации, произведенной партнером-2, в коде водного (речного?) протока, уносящего с собой все то негативное, что было в прошлом: *...Измененья и ошибки/Протекают, как вода*. Впрочем, некоторый потенциал для безумств в отношениях героев-мужчин остается. Новый год, присоединяющийся к их застолью в качестве третьего, назван *сумасшедшим*.






Прослеженными мотивами конского бега во Втором и Двенадцатом ударах прочерчивается обуздание страстей, входящее в программу цивилизации партнера-2.

В принципе, у Кузмина имелся выбор между существительными мужского и женского родов: *конем* и *лошадью*. Он выбрал первое, чтобы подчеркнуть мужской гендер партнера-2 — и отсечь от героев-мужчин все женское.

Четырьмя «клеймами», обрамляющими действие во Втором и Двенадцатом ударах, —

> (1) *Кони бьются, храпят в испуге...* — (2) *Стоп... бежит... гайдук...* — (3) *На конюшню ведут коней...* — (4) *На мосту белеют кони, / Оснеженные зимой...* —

прочерчивается сюжетное движение, придуманное Клодтом для своего скульптурного ансамбля «Укрощение коня человеком». В каждой из четырех композиций этого ансамбля конь — в стадии от дикого, как в самом начале Второго удара, до укрощенного и ведомого человеком, как в финальной строке Второго удара *На конюшню ведут коней*, показан через взаимодействие с укротителем — прекрасным полуобнаженным (и вообще выдержанным в поэтике классицизма) юношей. У Кузмина конская образность соединена с образом юноши иначе. Обуздание коней служит аллегорией — и примером — для юноши, который должен точно также поступить со своими страстями.

На Аничковом мосту все четыре скульптурных коня подкованы, а у Кузмина фокус на подкове имеет место при описании убранства *домовья* партнера-2. Исходя из внутренней формы этого существительного его можно прочитывать как символ того, что партнер-2 способен «подковать» свою натуру и стать образцовым геем.

Введение «природного» в цивилизованные берега — это еще и ассоциации, в Двенадцатом ударе овеявшие *мост* и *каналы*, которыми были укрощены невские воды — периодически, как в прецедентном «Медном всаднике», выходившие из берегов и затоплявшие Петербург.

В символическом плане водой, протекающей под мостом и в каналах, с партнера-2 смываются совершенные им *ошибки* и пережитые им *измененья*. Происходит «крещение», вторящее крещению Иисуса в Иордане и христианскому обряду крещения младенцев, для возобновления союза с партнером-1. Так в пример Юркуну — *мистеру Дориану* Второго вступления, который *еще не родился*, партнер-2 умирает в своем бисекуальном качестве и возрождается в гейском.

4.2. Страсти и звуки

Лихая езда Второго удара оформлена через «звуковые дорожки» двух типов. Природные звуки — храп коня; музыкальные — фраза из «Графини Марицы».

Начнем с Кальмана. Оперетты венгерского композитора попали в поле зрения Кузмина в ленинградских постановках 1920-х гг. Он писал на них рецензии, из которых следует, что будущему автору «Форели» импонировали уличность и вульгарность Кальмана, задействованный им народный и цыганский ресурс, а также позаимствованная у американцев синкопированная музыка, получившая «мадьярский ко-

лорит». Кальман, согласно Кузмину, не стеснялся создавать грубоватые мелодрамы с надрывом. Их отголоски мы как раз и слышим во Втором ударе, отмеченном уклоном в карпатско-цыганский couleur locale, а в метрическом отношении представляющем собой полурифмованный стопный логаэд /U/UU/U/(U) — с паузой-синкопой после 4-го икта.

Из кальмановских оперетт выше других Кузмин ставил «(Графиню) Марицу». Для русской сцены либретто Юлиуса Браммера и Альфреда Грюнвальда было переведено с немецкого языка Евгением Геркеном, чью работу Кузмин похвалил в своей рецензии. В «Графине Марице» прослеживаются сразу несколько линий, ведущих к браку, а местом действия служит венгерское поместье и цыганская среда. В музыкальном отношении оперетта запоминается своими зажигательными вокальными номерами и танцами, включая чардаш. С первой половиной Второго удара перекликается заводной припев «Komm mit nach Varazdin!» (у Геркена — «Скорей в мой Вараздин») из дуэта Марицы и ее временного жениха пана Зупана, только герои-мужчины не поют о поездке во владения жениха, а осуществляют ее. На поверхность кальмановский музыкальный слой Второго удара выходит в экстатическом выкрике ***гайда**, Марица!* — перепеве кальмановского «Hei, **Mariza** hei!».

Перевод этого места Геркеном мне не доступен, но обычно по-русски оно калькируется: *Эй, Марица, эй!* Кузминское *гайда* длиннее кальмановского *hei* на целый слог, так что в целом «музыкальную фразу» ***гайда**, Марица!* — можно интерпретировать как соединение опереточной традиции с традицией русского романса.

Выкриком *гайда* открывается романс «**Гайда**, тройка! Снег пушистый...» (слова и музыка М. Штейнберга), ср. припев:

> ***Гайда, тройка**! **Снег** пушистый, / **Ночь** морозная кругом; / Светит **месяц** серебристый, / Мчится парочка вдвоем*[43].

Он исполнялся цыганкой Варей Паниной и Анастасией Вяльцевой. Сюжет романса включает: лихое катание гетеросексуальной пары; дом как конечный пункт поездки; и неуверенность девушки, перейдут ли бурные ласки, расточаемые ей милым, во что-то более определенное.

В эпоху Кузмина прогремели и так называемые ямщицкие песни — «Гони, ямщик!» (слова К. Остапенко, музыка В. Семенова) и «Ямщик, не гони лошадей» (слова Н. фон Риттера, музыка Я. Фельдмана); в обоих при воспоминании о былой страсти лирическим «я» отдавал-

ся приказ: либо гнать, либо не гнать лошадей. Кстати, *гони* — функциональный синоним к *гайда*: оба приводят лошадей/ямщика/транспортное средство в бешеное движение.

В свою очередь, *бубенцы* Второго удара, звучащие при езде на санях, и песня заставляют вспомнить романс «Ехали на тройке с **бубенцами**...» (слова К. Подревского, муз. Б. Фомина).

Лихое катание с любимой в санях ночью, но только не в Карпатах, а по зимнему Петербургу и окрестностям, — это еще и очень блоковская тема. Приведу стихотворение «На островах», отпечатавшееся на лексике и образности «Форели»:

> *Вновь **оснежённые** колонны, / Елагин **мост** и два огня. / И голос женщины влюбленный. / И хруст песка и **храп коня**. // Две тени, слитых в поцелуе, / Летят у **полости саней**. / <...> // Я **чту обряд**: легко заправить / Медвежью **полость на лету**, / И, тонкий стан обняв, лукавить, / И мчаться **в снег** и **темноту**.*

Блоковский интертекстуальный слой во Втором ударе — храп коня и *полость* саней, а в Двенадцатом — *мост* с *оснеженными* конями и оборот ***Чтя обряды** вековые*...[44]

Лихое, страстное, опереточное и в целом сниженное звучание первой половины Второго удара диссонирует с той высокой музыкальной культурой — Шубертом, Вагнером, — каковая разлита по остальным ударам «Форели», исключая лишь Шестой — простонародную балладу. Диссонирует оно и с «тихой» второй половиной Второго удара.

Конский храп Второго удара — природные звуки, которыми аллегорически передаются все те же страсти, обуревающие партнера-2. Имеется аналогичный пассаж и в Третьем ударе. Партнер-1, домосед, хочет поговорить о том, что его другу не следовало бы потакать своим гетеросексуальным наклонностям, но находит, что в обстановке *мужественного комфорта* библиотеки это было бы непристойно:

> *Узнать хотелось... Очень жаль... / Но мужественный вид комфорта / Доказывал мне, что локаль / Не для бесед такого сорта.*

Чтобы не высказываться напрямую, партнер-1 прибегает к иронической метафоре *мартовский напев вопроса*. Здесь представление о похотливом мяуканье мартовских кошек, обуреваемых желанием сово-

купляться, разумеется вне дома, наложилось на пошлую идиому *(решить) половой* ***вопрос***. Таков диагноз, поставленный партнером-1 своему другу.

Цивилизоваться для партнера-2 значит не только укротить свои страсти — конские и кошачьи, и не только начать жить среди приглушенных — благородных — звуков. Требуется также принять дом как абсолютную ценность.

4.3. От *домовья* к *дому*

Второй удар диссонирует с другими миниатюрами и по линии стилистики — простонародной, экзотизированной, не без налета цыганщины. Показательны слова *гайда*, *гайдук* в значении ‘слуга’, *диво-птица* (ср. *жар-птица*), *острог* в значении ‘поселение’, *резанул* и, конечно, *домовье*.

Домовье — устаревшее и диалектное слово, в современный Кузмину «Толковый словарь русского языка» под ред. Д.Н. Ушакова не попало. В.И. Даль в «Толковом словаре живого великорусского языка» дает *домовье* как вариант *домовища*, сопровождает его пометами, обозначающими ареал его распространения, и предлагает следующее толкование: «однодеревый, долбленый, какой любят крестьяне в новг. вологодск. костр. и пр.». Учитывая, что *домовье* устроено по той же морфологической модели, что, например, *кочевье* или *зимовье*, позволительно думать, что во Втором ударе его суффиксом *-овье* транслируются смыслы: «ненастоящее жилище; текущий во времени процесс, а не status quo». Показательно, что *домовье* поставлено рядом с *острогом*, т. е. «поселением, выстроенным на скорую руку».

Под *домовьем* как архитектурным сооружением подразумевается карпатский замок — с галереями, парадными спальнями, камином и даже конюшней. Этот замок заброшен или толком не обжит: там *за шпалерой* (‘обоями’) *скребутся мыши*, с крыши не убран *сугроб*, а от *парадных спален* остается ощущение *тяжести*. Партнер-1 во время экскурсии по нему фиксирует хаотическое нагромождение вещей с не всегда понятным назначением. Предметный ряд каталогизируется при помощи назывного синтаксиса: *Галереи, сугроб на крыше... / Черпаки, кружева, ковры!* В результате замок-*домовье* напоминает музей в квартире коллекционера, содержимое которого передается аналогично — назывным синтаксисом, и показано столь же бесполезным и бессмысленным.

Домовье актуализирует и свое второе значение: ‘гроб’. Происходит это с появлением слова *суГРОБ* — детали крыши домовья. «Гробовые» ассоциации — прелюдия к сцене братотворения. Решившись на этот обряд, партнер-2 бледнеет лицом и желтеет губами, как если бы перед нами был мертвец, нуждающийся в гробе-*домовье*.

Какое из двух значений *домовья* ни взять, оно оказывается метафорой, отбрасывающей негативный свет на *молодого хозяина*.

Партнер-1 мыслит идеальное жилье для себя и партнера-2 иначе — как полноценный дом с зонированным пространством, отвечающим принципу *мужского комфорта*, где могла бы протекать урегулированная жизнь — со своими маленькими ритуалами. Библиотека нужна для того, чтобы читать и вести мужские разговоры; в передней часы должны отбивать время — и, соответственно, распорядок дня; в семью обитателей дома должны объединять приемы пищи — совместный завтрак, совместное отмечание Нового года.

Но с петербургским домом не все так однозначно хорошо, поскольку в его описании проскальзывает слово *гроб*. Это, как мы видели, метафора совместного существования двух партнеров в запредельном мире: *Мы мертвы? Завидный* ***гроб****!* Еще у карпатского *домовья* и петербургского *дома* имеется общий элемент убранства в виде *ковров*.

И все-таки между этими двумя типами жилищ — целая пропасть. *Домовье* заброшено (как и полагается карпатскому замку), а совместный *дом* обжит. Так, в Двенадцатом ударе о петербургских интерьерах говорится: *...Ты взбегаешь*, *как бывало, / Как всегда в знакомый дом*. Дальше проездом камеры (и репортажным настоящим) показаны: лестница с ковром, ведущая в квартиру; квартира — с передней и, очевидно, столовой; и последний стоп-кадр — застолье с открываемой бутылкой шампанского. Такой маршрут проделывает партнер-2, возвращаясь после долгих странствий в счастливую, наполненную красотой обстановку, где сможет осуществить свое главное предназначение: *назвался* братом, *так будь же брат*.

Для партнера-2 переезд из *домовья* в *дом* означает, что эволюция состоялась. А для пары кузминских героев-мужчин — что с маргинализацией покончено: у них теперь статус полноценных столичных жителей.

Носителем домашних, а тем самым традиционных ценностей выступают партнер-1 и стоящий за его спиной Кузмин. О Кузмине сто-

ит сказать особо. Он — действующее лицо Второго вступления, где как раз и берет начало мотив ритуализованного приема пищи. Вот лирическое «я» Кузмина рассказывает о своем сне: *Негаданные гости*, т. е. мертвецы, *сошлись ко мне на чай*, где под *чаем* подразумеваются файв-о-клоки, устраиваемые Кузминым и Юркуном для ближайшего круга. Но в картине Второго вступления Юркун — *мистер Дориан* — из хозяина понижен до гостя, которому адресуется упрек: *Зачем же так свободно / Садитесь на диван*? В конце все того же Второго вступления появляются слуги Кузмина — как метафоры для процесса вдохновения, приведшего к созданию «Форели». Это *экономка* — персонаж из «Ангела западного окна», и *boy*, т. е. мальчик на посылках (услада для Уайльда и его друга лорда Альфреда Дугласа — обстоятельство, открывшееся во время судов над Уайльдом, и для Кузмина во время его итальянской поездки, когда он увлекся lift-boy'ем Луиджино). Для установления симметрии между партнером-1 и партнером-2 слуга выдан и партнеру-2 в его роли *молодого хозяина* карпатского замка. Это, по согласованию с карпатским колоритом и одновременно любовью партнера-2 к лошадиной езде, *гайдук*, т. е., как мы уже знаем, слуга, в чьем ведении находятся кони и сани; сфера действия гайдука — не внутри дома, а снаружи.

Привитие домашних ценностей партнеру-2 и попытка цивилизовать его до образцового гея — процесс не быстрый, что как раз и показано в ударах со Второго по Четвертый. Во Втором езда на санях, вне дома, перевешивает по времени и интенсивности пребывание дома, а *домовье* показано, как мы видели, заброшенным. В Третьем ударе дом — другой, эстетский — изображен обжитым, но в нем партнеру-2 не сидится: как мартовский кот, он ищет приключений вне дома. В Четвертом ударе после совместного завтрака с партнером-1 партнер-2 окончательно упархивает из совместно «свитого» гнезда. В Пятом ударе, отчитываясь о своей жизни у Эллинор, он упомянет только радости вне дома. Дом как наказание — мотив Десятого удара: речь идет о заточении партнера-2 в квартире-музее коллекционера. И лишь в Двенадцатом ударе дом становится местом притяжения — местом силы — для обоих героев-мужчин.

Есть у жилища Двенадцатого удара и чуть заметная, но важная юридическая подоплека. Тем, что по сюжету подводкой к нему служит петербургский маршрут, оно наносится на карту города. Иными словами, дом героев-мужчин получает адрес, а они сами — пропи-

ску по «месту жительства», причем месту реальному, а не сказочному. Это — дополнительный способ институализации гейской пары.

Дом в этом двойном качестве — как приватное пространство и как юридически зафиксированное местожительство для новообразованной «ячейки» общества — Кузмин жаждал обрести задолго до «Форели». В литературе ему на помощь пришел старинный топос, берущий начало в эпиталаме Сапфо «ἴψοι δὴ τὸ μέλαθρον...»: когда жених и невеста вступают в брак, им полагается свой дом, возведением которого занят плотник. Кузминская «Комедия о Алексее человеке Божьем, или: Потерянный и обращенный сын» открывается сценой, в которой невеста и мать главного героя, Мастридия и Аглаида, обе христианки, в день свадьбы пытаются припомнить старинную, еще языческую свадебную песню:

Снова потерян венком цветок.
Плотники строят брачный терем.
Плач печальный от нас далек:
Счастье зовем мы, счастью верим. <...>

Новую розу в венок вплетем —
Плотники терем кончат скоро.
Вечно идут все таким путем. <...>
Плачет Деметра, плачет Кора.

Цвет ли погибнет… В грядущем плод.
Плотники, стройте гроб девичий!
Скоро падешь ты, святой оплот.
Скоро ворвется гомон птичий[45].

В принципе Мастридия, произнося вслух сапфическую эпиталаму, должна наворожить себе счастливый брак. Но ее замужество не задается с самого начала. Вместо того, чтобы взойти на ложе, Алексей тайно уходит странствовать — во имя Бога, а Мастридия остается девственницей, т. е. хоронит свою плоть.

Иным пафосом проникнуто стихотворение «Строят дом перед окошком…» того же периода. В нем изображается постадийное возведение дома — в точности то же, что в свадебной песенке из «Комедии...», но только этот дом чужой: за окошком лирического героя. Символически лирическое «я» присваивает строительство, проеци-

руя его на фазы своего, пока что не состоявшегося романа. Дом, показанный как традиционная ценность, без которой мужскому союзу не обойтись, овеян эротическим оптимизмом[46].

В «Форели» аналогичная аура окружает домашние интерьеры в Третьем, Четвертом и Двенадцатом ударах. Дополнительная перекличка между двумя произведениями — кошки как символ природной, плотской, вульгарной любви, мяукающие в Третьем ударе. Наконец, как и лирическое «я» в «Строят дом...», лирическое «я» «Форели» пытается ввести чувство, свое и партнера-2, в цивилизационное русло посредством разнообразной ворожбы.

4.4. Платоновская философема крыльев

(Пере)воспитание партнера-2 и, в его лице, Юркуна сходно с воспитанием Вани Смурова, героя «Крыльев». В этой повести подхвачена философема, развернутая Платоном в диалоге «Федр»: только душе любящего человека дано взмыть ввысь и лицезреть бога; этот исключительный опыт возможен потому, что у души любящего вырастают крылья. Благодаря разнообразным отсылкам к Платону «Крылья» как раз и прозвучали воинственным манифестом мужского гомосексуализма.

Платоновские «крылья» — лейтмотив «Форели». Его обычно не замечают, потому что он мимикрирует под нумерологическую диалектику любви, с одной стороны, и под различные занятия героев-любовников, с другой. Сформулировать этот лейтмотив — и эту философему — можно так. Двое любящих уподобляются двум крыльям единой птицы. Птица, в свою очередь, воплощает душу, и тут требуется совершить еще один пересчет: партнеры-мужчины имеют не две разных души, но единую душу. Соответственно, когда в их отношениях наступает разлад, вместо легкости, присущей крылатой птице, они испытывают тяжесть — пригвожденность к земле.

Первое появление философемы крыльев в «Форели» — смутное виде́ние птиц из-под ледяной поверхности замерзшего ручья. Это испытание для форели, намеченное в Первом вступлении. Как только форель пробьет лед, преграда между ней и птицами, обитательницами Божественной выси, исчезнет, а герои-мужчины соединятся в полноценную пару, чтобы стать двумя крыльями единой птицы.

Во Втором ударе платоновская мифологема служит проведению дилеммы «быть или не быть мужскому союзу». С одной стороны, сани/

кони/езда получают гоголевский статус *диво-**птицы***, но с другой, парадные спальни *домовья* навевают ощущение тяжести. К этому можно добавить, что братотворение окружено сакральными образами Мадонны и Бога — как если бы двое любящих мужчин в результате побратимства удостоились лицезрения Божественной сферы.

Когда в Третьем и Четвертом ударах герои-мужчины зажили одним домом, то эту стадию их отношений описывает та же дилемма, оформленная через те же спецэффекты. У висящего в библиотеке макета *голландского ботика* имеется *недобитое крыло*, но в то же время между партнером-1 и партнером-2 устанавливается гармония, как телесная, так душевная и духовная: *...Мы два **крыла** — одна душа...* Если распутать метафорический клубок, из которого состоят процитированные пассажи, то получится, что герои-мужчины составляют одно и телесно (*два крыла* = птица), и духовно (*одна душа* на двоих). *Крылья* влекут за собой платоновскую семантику легкости: душа может воспарить к Богу. Но своими отлучками партнер-2 наносит удар по складывающейся гармонии (ср. *недобитое* и при том одно *крыло*).

В Девятом ударе партнеру-1, переживающему оставленность партнером-2, не работается, и получающиеся в результате метафоры — описанные метафорически, через *легкий дым*, возникающий в процессе курения, — тяжелы настолько, что *повисают* под потолком как бы *кольцами*.

В Заключении Кузмин говорит о себе: ***не влюблен**, да и **отяжелел***. Рассуждает он и о замысле «Форели» — распределить ***легкие** занятия* по 12 месяцам года, т. е. по 12 ударам. Под прилагательным *легкий* надо в первую очередь понимать тип занятий, однако в контексте строки о тяжести как следствии невлюбленности оно наращивает платоновскую семантику. *Легкие занятия* — те, что позволяют душе любящего воспарить.

Дилемму «легкость vs. тяжесть» Заключение разделяет со Вторым и Третьим-Четвертым ударами. В этом контексте счастливо заканчивающаяся любовная фабула «Форели» выглядит эротической утопией, далекой от реальности.

С сугубо «мужской» перспективой крыльев коррелирует ***тяжкий** лед на сердце* Анны Рей, возникший в результате долгой отлучки Эрвина Грина. Перед нами гетеросексуальная вариация на все ту же тему: любить и быть вместе — благо; не любить и разлучаться — зло.

Так мы подошли к еще одному удивительному парадоксу «Форели»: Кузмин, нонконформист в политике тела, держится — в том, что касается организации приватного пространства и отношений внутри мужского союза — представлений об Эросе как гармонизаторе жизни.

5. Мужское партнерство и философские законы Платона

В поэтическом мире Кузмина победа достается героям, чтущим Эрос, т. е. живущими по нормам, выработанным в философии Платона. От «Федра» обратимся к «Пиру» — диалогу, имеющему подзаголовок «*ἢ Περὶ ἀγαθοῦ, ἠθικός*» — «О благе, этический». Устами Сократа в нем постулируется, что истинно любящий прокладывает путь к благу, счастью, гармонии, творчеству не только себе, но и обществу.

Авторитет Платона и Сократа — пожалуй, главный козырь Кузмина в той реабилитации мужского Эроса, которой он занят в «Форели». Имя Платона в цикле не произносится, но соответствующие ассоциации окружают не только философему крыльев, но и новогоднее застолье с винопитием и с Новым годом, олицетворенном в виде прекрасного юноши. Этот хэппи-энд наверняка был задуман как дань платоновскому пиру, тоже с виноизлиянием (умеренным, дабы опьянение не помешало философствовать) и с Эротом в роли незримого председателя. Собственно, об Эроте — боге (или гении) любви и берутся высказаться Федр, Павсаний, Эриксимах, Агафон, Сократ и другие. Попробуем вычленить из этих речей нормы, легшие в основание прогейской идеологии «Форели».

Прежде всего, собеседники «Пира» оперируют единой иерархией любящих, в которой высшее место отведено мужчинам, любящим мужчин, т. е. тянущимся не к деторождению, а к красоте, самосовершенствованию, искусству и т. д. вплоть до управления государством и, что тоже немаловажно для Кузмина, управления домом. Федр, взявший слово первым, пускается в рассуждения на ту тему, что для юноши нет большего блага, чем достойный старший влюбленный. Указанным принципам в «Форели» соответствуют отношения умудренного старшего партнера-1 с его юношей — партнером-2. К Платону восходят как представления Кузмина о том, что мужской Эрос — высшая форма любовных отношений, так и образ партнера-1 — идеального гея: любящего, пытающегося реформировать отношение обще-

ства к представляемому им меньшинству, наконец, создающего комфортный дом для себя и своего названого брата.

Павсаний различает двух Эротов. Афродите Пандемос, покровительнице рожениц, соответствует вульгарный Эрот. Имеются в виду случаи, когда мужчина любит женщин в такой же мере, как и юношей, и когда телесная сторона любви притягательнее духовной. Что касается Афродиты Урании, то ее «небесный» Эрот стремится к прекрасному, бежит крайностей и соединяет мужчину с мужчиной. Во Втором ударе как раз и разыграно столкновение пошлых форм любви (ср. катание в санях / напевание «Графини Марицы») с благородным братотворением.

Врач Эриксимах видит в Эроте гармонизирующую и творческую силу и апеллирует к музыке — средству достижения гармонии. Эти положения объясняют, почему топика «Форели» получает многочисленные музыкальные проекции. О гармоничной — высокой — мужской любви пристало говорить, привлекая самое гармоничное из искусств.

В речи Аристофана фигурирует, помимо женского и мужского полов, третий. Это андрогины — богоравные люди, соединившие в себе оба начала. Чтобы они не вздумали посягать на власть богов, Зевс разделил их надвое, и, придав одной половине мужские органы, а второй женские, разбросал по всему свету. С тех пор половины вынуждены искать друг друга в стремлении обрести былую целостность. В рамках этой мифологемы любовь мужчины к мужчине мыслится как идеальная:

> Зато мужчин, представляющих собой половинку прежнего мужчины, влечет ко всему мужскому: уже в детстве, будучи долькаами существа мужского пола, они любят мужчин, и им нравится лежать и обниматься с мужчинами. Это самые лучшие из мальчиков и из юношей, ибо они от природы самые мужественные. Некоторые, правда, называют их **бесстыдными**, но это заблуждение: ведут они себя так **не по своему бесстыдству**, а по своей смелости, мужественности и храбрости, из **пристрастия к собственному подобию** (здесь и далее — пер. С.К. Апта[47]).

В «Форели» андрогинов нет, но есть вариации на тему двух мужских половин, стремящихся друг к другу, т. е. произошедших от андроги-

нов. Это сиамские близнецы: ἀνδρος + ἀνδρος[48]. Это также главный экспонат коллекционера — «одиночка»/«близнец», без своей «половины», тоже «одиночки»/«близнеца», нежизнеспособный. Обыгрывает Кузмин и тему бесстыдства, причем в духе Аристофана: общество напрасно стыдит лучших из своих сыновей.

Агафон — красивый юноша и хозяин дома, ставит любовь в связку с творчеством:

> Эрот настолько искусный поэт, что способен и другого сделать поэтом. Во всяком случае, каждый, кого коснется Эрот, становится поэтом, хотя бы «дотоле он и был чужд Музам».

В «Форели» партнер-1 понимает мужские отношения в духе Агафона. Подлинная любовь — та, что влечет за собой творческий всплеск; неподлинная — сугубо телесная — ведет к лени.

В «Пире» сотрапезники ждут, когда слово возьмет мудрейший Сократ. В его трактовке деятельность Эрота приравнена к овладению благом, однако — говорит он — заблуждаются те, кто думает, что Эрот и есть благо. Он по всем своим свойствам середина между крайностями. Собственно, Кузмин так и смотрит на мужские отношения. Благородство, умеренность, баланс между телесным и духовным, между бытом и творчеством — вот чего партнер-1 ожидает от партнера-2.

Некоторые из произнесенных Сократом тезисов были усвоены им из бесед с Диотимой. В этом месте мужская беседа «Пира» разбавляется женским голосом, доносящим ту мудрость, до которой Сократ сам не додумался.

В давнишней беседе с Сократом Диотима коснулась темы вожделения у животных и людей. Простейший случай — вожделение, ведущее в конечном итоге к беременности тела: женщины/самки разрешаются новым существом. Но есть беременность духовная. Мужчины, любящие мужчин, в процессе творчества, управления государством и домоводства «рожают» что-то истинно прекрасное. В «Форели» юноша, ведомый страстями, опускается до животных: мартовских котов. С принятием своей гомосексуальности он станет полным *близнецом* партнера-1, который как будто сошел со страниц платоновского «Пира».

Примечания

[1] Мой приятный долг — поблагодарить С.Ю. Неклюдова за консультацию по фольклористике и А.К. Жолковского, прочитавшего статью, за дополнения и замечания.

[2] См. статью «Отрывки из прочитанных романов», вошедшую в кн.: *Богомолов Н.А.* Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М.: НЛО, 1995. С. 163–178; комментарии к циклу «Форель разбивает лед» в кн.: *Кузмин М.* Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2000. С. 767–771; статью «Форель разбивает лед»: история текста», вошедшую в кн.: *Богомолов Н.А.* От Пушкина до Кибирова. Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М.: НЛО, 2004. С. 204–228; и заметку: *Богомолов Н.А.* Из заметок о русском модернизме // На рубеже двух столетий: Сборник в честь 60-летия А.В. Лаврова. М.: НЛО, 2009. С. 86–93.

[3] См.: *Панова Л.Г.* К реинтерпретации русского модернизма: случай Михаила Кузмина. Хроника конференции // Новое литературное обозрение. 2007. № 88. С. 475–476.

[4] Предыдущие исследования: *Панова Л.Г.* «Форель разбивает лед» (1927): диалектика любви. Статья 1. Сюжет, структура, эстетика // Седьмая международная летняя школа по русской литературе. СПб.: Водолей, 2011. С. 111–129; *Панова Л.Г.* «Форель разбивает лед» (1927): диалектика любви. Статья 2. Жанровое многоголосие // Toronto Slavic Quarterly, 2011. Vol. 37. P. 7–35; *Панова Л.Г.* «Шекспир еще тобою не дочитан...»: Об одном гомоэротическом мотиве цикла-поэмы-симфонии «Форель разбивает лед» // Михаил Кузмин. Литературная судьба и художественная среда. СПб.: Реноме, 2015. С. 105–112; *Panova L.* Legitimizing Gay Relationships: Shakespeare, Wilde and Marriage Myths in Mikhail Kuzmin's Cycle "The Trout Breaks the Ice" // New Zealand Slavonic Journal. 2013-2014. Vol. 47-48, P. 27–53; *Панова Л.* Война полов, гомосексуальное письмо и (пост-)советский литературный канон: «Форель разбивает лед» (1927) // Russian Literature. 2017. Vol. 87–89. P. 61–122; *Панова Л.Г.* «Форель разбивает лед» (1927): диалектика любви. Статья 4. О балладе и балладности // М.Л. Гаспаров. О нем. Для него. М.: НЛО, 2017. (Научная б-ка). С. 587–630; Глава 14. Забытый восьмой: Кузмин в полилоге Тарковского, Ахматовой и Цветаевой // *Панова Л.* Зрелый модернизм: Кузмин, Мандельштам, Ахматова и другие. М.: Рутения, 2021.

[5] В сотрудничестве с покойным С.В. Шумихиным.

[6] *Malmstad J., Bogomolov N.* Mikhail Kuzmin: a Life in Art. Cambridge MA, London: Harvard University Press, 1999. P. 95 passim.

[7] О жанровой полифонии «Форели» см. *Панова Л.Г.* «Форель разбивает лед» (1927): диалектика любви. Статья 2. Жанровое многоголосие.

[8] Цит. по *Богомолов Н.А.* Михаил Кузмин: Статьи и материалы. С. 178.

[9] «Форель» цит. по: *Кузмин М.* Стихотворения. С. 531–546 с поправками, сделанными Н.А. Богомоловым в работе: ««Форель разбивает лед»: история текста // *Богомолов Н.А.* От Пушкина до Кибирова... С. 216.

[10] Подробное обсуждение Эллинор и ее функций см. в: *Панова Л.* Война полов, гомосексуальное письмо и (пост-)советский литературный канон.

[11] Подробнее см.: *Панова Л.Г.* «Форель разбивает лед» (1927): диалектика любви. Статья 1. Сюжет, структура, эстетика.

[12] См.: *Matich O.* Erotic Utopia: The Decadent Imagination in Russia's Fin de Siècle. Madison: University *of* Wisconsin Press, 2005, где это понятие введено и проиллюстрировано.

[13] О присутствии «Сонетов» Шекспира в «Форели» см.: *Malmstad J., Shmakov G.* Kuzmin's "The Trout breaking through the Ice"// Russian Modernism: Culture and the Avant-Garde, 1900–1930. Ithaca; London: Cornell University Press, 1976. P. 139; *Панова Л.Г.* «Шекспир еще тобою не дочитан...».

[14] О майринковском слое «Форели» впервые заговорил Н.А. Богомолов, см. упомянутую в сноске 2 статью «Отрывки из прочитанных романов».

[15] Подробнее см. *Панова Л.Г.* «Шекспир еще тобою не дочитан...».

[16] Аничков мост был идентифицирован в комментариях А.В. Лаврова и Р.Д. Тименчика к циклу «Форель разбивает лед» в кн.: *Кузмин М.* Избранные произведения. Л.: Худож. лит., 1990. С. 548.

[17] Цит. по: *Кузмин М.* Дневник 1934 года. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2007. С. 152.

[18] Подробнее см.: *Панова Л.Г.* «Шекспир еще тобою не дочитан...».

[19] *Кузмин М.* Дневник 1934 года. С. 121.

[20] См.: *Хорошилова О.* Водевильная свадьба «Агента Ш.» // Родина. 1.04.2016. URL: https://rg.ru/2016/04/19/rodina-svadba.html (дата обращения: 18.02.2022).

[21] См.: *Панова Л.* Война полов, гомосексуальное письмо и (пост-)советский литературный канон, а также Главу 2 в кн.: *Панова Л.* Зрелый модернизм. С. 151–180, где этот инвариант исследуется на материале кузминской прозы.

[22] См. *Доронченков И.А.* «...Красавица, как полотно Брюллова»: О некоторых живописных мотивах в творчестве Михаила Кузмина // Русская литература. 1993. № 4. С. 161.

[23] См. *Паперно И.* Двойничество и любовный треугольник: поэтический миф Кузмина и его пушкинская проекция // Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin. Vienna, 1989. (Wiener Slawistischer Almanach, 24). P. 67, и комментарии Н.А. Богомолова в кн.: *Кузмин М.* Стихотворения. С. 768. В кн.: *Эткинд А.* Содом и Психея. Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. М.: ИЦ-Гарант, 1996. С. 44–52 (Глава 1. Лед, меха, форель: От Мазоха к Кузмину, или контекстуализация желания) предлагается еще один подтекст — рассказ «Гайдамак» Леопольда фон Захера-Мазоха.

[24] *Кузмин М.* Театр. Berkley: *Berkeley* Slavic specialties, 1994. Т. 1. С. 319.

[25] Это значение отмечено в кн.: *Лиснянская И.* Шкатулка с двойным дном. Калининград (М. обл.): Луч-1, 1995. С. 8.

[26] Вот еще пара кивков в сторону «карпатского» топоса.

Дракула и Носферату умели превращаться в волков; во Втором ударе как раз упоминаются *волки*.

Визитер доставлялся в замок Дракулы и Носферату на лошадях хозяина, каковые, очевидно, держались в *конюшне*, упоминаемой во Втором ударе; правил лошадьми сам вампир.

Карпатский замок обычно выглядит заброшенным, и такое же впечатление производит *домовье* Второго удара (см. § 4.3).

[27] См.: *Гаспаров Б.* Еще раз о прекрасной ясности: эстетика Кузмина в зеркале ее символического воплощения в поэме «Форель разбивает лед» // Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin. Vienna, 1989. С. 87.

[28] *Паперно И.* Двойничество и любовный треугольник. С. 66; см. также: *Гаспаров Б.* Еще раз о прекрасной ясности. С. 87.

[29] О братотворении, совершаемом во Втором ударе, кузминисты писали, причем со ссылкой на пушкинский прецедент, — «Янко Морнавича» (см. *Паперно И.* Двойничество и любовный треугольник. С. 68, *Гаспаров Б.* Еще раз о прекрасной ясности. С. 96–97), но приходили к выводу, обратному моему: что Кузмин привлекает образ Каина потому, что ставит героев в ситуацию братоубийственной дружбы-вражды.

[30] *Флоренский П.А.* Столп и утверждение истины. М.: Путь, 1914. С. 457–458.

[31] Там же. С. 460–461.

[32] См.: *Boswell J.* Same-sex Unions in Premodern Europe. New York: Villard Books, 1994.

[33] Вспоминается поговорка: «Назвался груздем, полезай в кузов».

[34] Подробнее о том, что делает Шестой удар в «Форели" и как его понимать, см. *Панова Л.Г.* «Форель разбивает лед» (1927): диалектика любви. Статья 4. О балладе и балладности.

[35] Реконструкция сюжета проделана в серии моих статей о «Форели», начиная с: *Панова Л.Г.* «Форель разбивает лед» (1927): диалектика любви. Статья 1. Сюжет, структура, эстетика.

[36] *Malmstad J., Shmakov G.* Kuzmin's „The Trout breaking through the Ice".

[37] О присутствии «Садко» в «Форели» см.: *Панова Л.* Война полов, гомосексуальное письмо и (пост-)советский литературный канон. С. 97–99.

[38] *Malmstad J., Shmakov G.* Kuzmin's "The Trout breaking through the Ice". P. 146.

[39] Аргументация приведена в: *Панова Л.* Война полов, гомосексуальное письмо и (пост-)советский литературный канон. С. 84 сл.

[40] Наблюдение из статьи: *Козюра Е.О.* Метаморфозы женского: М. Кузмин и Э.Т.А. Гофман // Характерологические стратегии в русской литературе. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 2013. С. 311 сл.

[41] Отмечено в: *Паперно И.* Двойничество и любовный треугольник. С. 72.

[42] Отмечено Н.А. Богомоловым в комментариях к изд.: *Кузмин М.* Стихотворения. С. 769.

[43] Цит. по: https://ru.wikisource.org (дата обращения: 18.02.2022); там же — запись исполнения Анастасии Вяльцевой (1909).

[44] Впервые о том, что блоковское «На островах» повлияло на Двенадцатый удар, заговорил А.А. Ковзун, см.: *Ковзун А.А.* Возможный подтекст Б. Садовского в «Двенадцатом ударе» М. Кузмина на фоне семантической традиции четырехстопного хорея. Кадыево, 2006. С. 27–29. Мои наблюдения продолжают эту линию исследования «Форели».

[45] *Кузмин М.* Театр. Т. 1. С. 28.

[46] Монографический анализ стихотворения «Строят дом перед окошком…» проделан в кн.: *Панова Л.* Зрелый модернизм. С. 412–419. Там было бы самое место и эпиталаме из «Комедии о Алексее…»; по недосмотру автора она не упомянута.

[47] Цит. по: http://psylib.org.ua/books/plato01/20pir.htm#s60 (дата обращения: 18.02.2022).

[48] О параллели «платоновские андрогины — сиамские близнецы Кузмина»: см. *Malmstad J., Shmakov G.* Kuzmin's "The Trout breaking through the Ice". P. 149.

Елена Пенская

«ГРАММАТИКА» ПЬЕСЫ СКВОЗЬ НАРРАТИВ РОМАНА

(об одной догадке Густава Шпета в прочтении трилогии Сухово-Кобылина)

Издание переписки А.В. Сухово-Кобылина с родными в свое время стало существенным вкладом в изучение сухово-кобылинского наследия[1]. Обработку и комментарий источников осуществляла Елизавета Николаевна Коншина — филолог, литературовед, текстолог, археограф. Участие Е.Н. Коншиной в реконструкции целого пласта русской культуры и истории семьи Сухово-Кобылиных — Петрово-Соловово — Салиасов, казалось бы, разовое, на самом деле открывает несколько пластов.

О Е.Н. Коншиной известно немного: публикатор, как правило, остается «за кадром» и в тени своих героев[2]. В мемуарах С.В. Житомирской, четверть века заведовавшей Отделом рукописей Ленинки, однако, есть немало сведений, позволяющих отчасти восстановить «портрет» Е.Н. Коншиной, «самой замечательной личности в отделе», воспитавшей несколько поколений архивистов, «вышедших из коншинской шинели»[3]. Коншина принадлежала кругу дореволюционной московской интеллигенции.

> Елизавета Николаевна окончила в 1917 году историко-филологический факультет Высших женских курсов и после нескольких попыток найти работу в первые годы революции, в 1920 году начала свою деятельность в так называемых Литературных комнатах при Библиотеке Румянцевского музея. Уже здесь она работала в «комнате», посвященной А.П. Чехову. Впоследствии «Литературные комнаты» влились в фонды Отдела рукописей. С этого

времени с Елизаветой Николаевной связана вся история отдела. Она руководила всем разбором и описанием фондов, развернувшимися в отделе в середине 30-х годов после специального постановления Совнаркома, предоставившего библиотеке средства для привлечения на временную работу большого числа сотрудников. Сложившиеся за первые послереволюционные годы штабеля национализированных архивов и собраний рукописных книг были вчерне разобраны и начато их полноценное описание. Очередность его определялась ценностью фондов. Высокий уровень работы был задан Елизаветой Николаевной, как никто понимавшей значение и задачи архивной информации, но при этом большей частью не считавшейся со степенью реальности поставленных ею задач. Этот высочайший уровень требований парадоксальным образом нанес в конце концов огромный ущерб всему делу, надолго отодвинув приведение фондов в порядок. Максималистка по натуре, Елизавета Николаевна, при поддержке ее начинаний менявшимися до войны заведующими отделом (а они, как и все тогдашнее начальство, молниеносно сменяли друг друга), затеяла ряд параллельных информационных работ. Издавались, иногда по два-три выпуска в год, «Записки Отдела рукописей» (до войны их вышло десять), начата была особая серия научных описаний фондов русских писателей-классиков, готовился к печати указатель архивных фондов отдела (чего не имел еще ни один архив страны) и отдельно от него специальное издание — описание рукописных мемуаров и дневников. Все это осуществлял крошечный, всего из нескольких человек, штат <....>. Результат нетрудно было предугадать: к началу войны закончили обработку ничтожной доли фондов — главным образом, тех писателей, описания рукописей которых готовились к печати. Остальные были лишь начаты или брошены на середине. Часть фондов (с упоминаемыми в документах лицами!) была отражена в генеральном именном каталоге отдела, большинство же, и то не полностью, — только в фондовых, которых составили немного. Описей еще не было у большей части архивов. На середине бросили и многие издания[4].

Елизавета Николаевна Коншина — «чеховский человек». Она занималась Чеховым всю жизнь: трепетно приняв из рук ближайших родственников «прах» — архив писателя, потом она все свое суще-

ствование посвятила его памяти, расшифровала, издала его записные книжки. Вдова, сестра, племянники Чехова стали почти ее собственной семьей. Особые отношения связывали ее всю жизнь с О.Л. Книппер-Чеховой — не просто дружеская близость, а почти влюбленность и поклонение. Об этом говорят опубликованные письма Е.Н. Коншиной[5].

Крупный фонд Е.Н. Коншиной после ее смерти сформирован в Российской государственной библиотеке: более 500 единиц хранения. На первый взгляд кажется, что Сухово-Кобылин никогда не был ее «героем» и оставался локальным эпизодом в ее профессиональной судьбе. Кроме Чехова, ее исследовательское внимание привлекали Пушкин и Достоевский. Тем не менее в ранних штудиях Коншиной середины 1920-х гг. можно обнаружить косвенное присутствие Сухово-Кобылина.

Участие Коншиной в ГАХН — пропущенная контекстная линия, необходимая для того, чтобы восстановить обстоятельства социокультурного быта 1920-х сквозь сухово-кобылинскую оптику.

К слову, пьесы Сухово-Кобылина являются перекрестьем, на котором встречаются ГАХНовские теоретики и практики. Характерны даже не столько специальные, сколько случайные — впроброс — упоминания. Так, в прениях по докладу А.К. Соловьевой «В каком смысле экспрессия является предметом лингвистики» (зачитан на заседании Комиссии по изучению проблемы художественной формы при Философском отделении ГАХН 17 ноября 1925 г.) один из участников, И.К. Линдеман — сотрудник Библиотеки ГАХН, полемизируя с докладчицей, считает, что генезисом коллективной экспрессии является экспрессия индивидуальная: тема и интонация имеют громадное значение. И в доказательство своего тезиса отсылает к «ныне ходовому выражению: “он перед ним мальчишка и щенок”, “это настоящий маг и волшебшик”, созданному известным драматургом Сухово-Кобылиным (“Свадьба Кречинского”)»[6]. Подчеркнем ремарку выступающего: *ныне ходовое выражение* — слова Расплюева из комедии «Свадьбы Кречинского» (д. II, явл. XVI) — свидетельство того, что текст драмы на слуху в середине 1920-х.

Согласно записям в явочных листах, имя Е.Н. Коншиной зафиксировано в списке слушателей доклада Г.Г. Шпета «Искусство как вид знания» 13 апреля 1926 г., прочитанного на заседании Комиссии по изучению философии искусства Философского отделения, и доклада О.Р. Шор «Закрепление спектакля. К проблематике современного твор-

чества», прочитанного 8 июня 1926 г. на очередном заседании той же комиссии совместно с Театральной секцией ГАХН[7].

В 1926 г. Е.Н. Коншина готовит свою тему — «Композиционные приемы драмы раскрытия Enthüllungsdrama»[8] — для выступления в поэтико-теоретической секции ГАХН. В машинописном автографе упоминается «Дело» Сухово-Кобылина как театральный текст, опирающийся на криминальные события в жизни драматурга; обсуждается рождение специфического языка драмы из долгих самооправданий и затяжной переписки с судебными инстанциями. В одном ряду с сухово-кобылинской пьесой докладчик анализирует драму Клейста «Разбитый кувшин»[9].

В 1927–1928 гг., в то время, когда Л.П. Гроссман готовил издание трилогии силами ГАХН, Е.Н. Коншина со своей стороны исподволь «подступает» к Сухово-Кобылину, который бегло упоминается и в другом докладе — «Драматургическая композиция “Бориса Годунова” Пушкина и выявление его драматичности на сцене», где в финальной части кратко охарактеризовано соотнесение драматических систем Пушкина и Островского, Сухово-Кобылина, Чехова[10].

Можно предположить, что в ходе интеллектуального общения Е.Н. Коншиной и Г.Г. Шпета, ее учителя, — «шефа», как называли его ГАХНовские ученики, — прямо и косвенно возникали сухово-кобылинские коннотации. Так, имя Сухово-Кобылина не раз всплывает в письмах Е.Н. Коншиной, адресованных Г.Г. Шпету в 1927–1929 гг.[11] По всей видимости, характер историко-культурных речевых, жанровых и смысловых соотнесений сухово-кобылинской драматургической системы с родственными явлениями, на которые обращал внимание Г.Г. Шпет, отчасти отражает следующая конструкция:

— расширение генетического толкования персонажей сухово-кобылинской трилогии. В частности, особый интерес Г.Г. Шпета вызывает Тарелкин и его немецкие корни. Этимология фамилии от слова Teller (тарелка) и ее фонетическое — русское — оформление, по мысли Г.Г. Шпета, неслучайно, поскольку мир Тарелкина связан с «миром и языком вещей», столь существенным для поэтики Сухово-Кобылина;
— Сухово-Кобылин и немецкий писатель-сентименталист Жан Поль Рихтер, его эстетика в романе «Титан» (1800–1803) и персонажи романа Гаспард, Шоппе — философ и юморист, Рокероль — дитя и жертва века. Тарелкин рассматривается

Г.Г. Шпетом как монтажная плоскость художественной практики Жан Поля[12];

— в «Картинах прошедшего», особенно в комедии «Смерть Тарелкина», по мысли Г.Г. Шпета, происходит синтез идей и языков. Сухово-кобылинский текст можно рассматривать как речевое инобытие «Лекций по эстетике», «Феноменологии духа» Гегеля, что обусловливает «грамматическую странность», «остраненность», «неправильность» речевой фактуры в пьесах, будто бы калькирующей чужой язык.

Закономерно внимание Г.Г. Шпета к природе драматургического языка Сухово-Кобылина, последовательного гегельянца, создателя собственной философской системы, переводчика Гегеля с полувековым стажем. В 1920-х гг. труды Гегеля попадают в эпицентр дискуссий ГАХН. Перевод «Лекций по эстетике» был подготовлен к 1929 г., но не вышел — ГАХН была расформирована. Позднее, в сибирской ссылке, в 1936–1937 гг., незадолго до смерти, Г.Г. Шпет завершил перевод и комментарии гегелевской «Феноменологии духа». Какое-то внутреннее родство Сухово-Кобылина и Шпета заметно и в склонности обоих к гетероглоссии, дислексии, изобретению собственных начертаний и грамматики. Как пишет биограф Г.Г. Шпета, «он не признавал двойных согласных в иностранных словах. Начав с того, что истребил двойное «тт» в своем имени, он затем систематически опускал двойные согласные в словах симметрия, сумма, дифференциал, коллегия и т. п. Его корректуры пестрят этими выкинутыми буквами, а если они выживали в тексте, он требовал списка опечаток»[13]. Следует учитывать и связи Г.Г. Шпета с театральной средой, его дружбу с В.Г. Сахновским[14], подступавшим к постановке «Смерти Тарелкина» в 1926 г.

Нужно упомянуть и еще одно свидетельство того, что тень Сухово-Кобылина присутствовала в беседах Е.Н. Коншиной и Г.Г. Шпета. В архиве Коншиной сохранились фотографии Г.Г. Шпета конца 1920 — начала 1930-х гг. На одном снимке из этой серии есть надпись: «Ein Mal ist kein Mal Drei Mal ist Ein Mal» . Она совпадает с фрагментом на немецком языке из обращения «К читателю» в «Смерти Тарелкина»: «Немцы говорят <…>» . На обороте другой фотографии читаем лишь одно слово: «Unmöglichkeit», т. е. Унмеглихкейт Крестьян Крестьянович, доктор — действующее лицо пьесы «Смерь Тарелкина». На фотографии 1929 г., отправленной в Ялту, тоже дарственная над-

пись Г.Г. Шпета Е.Н. Коншиной, представляющая собой прямую цитату из Послесловия к «Смерти Тарелкина»:

> Если бы, за всем этим, мне предложен был вопрос: где же это я так-таки такие Картины видел?.. то я должен сказать, положа руку на сердце: Нигде!!! …и — везде Wer die Natur mit Vernunft ansieht, den sieht sie auch vernünftig an[15].

Снимок был сделан в «год великого перелома», когда полным ходом шла реформа всей Академической системы, развернулась кампания по уничтожению ГАХН, завершившаяся к началу 1930-х гг. Именно работа Шпета в Академии, вице-президентом которой он стал в июне 1924 г., и сделала его положение крайне уязвимым перед лицом прогрессирующей после 1927 г. сталинизации научной жизни.

В силу этих изменений в Академии наук Шпет и его коллеги в ГАХН оказались словно в осадном положении, и, если судить по увеличивавшимся жалобам самого Шпета <...>, ощущали тревогу и подавленность. Грядущим чисткам предшествовала подготовительная кампания, которая являла собой образец худших спектаклей сталинской пропаганды в действии. Центральным ее эпизодом стала ожесточенная атака, начатая в «Комсомольской правде» от имени «молодого поколения» ученых ГАХН[16].

Сухово-кобылинский текст Послесловия и интонации, воспроизведенные Г.Г. Шпетом в дарственной надписи на фотографии, совпадали и, видимо, соответствовали его собственному настроению и мировосприятию той поры.

Нельзя исключить, что спектр гипотез Г.Г. Шпета в его обращениях к сочинениям Сухово-Кобылина богаче и шире, а интеллектуальное и организационное посредничество оставили свой след в подготовке к публикации большого пласта эпистолярного наследия Сухово-Кобылина для издательства «Academia», за которое взялась Е.Н. Коншина в конце 1920-х гг.

Примечания

[1] Письма Сухово-Кобылина к родным // Труды Государственной публичной библиотеки им. Ленина. Вып. III. М.: Академия, 1934.

[2] См. подробнее: *Зимина В.Г.* Елизавета Николаевна Коншина // Записки Отдела рукописей / Гос. б-ка СССР. Вып. 34. М., 1973. С. 74–76.

[3] *Житомирская С. В.* Просто жизнь. М.: РОССПЭН, 2006. С. 217.

[4] Там же. С. 184–185.

[5] «Мой последний привет будет Вам»: (из писем Е.Н. Коншиной О.Л. Книппер-Чеховой) // Отечественные архивы. 1999. № 6. С. 49–72.

[6] *Линдеман И.К.* Реплика в прениях по докладу А.К. Соловьевой «В каком смысле экспрессия является предметом лингвистики» // Искусство как язык — языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. Т. II. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 287.

[7] Явочные листы // Искусство как язык — языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. Т. II. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 196, 597.

[8] Аналитическая драма, мастером которой считается Г. Ибсен, превращающий на глазах зрителя «камерную» драму в публичную, общественную. Ибсен делает это не просто на глазах зрителя, но превращает его в соучастника этого процесса. См. подробнее: *Берковский Н.Я.* Ибсен // Берковский Н.Я. Статьи и лекции по зарубежной литературе. СПб.: Азбука-классика, 2002. С. 441–475.

[9] *Коншина Е.Н.* Доклад в ГАХН. Автограф. Машинопись. 1926. 8 марта. НИОР РГБ. Ф. 619. Картон 3. Ед. хр. 6. 12 л.

[10] *Коншина Е.Н.* Статья, тезисы доклада и доклад в ГАХН. Автограф. Машинопись с исправления. 1928. 12 января. Приложена вырезка из газеты «Читатель и писатель» с информацией о заседании ГАХН, на котором был представлен доклад. НИОР РГБ. Ф. 619. Картон 3. Ед. хр. 13, 14. 10 л.

[11] *Коншина Е.Н.* Письма к Г.Г. Шпету. 1927. 12 января. 14 апреля. НИОР РГБ. Ф. 619. Картон 18. Ед. хр. 33. Л. 11, 17.

[12] Догадки Г.Г. Шпета о немецком генезисе Тарелкина дополняют убедительные расшифровки французской генеалогии; см.: *Купцова О.Н.* Система именования персонажей «Дела» А.В. Сухово-Кобылина и традиции *jeux d'esprit* // Литературоведческий сборник. Вып. 55. Актуальные проблемы филологии: материалы международной научной конференции, г. Донецк, 24 мая 2016 г. Донецк: ДонНУ Донецк, 2016. С. 98–108.

[13] Цит. по: *Безелянский Ю.* Шпет (Шпетт) Густав Густавович. 99 имен Серебряного века. М.: ЭКСМО, 2007. С. 211.

[14] *Сахновский В.Г.* Письмо к З.К. Сахновской-Томилиной. 1937. 29 декабря. Кисловодск — Москва // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 5 / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2014. С. 84.

[15] Там же. С. 190.

[16] *Тиханов Г.* Многообразие поневоле, или Несхожие жизни Густава Шпета // Новое литературное обозрение. 2008. № 91. С. 76.

Елена Петрова

СТЕРНИАНСТВО В.Б. ШКЛОВСКОГО И СТАНОВЛЕНИЕ В. КАВЕРИНА КАК ПИСАТЕЛЯ НА ПРИМЕРЕ ПОВЕСТИ «РЕВИЗОР» И РОМАНА «СКАНДАЛИСТ».

К вопросу о роли «учителя»

Идея статьи была щедро подарена мне Николаем Алексеевичем осенью 2019 г. Необходимо было сделать мою дипломную работу ликвидной для факультета журналистики, вместить в нее «газетно-журнальную критику и публицистику». Николай Алексеевич с его отменными чутьем и памятью тотчас вспомнил: в ранних текстах Каверина много с*терновского*, да и рецензии в периодических изданиях на «Скандалиста, или Вечера на Васильевском острове» точно найдутся.

Николай Алексеевич был удивительным научным руководителем. В своей работе со студентами (к которым он неизменно относился с добротой и пониманием) он следовал следующему принципу: если человек хотел работать, то Николай Алексеевич оказывал всю возможную помощь. Он подсказывал, как *развернуть* тему, направлял в поисках источников литературы, вычитывал тексты. К нему всегда можно было обратиться с вопросом, не могу вспомнить, чтобы он когда-либо отказал кому-то в консультации. Но самое главное — Николай Алексеевич неведомым образом настраивал своих студентов так, что научная работа казалась в радость. Помню, как он шутливо обращался к эпизоду из каверинской биографии, когда видел в моих глазах страх не успеть к сроку:

> Работая над очередным рефератом, я [Каверин] остановился перед греческим текстом.

— А, вы не знаете греческого? — укоризненно спросил меня Перетц. — Ну что ж, придется заняться.

— Но ведь мой реферат назначен на март.

— Отложим. Прочтете в мае[1].

Так, под руководством Николая Алексеевича я приступила к работе по поиску стернианских мотивов в новелле В. Каверина «Ревизор» (1924) и романе «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» (1928). Настоящая статья посвящена изучению аллюзий в вышеупомянутых произведениях Каверина на «Тристрама Шенди» и «Сентиментальное путешествие» Стерна, а также описанию роли, которую сыграл В.Б. Шкловский в появлении шендианского в раннем творчестве своего *ученика.*

«Ревизор» и «Скандалист» наполнены аллюзиями на произведения западно-европейской литературы, что является следствием «увлечения формалистскими “изысками”»[2] их юным автором. И если вопроса наличия аллюзий на произведения Э.Т.А. Гофмана в романе Каверина касались в своих исследованиях Е.В. Вельмезова[3] и О. Костанди[4], то проблема соотнесения «Скандалиста» и «Жизни и мнений Тристрама Шенди, джентльмена» Лоренса Стерна осталась не затронутой в отечественном и в зарубежном литературоведении.

Новеллу Вениамина Каверина «Ревизор», написанную в 1924 г., еще не самостоятельную, опирающуюся сугубо на литературную традицию[5], интересно рассмотреть с позиций наличия в ней деталей из стернианского художественного мира. Способ трансформации, *переноса* Кавериным шендианских предметов на страницы своих произведений, который он выработает во время работы над «Ревизором», будет использоваться им и при написании романа «Скандалист».

Новелла «Ревизор», написанная в 1924 г. — это «смелое соединение мотивов одноименной комедии и “Записок сумасшедшего” Гоголя»[6]. Каверин ставит Поприщина в позицию Хлестакова. Чучугин только носит (не по своей воле: «Я был внезапно сокращен со службы моей в рыбтресте и препровожден в дом для душевнобольных без всяких достаточных обоснований»[7]) гоголевскую маску — маску сумасшествия, надетую на «чрезмерно нормальную»[8] личность, «с ясными политическими взглядами и общественной стрункой»[9]. Сорвав с себя вещную маску, сопряженную с сумасшествием — «…я разделся. Положив на скамью казенное обмундирование…»[10] — он (вновь

не по своей воле — «на меня натянули чужую одежду, в том числе серый пиджак со знаком химтреста»[11]) надевает новую — инспектора-ревизора Галаева, и держится в ней «настолько стереотипно и регламентированно»[12], что никто не замечает подмены.

Чучугин, человек «ограниченный, мелкий, эгоистичный»[13], безумие которого — «снижающая деталь»[14] образа, окружен предметами и вещами из стернианского художественного мира. Они как бы добавляют красок потускневшим гоголевским маскам; вещная маска, которая блекнет на чрезмерно *нормальном* Чучугине, окружается *чудаковатыми, шендианскими* деталями. Так, сравниваются у Каверина два типа чудачества: низкое, тривиальное, и стерновское — литературное, комическое, понять намек на которое может только человек из *читающей публики*. К предметам, взятым Кавериным из «Тристрама Шенди», относятся в первую очередь *бороды*. У Стерна бороды носят «хитроумнейшие государственные мужи»[15] и они «отращиваются для прикрытия упомянутого плутовства»[16]. Борода стерновских героев — это деталь, изобличающая посредственность, равно как и подмеченные В.Б. Шкловским «большие парики»[17], преследующие остроумие. Так, всех ее носителей Стерн называет «антишендианцами»[18]. В «Ревизоре» «белокурая бородка»[19] у Галаева, подлинного *ревизора,* бросившего своих *малюток* и жену, задержание которого Чучугин якобы видит в уборной бани; «торчит вверх»[20] бородка и самого Чучугина — сошедшего с ума бухгалтера, который с легкостью играет роль «главного ревизора»[21].

К вещественно-телесным реминисценциям из «Тристрама Шенди» в каверинском «Ревизоре» можно отнести и упоминание *пальцев*. В романе Стерна эта часть человеческого тела попеременно играет роль значимой детали: «Обрежь себе доктор Слоп что-нибудь другое, только не большой *палец* — отец оставил бы это без внимания»[22]; «знал ли Слокенбергий, чей *палец* коснулся клавиши — — и чья рука раздувала мехи»[23]; «каждый *палец* в Страсбурге — от большого до мизинца — сгорал желанием его [нос Диего] потрогать»[24], «философ держит указательный палец левой руки между указательным и большим пальцами правой, как будто говоря вольнодумцу, которого он убеждает отказаться от своих заблуждений»[25], — примеров изображения данной части тела в «Тристраме Шенди» масса. Когда слово у Стерна повторяется, «произносится и несколько подчеркивается»[26], оно становится *неприличным*, нескромным. Так, нескромен каверинский «самодо-

вольный мохнатый гражданин»[27], который был «несколько похож на толстый указательный, тоже мохнатый, *палец* и точно так же, как палец, стоял, немного наклонившись вперед…»[28] и которого главный герой обдаст ледяной водой в бане. Подчеркиваются, показываются как деталь и пальцы самого Чучугина: «Он прищурился, покружил указательным пальцем»[29], «посмотрел на свою руку и загнул большой палец <…>, яростно прихлопнул указательный палец»[30]. Когда бывший бухгалтер восстает из гроба, «гробовщик брезгливо толкает его в плечо указательным пальцем»[31]. С тем же подтекстом в новелле Каверина уделяется внимание *носам*: именно «носатый»[32] бухгалтер Главслепа Гольдберг встретится Чучугину перед тем, как тот отправится под маской Галаева в сумасшедший дом, «проститься с дядей, с двоюродным братом, неким Чучугиным»[33]. Все эти детали отсылают нас к стерновскому восприятию телесности, к его разговорам «в стране подчеркнутой стыдливости <…> о недозволенном и нескромном»[34].

Сопряженные с телесностью детали из стерновского художественного мира в «Ревизоре» служат определенной задаче — дополнить образ заурядного героя, добавить ему комичности, поскольку сам он не примечателен как тип: «Каверин не склонен преувеличивать остроумие своих персонажей»[35]. Интересно и то, каким образом Каверин трансформирует шендианские *бороды* и *пальцы*: он берет стерновский прием многократного «подчеркивания»[36] слова, чтобы то, в свою очередь, стало *нескромным*, при этом сохраняет и коннотации этих слов, употреблявшихся в «Тристраме Шенди». Вместо скрывающихся за большими париками и бородами «официальных науки и власти»[37] — образцовые в своей невзрачности (настолько, что их невозможно отличить друг от друга), новые *советские* люди. Уже на этом этапе видно влияние В.Б. Шкловского на Каверина — юный писатель обнажает прием, однако не придумывает его сам, а берет у одного из любимых авторов своего «учителя»

Перенос предметов из художественного мира «Тристрама Шенди» мы встречаем и в романе «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове». Так, в «Скандалисте» Каверин вновь обращается к *бородам* — возникает понятие «академическая бородка», объединяющее все бороды *профессоров*, независимо от их внешнего вида: академичны «длинная табачная борода» Вязлова, «узкая мочальная борода» лингвиста. Более того, «система кабинетного существования»[38] научного сообщества в романе Каверина «опирается на седую профессор-

скую академическую бородку»[39]. Так, бороды в «Скандалисте» прикрывают невзрачность строгих *академиков,* противников новой, формальной школы в науке и творчестве. В этой коннотации особое значение имеет реплика Некрылова, обращенная к поэту: «Сбрейте бороду! Вам пора начинать скандалить!»[40].

Приверженцы строгого академизма приравниваются в «Скандалисте» к стерновским *большим парикам и бородам:* «…Бороды отращиваются для прикрытия упомянутого плутовства — — какова бы ни была его цель»[41]. Интересно, что Каверин почти цитирует стерновскую идею, когда вводит в повествование образ «благообразного, почтенного, с окладистой бородой и с глазами ясными, молодыми»[42] *вора,* хозяина пивной.

Особенно комично в обозначенном контексте выступают бороды Степана Степановича и Халдея Халдеевича Ложкиных — одинаковые, рыжие, кучерявые и маленькие, похожие на бородки греческих статуй. Как и в случае с Чучугиным, эта стернианская деталь — «единственное украшение лица», нечто, что как-то выделяет невзрачного ученого, который лишь «сторожит науку <…> как собака сено» и «подсчитывателя печатных знаков»[43], должность которого возникла из *недоверия* к людям, занимающимся литературой.

В связи с тематикой бород интересен эпизод, в котором Верочка Барабанова «вверяет свою судьбу безбородым»: «…Если первым из-за угла покажется безбородый, тогда [она выйдет замуж] за Некрылова. Если бородатый — за Кекчеева»[44]. Оппозиция Некрылов — Кекчеев в «Скандалисте» очевидна: страстный, бесшабашный герой-любовник, новатор и *безбородый* лингвист противопоставлен «внуку купцов, трусу»[45], который «слишком спокойно рос, чтобы рисковать своим благополучием»[46]. Здесь шендианская борода выступает как символ «эротизма, связанного со слабостью и увяданием»[47], позволяет Каверину поставить акцент на *ослабевании* рода Кекчеевых: «…Он был как-то мельче отца. Настоящего размаха у него не было.»[48].

Среди стернианских предметов, которые Каверин использует как в «Ревизоре», так и в «Скандалисте», ярко выделяются *носы*: «острый, скептический нос Бортникова», «огромная носатая тень» (там же), «спящий нос» Кекчеева-старшего, наконец, «сморщившийся от презрения» нос самого Некрылова, и «острый профиль с горбатым носом»[49], нарисованный Ногиным на его первой рукописи. И если в «Ревизоре» нос Гольдберга подчеркивался, равно как и *пальцы,* приобре-

тая значение комичной *нескромной* детали, то в «Скандалисте» тематика «носологии» получает значительно больший размах. Стерн, который комически описывает, как «*нос* на всем протяжении этой длинной главы о носах и во всех других частях моего произведения, где встречается слово *нос*, — под этим словом, торжественно всем объявляю, он разумеет нос, и только нос»[50], безусловно, подразумевает под носом фаллический символ. Эта коннотация носа как предмета, концентрирующего в себе маскулинное начало, остается и у Каверина — не случайно Халдей Халдеевич «лупил в невидимый нос своего бывшего подчиненного»[51], Кекчеева-младшего, когда Некрылов запретил тому жениться на Верочке и унизил его мужское достоинство.

Если говорить о стернианских предметах, которые в «Скандалисте» делают акцент на мужском начале героя, нельзя не упомянуть *кальсоны*. «Сиреневые кальсоны» Некрылова, которые он надевает, «прыгая вокруг свертка с бельем», на свое «большое, белое, круглое», голое тело, в котором «чувствовалась какая-то победительность»[52], как атрибут его нарочитой маскулинности, прямо соотносятся с «ярко-красными атласными штанами»[53] с серебряным гульфиком, отделанным бахромой, принадлежащими Диего. Диего из вставной новеллы романа Стерна, «Повести Слокенбергия», являет собой сосредоточение эротизма у Стерна. Диего — шендианский герой-любовник (изображенный, конечно, не без типично-стерновских сарказма и иронии), *штаны* и *нос* которого захватили внимание жителей целого города: «... стоял общий крик и вопль на каждой улице и в каждом закоулке Страсбурга»[54]. Кальсоны Некрылова, символ его мужских побед, равно как и штаны Диего, скрыты непосредственно от глаз публики — Некрылов спрячет их под брюками перед тем, как пойдет сражаться с Кекчеевым-младшим за Верочку Барабанову, Диего «укладывает в сумку ярко-красные атласные штаны»[55] накануне встречи со своей возлюбленной Юлией.

Интересно, что в главе романа Каверина «Давление времени» затрагивается тематика починки (или, напротив, отказа от починки) штанов сожителей по коммуне «блюстительницей нравов»[56] Женей Меликовой. В «Тристраме Шенди» этому аспекту (целостности, или, напротив, повреждениям данного предмета мужского гардероба) уделяется много внимания: так, Йорик пополнял «лишней дырой свои штаны»[57], пока ездил на своем муле; в дыру в штанах Футатория[58] проваливается горячий каштан; отцу Тристрама Шенди постоянно приходится

«подтягивать обеими руками штаны»[59], а его брат Тоби сидит напротив него в «новой паре плисовых черных штанов»[60]. Каверин помещает аллюзию на последнюю из вышеперечисленных сцен в «Скандалисте»:

> Бортников, съевший накануне весь компот, приготовленный в честь приезда одного из членов коммуны, был наказан. Согласно единогласному постановлению, его штаны оказались незаплатанными. В одеяле он ходил из протеста <…> Потом выяснилось, что компот съел не только Бортников. Компот съел Буш, но тем не менее ходил в припаренных, разглаженных, щегольских штанах…[61].

Так, поврежденные штаны у Стерна и Каверина обозначают уязвленную маскулинность, намекают на увядающую, по В.Б. Шкловскому, эротику[62]. Починка вышеописанного предмета гардероба молодой женщиной может трактоваться как восстановление потенции у его носителей.

В «Скандалисте, или Вечерах на Васильевском острове», помимо стернианских предметов, используются и типичные, впервые выведенные Стерном в «Тристраме Шенди» *жесты.* Изобретенный Стерном «перевод языка жеста на язык психологии»[63] Каверин использует в «Скандалисте»: «стерновский прием нарочито неуклюжего описания»[64] Каверин применяет в основном на Викторе Некрылове, Борисе Драгоманове, Степане Степановиче Ложкине и Халдее Халдеевиче.

Жесты Виктора Некрылова, «каждый шаг которого делается в расчете на зрелищность, зрителя»[65], с одной стороны, описываются для придания схожести литературному герою с его прототипом — В.Б. Шкловским. Каверин «квазиреалистически переносит свое представление о нем [Шкловском] в структуру романа, даже не стараясь пародировать его»[66]. *Позирование* Некрылова — в его непрерывном движении, в череде сменяющихся жестов: «Некрылов ходил по комнате и застегивал брюки. Дважды уже принимался он танцевать чечетку»[67], «Некрылов сбросил пальто и встал. Вежливый, очень веселый, он с истинной корректностью поцеловал ей руку. <…> Потягиваясь, размахивая руками, он прошелся по комнате. Ему хотелось что-то смять, связать узлом. Связать узлом он хотел кочергу…»[68] Даже во сне Некрылов не прекращает двигаться: «Спит в скором московском поезде Некрылов, писатель, скандалист, филолог. Он спит, ловя уснувшей рукой сполза-

ющее с плеч пальто, подбросив под голову свои книги, которые он везет друзьям и которые никогда не получат ученой степени в университете»[69]. Иначе двигается дядя Тоби: «— Я думаю, — отвечал дядя Тоби, вынимая при этих словах изо рта трубку и ударяя два-три раза головкой о ноготь большого пальца левой руки»[70], «восклицал тогда дядя Тоби, откидываясь на спинку кресла и поднимая вверх руки, глаза и одну ногу»[71], «глаза дяди Тоби загорелись, как свеча загорается от другой свечи; взявшись за отворот Тримова кафтана (некогда принадлежавшего Лефевру) как будто для того, чтобы дать отдых хромой ноге своей, а в действительности чтобы доставить удовлетворение более деликатному чувству»[72]. Все его действия сопровождаются сменой поз, причем поз сложных, в чем-то комичных. Позы Некрылова не похожи на позы Тоби Шенди: они чаще деструктивны, *скандальны*, даже в застывшие его позы агрессивны — «ласково и в то же время с яростью слушал»[73]. Так, Каверин использует стерновский прием, адаптируя его под своего героя.

В данном контексте интересно рассмотреть *вынужденное позирование* Бориса Драгоманова, точнее — его хромоту: он «по-солдатски топал хромой ногой и по-женски скользил здоровой»[74]. Вокруг своего недуга Драгоманов выстраивает целую легенду: «Он врал ему [Леману] без удержу, рассказывал, что он два года скитался по публичным домам Сирии и Палестины, что он хромает с тех пор, как упал с трапеции, работая воздушным гимнастом в знаменитом цирке Гагенбека» (хотя ногу Драгоманов повредил во время войны), — акцентирует внимание публики на собственном увечье: «Драгоманов приостановился и далеко вперед закинул хромую ногу», «…устроил хромую ногу на столе между книг…»[75] В романе Лоренса Стерна «Тристрам Шенди» хромали и Тоби Шенди, и его помощник капрал Трим: «Я думаю, — сказал Трим, выставляя немного вперед свою левую, хромую ногу — и указывая разжатой правой рукой на карту Дюнкерка…», «…Одиноко и задумчиво сидел он [Тоби Шенди] со своей трубкой — — смотрел на свою хромую ногу — — да испускал по временам горестное охохо! звуки которого, мешаясь с табачным дымом, не беспокоили никого на свете»[76]. И Тоби, и Трим (так же как и Драгоманов) получают увечья во время войны: «Рана в паху, которую дядя Тоби получил при осаде Намюра, сделала его непригодным для службы»[77]; «…меня [Трима] обменяли и поместили на телегу с тринадцатью или четырнадцатью другими ранеными, чтобы отвезти в наш го-

спиталь»[78]. Рана в паху Тоби Шенди, являющаяся причиной его хромоты, также окутана тайной в «Тристраме Шенди»: «…естественно было желание миссис Водмен, первый муж которой все время болел ишиасом, узнать, далеко ли от бедра до паха и насколько больше или меньше пострадает она в своих чувствах от раны в паху, чем от ишиаса»[79]. У Стерна хромоноги не только Трим и Тоби: хромает аббатиса Андуйетская, «нажившая от великой набожности себе опухоль на коленном суставе», упоминается в «Тристраме Шенди» и «хромой подросток, которого Аполлон наградил свирелью»[80]. Данный телесный недуг символизирует у Стерна неспособность к продолжению рода (все упомянутые хромоногие персонажи бездетны: любовная линия Тоби и вдовы Водмен не получает развития в романе, Трим неженат, ученик Аполлона погибает юным и невинным, на аббатису наложен обет безбрачия), и Каверин использует этот мотив в «Скандалисте» в практически неизменном виде: Драгоманов лишь *наблюдает* за любовными авантюрами Виктора Некрылова, но ни принять участия в них, ни пуститься в собственные не способен. Отказывая Драгоманову в проявлениях маскулинного начала, он противопоставляет его Некрылову, который благодаря собственной мужественности выходит победителем в битве за Верочку Барабанову.

Хромота Драгоманова привлекала внимание литературоведов и ранее, например, М. Чудакова и Е. Тоддес упоминали ее в статье «Прототипы одного романа», связывая с тем, что прототип Драгоманова — Е.Д. Поливанов, — был одноруким[81], что оспаривают свидетельства В.Г. Ларцева, писавшего о том, что сам Евгений Дмитриевич «слегка прихрамывал»[82]. Интересен в этой связи тот факт, что Поливанов «распространял легенды про невероятные обстоятельства, при которых он потерял левую руку, якобы положив ее, еще мальчиком, на пари под колеса поезда <…> или, как говорил он другим, лишившись ее во время революционных событий в России…»[83] Таким образом, увечье Драгоманова могло быть списано как с его прототипа, так и с героя Стерна — однако, есть основания полагать, что хромота героя каверинского романа, хотя и могла быть списана с реального прототипа, изображена в подчеркнуто *стерновской* манере.

Артистические проявления Степана Степановича и Халдея Халдеевича Ложкиных можно соотнести с аналогичными у братьев Шенди. Свист каверинских близнецов — аллюзия на «нехитрую песенку «Лиллибуллиро», которую он [Тоби Шенди] принимается насвисты-

вать в знак протеста всякий раз, когда слышит о чем-то особенно злом или глупом»[84]. Халдей Халдеевич свищет от возмущения, когда суетится, работает — свист и жужжание являются составными частями его существования, отличного от жизни его «корыстолюбивого, развратного, буйного брата»[85]. У Степана Степановича же свист ознаменует начало «бунта»: «Но в шестом часу утра профессор засвистал. <…> Проект, его проект уже вырастал перед ним в хитрейшую, грандиознейшую историю, мистификацию, почти аферу»[86], следствием которого станет сближение с братом, в их паре играющим роль юродствующего праведника.

Реализуется в «Скандалисте» и стернианский мотив чтения проповеди. Сцена, в которой «студент, составлявший и собиравший некрологи»[87], Иван Леман читает доклад Драгоманова, пародирует чтение капралом Тримом найденной рукописи проповеди Йорика, «перебиваемой эмоциональными восклицаниями»[88] и «раздвинутой вставками обычного стерновского типа»[89]. В проповеди Йорика речь идет «только о совести»[90], о том, что «всякий раз, когда это внутреннее свидетельство показывает против нас и мы выступаем самообвинителями, — мы непременно должны быть виноваты. — И, наоборот, когда показания эти для нас благоприятны и сердце наше не осуждает нас, — то мы не просто уверены, как утверждает апостол, — а знаем достоверно, как непререкаемый факт, что совесть у нас добрая и сердце, следовательно, тоже доброе»[91]. Не менее противоречив предмет доклада Драгоманова: «Направив язык по разным линиям речевой деятельности, — читал Леман, — мы добьемся точного разграничения между разговорами служебными, семейными (с женой и детьми) и любовными»[92]. Оба текста направлены на то, чтобы стать издевкой над авторитетами:

> …Автор проповеди [Йорик] (который, я вижу, протестант) своей колкой манерой разрывать текст апостола ясно показывает, что он намерен издеваться над ним, — если только сама эта манера не есть уже издевательство»[93]; «Действительные члены, разобрав наконец, что драгомановский доклад был прямым издевательством, возмущенно верещали[94].

«Лысина пузатого старика наливалась клюквенным соком», «что-то носилось в воздухе, что-то мешало спать действительным членам»,

«сверхштатные аспиранты аплодировали», «вот тут заревели все, без различия рангов»[95] — вот примеры прерывания *проповеди* Драгоманова, читаемой Леманом, которые соотносятся с характером реплик, перемежающих чтение стерновского капрала: «…Честное слово, Трим, — сказал отец, прерывая капрала, — ты придаешь этой фразе неподходящее выражение…», «Ну, уж это пусть он оставит, я его разобью без чьей-либо помощи, — сказал доктор Слоп»[96]. Доклад обрывается резко, в соответствии с каноническим — по Шкловскому — для Стерна приемом неоконченного рассказа[97]. Комичности пародии добавляет и то, что и капрал Трим, и Леман принимают позу «самого убедительного — по мнению Стерна — угла падения»[98] для ораторов, хотя Леман «перегибается через стол»[99] совсем ненадолго (этим может объясняться тот факт, что *результат* его чтения был хуже, чем у капрала, держащего позу от начала и до конца).

К менее очевидным аллюзиям на «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» в романе Каверина можно отнести использование приема пересказа простейшей фабульной формы — «Она была мила, и он любил ее. Но он не был мил, и она его не любила»[100], — для создания комического эффекта и подчеркивания «литературности» страданий юного Ногина. Стерн пересказывает

> историю двух страстных любовников, разлученных жестокими родителями и еще более жестокой судьбой — —
>
> Он — — Амандус
>
> Она — — Аманда — —
>
> оба не ведающие, кто в какую сторону пошел.
>
> Он — — на восток
>
> Она — — на запад

для тех же целей — иронии над «сладостной порой в жизни человека, когда <…> мозг еще нежен, волокнист и больше похож на кашицу, нежели на что-нибудь другое»[101]. И Стерн, и Каверин представляют комичными составные части любовно-авантюрных романов, с той лишь разницей, что Стерн прописывает общую типическую сюжетную схему романов греческого типа, а Каверин идет дальше, обозначая лишь составную часть подобного сюжета — мотив отвергнутого любовника, пытающегося претендовать на главную героиню. Исходя из этого, Некрылов, в соответствии с каноническими для любовно-

авантюрной беллетристики мотивами, — истинный возлюбленный Верочки Барабановой, а Ногин и Кекчеев-младший — ее *ложные пары*, находящиеся, однако, на противоположных сторонах эллипса (Кекчеев реализует архетип коварного соблазнителя, Ногин — *волшебного помощника* влюбленных). В романах греческого типа, схемы которых мы сейчас рассматриваем, подобный способ сюжетного построения можно назвать типическим: в «Дафнисе и Хлое» Лонга мы встречаем влюбленного в Хлою Доркона, который выполняет в романе Лонга и роль соблазнителя, и роль помощника: сначала он, «потерпев крушенье своих надежд и загубив понапрасну свои прекрасные сыры, решает напасть на Хлою, когда она будет одна»[102], а потом спасает и ее, и Дафниса от разбойников, подарив девушке *волшебную* свирель.

В 1920-е годы, в период расцвета формальной школы и становления В. Каверина как писателя, «Стерн, которого он [Шкловский] оживил»[103], становится актуален как никогда прежде в России. Эссе В.Б. Шкловского «Сюжетный сдвиг», его «первая публикация о Стерне, появится на передней полосе «Жизни искусства» 26 декабря 1919 г.»[104]. Оно, по словам исследовательницы научной деятельности и творчества В.Б. Шкловского, Э. Финер[105], — самая ранняя версия «“Тристрама Шенди” Стерна и теории романа», его главной работы, посвященной анализу творческих приемов английского писателя. Так, Стерн становится одним из главных писателей для представителей русской формальной школы — все время существования ОПОЯЗа его основатель (даты основания остаются спорными, однако историю *формализма* предлагается вести от 23 декабря 1913 г., когда в «литературно-артистическом кабаре “Бродячая собака” был прочитан доклад “Место футуризма в истории языка”»)[106] будет выпускать труды, в которых так или иначе будет упоминаться имя автора «Тристрама Шенди» и «Сентиментального путешествия»: «Ход коня» (1923), «Евгений Онегин (Пушкин и Стерн)» (1923), «Третья фабрика» (1926) и проч. Им занимается в те годы не только сам Шкловский — его творчество исследуется в трудах В. Виноградова, Б. Эйхенбаума, имя английского писателя упоминается в текстах Ю.Н. Тынянова и прочих литературоведов, входивших в ОПОЯЗ. Близкие к Шкловскому *Серапионовы братья* (Л. Лунц, М. Зощенко, М. Слонимский, Н. Никитин, Е. Полонская, И. Груздев, Н. Тихонов, К. Федин, Вс. Иванов), создавшие свое литературное объединение в 1921 году, станут олицетворением «ожившего русского стернианства»[107]. В круг серапионов юно-

го Каверина введет именно В.Б. Шкловский, «представив не по имени, а названием рассказа»[108] — «Одиннадцатая аксиома».

Влияние Шкловского на становление Каверина как писателя, однако, не сводится лишь к правильным знакомствам в литературном кругу. Шкловский выступал как друг, учитель и единомышленник Каверина, с ним юный писатель состоял в «печатном и эпистолярном диалоге»[109]. Известно, что Каверин использовал фигуру Шкловского в качестве прототипа главного героя[110] «Скандалиста» — Виктора Некрылова. *Скандалист* изначально задумывался «как аргумент в реальном споре между Кавериным и Шкловским [позиции, оспариваемые Кавериным, были прописаны в «Третьей фабрике», послужившей источником цитат для *Скандалиста*[111]], убежденным в невозможности написания полноценного романа в период господства младших жанров»[112]. Так, В. Каверин последовал принципу, описанному у Б. Эйхенбаума: «у Шкловского учатся для того, чтобы научиться его же ругать»[113] и представил фигуру своего «учителя» в контексте нарочито пародийном. Одновременно с этим под влиянием именно Шкловского Каверин обращается к одной из «самых оригинальных — по словам Вольтера — книг»[114] XVIII в., усложняя тем самым структуру своего первого романа, наполняя и обогащая его язык.

Реплика Некрылова: «Товарищи, мне не жаль, что вы потеряли столько времени. Мне жаль, что писатели, которые обещали — и мы им поверили — начать литературу сызнова, занялись повторением пройденного. Это неправильно. Неправильно обкрадывать будущее, хотя бы потому, что это дешево стоит»[115], — иллюстрирует поставленную в романе Каверина проблематику трансформации и разрушения предыдущих литературных форм и насыщения их новой тематикой. На протяжении всего «Скандалиста» мы видим, как разворачивается и раскрывается проблема противостояния науки устаревшей и науки, пытающейся прийти ей на смену, литературы привычной, построенной по образцам и канонам, и новаторской, не копирующей предшествующую. В связи с постановкой данного вопроса появление фигуры Стерна логично — посредством обращения к «Тристраму Шенди» Каверин стремится освоить литературную реальность через «осознание [старой] формы путем нарушения ее»[116]. Литературоведы высказывают разные мнения на счет тематики романа Каверина — «современная книге критика прямо говорила о ней как о “памфлете”, ссылаясь на “почти документальность” многих изображенных в рома-

не событий писательской среды Ленинграда…»[117], сейчас же исследователи все чащи уходят от данной трактовки романа. В.Е. Вельмезова, к примеру, пишет: «“Скандалист” — роман о лингвистике и филологии, даже если эти дисциплины и “растворяются” в книге в проблемах более широкого порядка и даже если им было суждено со временем уйти в тень в судьбе самого Каверина»[118]. Если говорить о восприятии «Скандалиста» как произведения, посвященного «отображению писательской среды»[119], то Олег Костанди, например, делает акцент на вмешательство в художественный мир произведений В. Каверина 1920-х «кружкового быта *Серапионовых братьев*»[120], а также «ОПОЯЗовских штудий»[121]. *Бытование,* жизнь в среде литературных братств, ученичество в них породили своеобразный, наполненный литературными аллюзиями язык, которым написаны рассматриваемые в данной работе «Ревизор» и «Скандалист». Хотя быт в «Скандалисте» и специфичен, обращение к нему являлось необходимостью, признаваемой и самим автором: «…роман был первой попыткой обратиться к собственному жизненному опыту, и работа над ним впервые заставила меня увидеть смутные очертания реалистической прозы»[122]. Фигура Стерна как *писателя для писателей* и его «Тристрам Шенди» как «самый типичный роман всемирной литературы»[123] и источник литературных приемов появляются в творческом арсенале Каверина именно благодаря влиянию литературного быта, в котором он пребывает, и, в частности, одного из ключевых представителей этого быта — Виктора Шкловского.

Примечания

1 *Каверин В.* Очерк работы // *Каверин В.* Собрание сочинений: В 8 т. М.: Худож. лит., 1980. Т. 1. С. 7.

2 *Борисова В.* Раннее творчество В. Каверина // *Каверин В.А.* Собрание сочинений: В 6 т. М.: Худож. лит., 1963. Т. 1. С. 474.

3 См. об этом: *Вельмезова Е.В.* История лингвистики в истории литературы. М.: Индрик, 2014. С. 179.

4 См. об этом: *Костанди О.* Раннее творчество В. Каверина как литературный и культурный феномен. Таллин: Tpu kirjastus, 2001. С. 57–72.

5 Новеллы Каверина неоднозначно оценивались даже его близкими друзьями: Ю.Н. Тынянов, «в особенности многому научивший» молодого писателя, напишет в том же году: «Каверину следовало бы потерять чопорность стиля,

не вдаваться в фантастику всерьез — ему нужно какое-то наполнение, чтобы вещь как-то цепляла, не висела в воздухе». Ранние новеллы Каверина вообще критиковались современниками как произведения несамостоятельные и слишком литературные (например, Лев Лунц в 1922 г. даже назовет их «бестолковыми»). Стоит отметить, что до написания «Скандалиста» в 1928 г. Каверин берет материал для своих новелл исключительно из литературных источников. См. об этом: *Тынянов Ю.Н.* Литературная эволюция. Избранные труды. М.: Аграф, 2002. С. 402; *Лунц Л.Н.* Почему мы серапионовы братья // Литературные записки. 1922. № 3. С. 30–31. *Beaujour E.K.* “Kaverin’s Before the Mirror // The Slavic and East European Journal. 1980. Vol. 24, no. 3. P. 242.

6 *Новикова О., Новиков Вл.* В. Каверин: критический очерк. М.: Советский писатель, 1986. С. 33.

7 *Каверин В.* Ревизор // *Каверин В.* Собрание сочинений: В 8 т. М.: Худож. лит., 1980. Т. 1. С. 217.

8 *Новикова О., Новиков Вл.* Каверин: критический очерк // *Каверин В.* Собрание сочинений: В 8 т. М.: Худож. лит., 1980. Т. 1. С. 33.

9 *Каверин В.* Ревизор. С. 219.

10 Там же. С. 217.

11 Там же. С. 218.

12 *Новикова О., Новиков Вл.* В. Каверин: критический очерк. С. 33.

13 Там же. С. 34.

14 Там же. С. 34.

15 *Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена // Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. М.: Худож. лит., 1968. С. 178.

16 Там же. С. 186.

17 *Шкловский В.Б.* Стерн и Локк, остроумие и рассудительность // Шкловский В.Б. Повести о прозе: размышления и разборы. Собр. соч.: В 2 т. М.: Худож. лит., 1966. Т. 1. С. 224.

18 *Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. С. 178.

19 *Каверин В.* Ревизор. С. 199.

20 Там же. С. 232.

21 Там же. С. 223.

22 *Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. С. 158.

23 Там же. С. 207.

24 Там же. С. 230.

25 Там же. С. 250.

26 *Шкловский В.Б.* Время в романе // *Шкловский В.Б.* Повести о прозе: размышления и разборы. Собр. соч. Т. 1. С. 250.

27 *Каверин В.* Ревизор. С. 201.

28 Там же. С. 201.

29 Там же. С. 212.

[30] Там же. С. 213.
[31] Там же. С. 211.
[32] Там же. С. 225.
[33] Там же. С. 231.
[34] *Шкловский В.Б.* Стерн и Локк, остроумие и рассудительность // *Шкловский В.Б.* Повести о прозе: размышления и разборы. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. С. 250.
[35] *Новикова О., Новиков Вл.* В. Каверин: критический очерк. М., 1986. С. 37.
[36] *Шкловский В.Б.* Время в романе. С. 250.
[37] *Шкловский В.Б.* Стерн и Локк, остроумие и рассудительность. С. 224.
[38] *Каверин В.* Скандалист, или Вечера на Васильевском острове // Каверин В. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 1. С. 579, 558, 475.
[39] *Каверин В*. Скандалист, или Вечера на Васильевском острове. С. 475.
[40] *Каверин В*. Скандалист, или Вечера на Васильевском острове. С. 525.
[31] *Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. С. 186.
[42] *Каверин В.* Скандалист, или Вечера на Васильевском острове. С. 548.
[43] Там же. С. 474, 402, 407.
[44] Там же. С. 565.
[45] Там же. С. 588.
[46] Там же. С. 433.
[47] *Шкловский В.Б.* Время в романе. С. 248.
[48] *Каверин В.* Скандалист, или Вечера на Васильевском острове. С. 433.
[49] *Каверин В*. Скандалист, или Вечера на Васильевском острове. С. 467, 521, 530, 575.
[50] *Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. С. 199.
[51] *Каверин В.* Скандалист, или Вечера на Васильевском острове. С. 531.
[52] Там же. С. 505.
[53] *Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. С. 233.
[54] Там же. С. 227.
[55] Там же. С. 225.
[56] *Каверин В.* Скандалист, или Вечера на Васильевском острове. С. 463.
[57] *Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. С. 39.
[58] Там же. С. 275.
[59] Там же. С. 60.
[60] Там же. С. 74.
[61] *Каверин В.* Скандалист, или Вечера на Васильевском острове. С. 466.
[62] *Шкловский В.Б.* Время в романе. С. 248.
[63] *Шкловский В.Б.* О позах и жестах // *Шкловский В.Б.* Повести о прозе: размышления и разборы. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. С. 234.
[64] *Шкловский В.Б.* Пародийный роман: «Тристрам Шенди» Стерна // *Шкловский В.Б.* О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 187.
[65] *Новикова О., Новиков Вл.* В. Каверин: критический очерк. М.: Сов. писатель, 1986. С. 70.

[66] *Левченко Я.С.* Литературная репутация Виктора Шкловского // Литературоведение XXI века. Тексты и контексты русской литературы: Материалы 3-й международной конференции молодых ученых-филологов, Мюнхен, 1999 г. СПб.: РХГИ; Мюнхен: Б.и., 2001. С. 196.
[67] *Каверин В.* Скандалист, или Вечера на Васильевском острове. С. 506.
[68] Там же. С. 439.
[69] Там же. С. 404.
[70] *Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. С. 74.
[71] Там же. С. 79.
[72] Там же. С. 505.
[73] *Каверин В.* Скандалист, или Вечера на Васильевском острове. С. 487.
[74] Там же. С. 438.
[75] Там же. С. 421, 437, 509.
[76] *Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. С. 99, 484.
[77] Там же. С. 86.
[78] Там же. С. 475.
[79] Там же. С. 531.
[80] Там же. С. 421–422, 449.
[81] См. об этом: *Чудакова М., Тоддес Е.* Прототипы одного романа // Альманах библиофила. Вып. X. М.: Книга, 1981. С. 179.
[82] *Ларцев В.Г.* Евгений Дмитриевич Поливанов. Страницы жизни и деятельности. М.: Наука, 1988. С. 13.
[83] *Вельмезова Е.В.* История лингвистики в истории литературы. М.: Индрик, 2014. С. 134.
[84] *Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. С. 15.
[85] *Каверин В.* Скандалист, или Вечера на Васильевском острове. С. 474.
[86] Там же. С. 479.
[87] Там же. С. 419.
[88] *Шкловский В.Б.* Пародийный роман: «Тристрам Шенди» Стерна. С. 187.
[89] Там же. С. 187.
[90] *Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. С. 119.
[91] Там же. С. 124.
[92] *Каверин В.* Скандалист, или Вечера на Васильевском острове. С. 559.
[93] *Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. С. 122.
[94] *Каверин В.* Скандалист, или Вечера на Васильевском острове. С. 560–561.
[95] Там же. С. 559, 560, 561.
[96] *Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. С. 121, 123.
[97] *Шкловский В.Б.* Пародийный роман: «Тристрам Шенди» Стерна. С. 188.
[98] *Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. С. 120.
[99] *Каверин В.* Скандалист, или Вечера на Васильевском острове. С. 557.
[100] Там же. С. 540.

[101] *Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. С. 433.
[102] *Лонг*. Дафнис и Хлоя. М.: Гослитиздат, 1957. С. 39.
[103] *Шкловский В.Б.* Третья фабрика. М.: Круг, 1926. С. 93.
[104] *Finer E.* Turning into Sterne: Victor Shklovskii and literary reception. London: Legenda, 2010. P. 76.
[105] Ibid. P. 76.
[106] *Иванов Вяч. Вс.* Предисловие // Русский формализм (1913–2013). Международный конгресс к 100-летию русской формальной школы. М.: Институт славяноведения РАН, 2013. С. 12.
[107] *Шкловский В.Б.* Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М.: Сов. писатель, 1990. С. 140.
[108] *Каверин В.* Очерк работы // Каверин В. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1980. С. 9.
[109] *Новикова О., Новиков Вл.* В. Каверин: критический очерк. С. 8.
[110] *Чудакова М., Тоддес Е.* Прототипы одного романа. С. 173.
[111] Там же. С. 173.
[112] *Левченко Я.С.* Литературная репутация Виктора Шкловского. С. 195.
[113] *Эйхенбаум Б.* Мой Временник. Маршрут в бессмертие. М.: Аграф, 2001. С. 129
[114] Voltaire on Sterne // Howes A.B. Laurence Sterne: The critical heritage. London, NY: Routledge, 1995. P. 390.
[115] *Каверин В.* Скандалист, или Вечера на Васильевском острове. С. 460.
[116] *Шкловский В.Б.* Пародийный роман: «Тристрам Шенди» Стерна. С. 180.
[117] *Борисова В.* Раннее творчество В. Каверина // Каверин В. А. Собрание сочинений: В 6 т. М.: Худож. лит., 1963. Т. 1. С. 472.
[118] *Вельмезова Е.В.* История лингвистики в истории литературы. С. 138.
[119] *Селивановский А.* Островитяне искусства // На литературном посту. 1928. № 22. С. 49.
[120] *Костанди О.* Раннее творчество В. Каверина как литературный и культурный феномен. С. 21.
[121] Там же. С. 29.
[122] *Каверин В.* Очерк работы. С. 11.
[123] *Finer E.* Turning into Sterne: Viktor Shklovskii and literary reception. P. 16–17.

Федор Поляков

«МАЛЬЧИК С НЕСЕДЫМИ ВОЛОСАМИ»: ВОКРУГ ПОЭТИЧЕСКОЙ КНИГИ МИХАИЛА ГОРЛИНА «ПУТЕШЕСТВИЯ» (1936)*

Берлинские годы Михаила Горлина закончились его неожиданно скорым отъездом в Париж весной 1933 г.[1] Тогда же, в первые месяцы после прихода национал-социалистов к власти, в серии берлинского Института славистики еще могла быть опубликована диссертация Горлина, посвященная типологии романтизма и вопросам воздействия Э.Т.А. Гофмана на творчество Гоголя[2]. Для выпуска книги своего ученика директор Института профессор Макс Фасмер использовал средства из особого, скрытого институтского фонда[3]. Исследование Горлина сразу же обратило на себя внимание специалистов в русской диаспоре, на него откликнулись Владимир Вейдле и Дмитрий Чижевский[4]. Также предполагал написать рецензию, объединив диссертацию Горлина с книгой Константина Мочульского, и высоко оценивший ее Петр Бицилли[5]. Такое намерение в «Современных Записках» осуществить не удалось, но в напечатанном в другом месте (в журнале Н.А. Бердяева) отзыве Бицилли упоминал, что «незадолго до выхода его <*К.В. Мочульского. — Ф. П.*> книги появилась другая, тоже превосходная работа о Гоголе», отметив, что «и Горлин говорит о религиозной подоснове творений Гоголя, вскрывая ее путем сравнительно-литературоведческого анализа»[6]. В основанном Максом Фасмером академическом «Журнале по славянской филологии»

* За помощь в подготовке статьи благодарим Prof. Lazar Fleishman (Stanford), Dr. Yakov Klots (New York), Prof. André de Korvin (Houston), Dr. Matthias Rammelmeyer (Bonn), Prof. Alexandre Stroev (Paris), Dr. Andrei Ustinov (San Francisco).

в том же году вышла заключительная часть обзора Горлина, связанная со столетием смерти Гёте[7].

Однако и на этой ранней стадии национал-социалистической диктатуры профессиональное положение Горлина в Германии оказалось настолько неопределенным, что Фасмер тогда же рекомендовал его своему парижскому коллеге Андре Мазону, который принял и поддержал начинающего ученого. Как сотрудник А. Мазона Горлин занимался древнерусской письменностью и ее рецепцией в России XVIII в., продолжив исследования и по истории русской литературы первой половины — середины XIX в. В парижском Славянском институте Горлин провел свои лучшие творческие годы — меньше одного десятилетия, остававшегося до его гибели в Аушвице 5 сентября 1942 г. Впоследствии, в 1949 г., Макс Фасмер напишет Андре Мазону из Стокгольма: «С глубокой печалью мы услышали о судьбе семьи Горлиных. Он был очень талантливым человеком» (“Mit großer Trauer haben wir von dem Schicksal der Familie Gorlin gehört. Er war ein sehr begabter Mensch”)[8].

По-видимому, прощание Горлина с Берлином было настолько скоротечным, что сведения о его университетских и научных делах, кажется, не получили достаточного распространения даже среди некоторых участников «Клуба поэтов». Возможно, именно этим объясняется тот факт, что состоявший в членах Клуба журналист Борис Бродский, спасшийся от нацистов в Лиможе, совсем не знал о публикации диссертации:

> В Лиможе, в конце ноября, в первом номере русской газеты, попавшейся мне на глаза, я прочел о высылке немцами из Парижа поэтов Михаила Горлина и его жены, Раисы Блох. Миша Горлин! Весь русский Берлин двадцатых годов встает в памяти! <…> Потом, до рассвета, мы гуляли с Горлиным по ночному Берлину. Он писал в то время свою диссертацию «Гофман и Гоголь» (блестящую работу, что с ней стало?)[9].

При этом не исключено, что с Бродским Горлин еще сталкивался в Париже, поскольку в этой заметке Бродский полностью и почти точно (очевидно, имея перед собой текст) воспроизводит стихотворение Горлина «Если ты будешь сидеть совсем тихо», представляя его как отголосок своего воспоминания: «Помню, в сквере на Фербеллинерплатц, Миша влезал на скамью и читал нам новые, Гофманом овеянные, сти-

хи» (Там же). Но описывая картину такой декламации в Preußenpark, том самом берлинском «сквере», Бродский цитирует это стихотворение по версии, напечатанной в сборнике Горлина 1936 г. — *парижского* периода[10]. Вскоре, еще в том же 1933 г., в Париж переехали и более близкие друзья Горлина, в их числе София Прегель и Нина Рубинштейн[11].

Можно предполагать, что для самого Горлина отъезд из Берлина имел травматические последствия. Новая политическая реальность национал-социалистов разрушила тот мировоззренческий и культурный идеал, который обозначался им как «Германия Амадеев» (см. ниже, приложение I). К тому же незадолго до того в эмоциональной жизни Горлина наметился какой-то надрыв. О нем может свидетельствовать публикуемый ниже черновик его письма (автограф), адресат которого остается неизвестным[12]. Это письмо вносит диссонанс в большинство воспоминаний о Горлине — веселом и деятельном секретаре «Клуба поэтов» и будущем муже Раисы Блох. Было ли оно действительно отправлено из Берлина в Париж, также неизвестно. Письмо датировано Рождеством 1934 г., когда Горлин и Блох приблизительно на две недели приехали на каникулярное время к своим родным в Берлин[13].

Дорогая Таля!

Сижу в нашей старой квартире в Берлине, куда приехал погостить на Рождество и пишу Тебе на разлинованной бумаге, которую крепко не люблю, потому что нет другой под рукой.

В Париже я просто так и ошалел от радости от Твоего письма, а здесь на расстоянии опять находит страх. Господи Боже мой, а вдруг ничего не выйдет?

А вдруг Ты устанешь, сдашься, забудешь?

Или — что для меня немногим лучше — из комбинации Париж да я выберешь один Париж?

Дорогая Таля, поступай как знаешь, как Тебе велит твоя совесть — это я Тебе говорил и в Париже, помнишь — но если Ты меня любишь, не выдавай меня.

Потому что без Тебя мне Париж не лучше Нью-Йорка. Все практически очень непросто и я — очень неприспособленный человек (не такой уж все-таки неприспособленный), но выдавать меня не надо si toutefois … si toutefois <если все же. — *Ф. П.*> Ты меня любишь.

Это письмо глупое и эгоистическое: просто на меня нашли страхи, и я написал его, как дети приходят поплакать — пожалуйста не сердись на меня.

Я очень жду Тебя.

Целую Тебя,

Миша

Все эти мечтания не сбылись, и Париж оказался «лучше Нью-Йорка», который так и остался недосягаемым, даже когда несколько лет спустя друзья Горлина пытались спасти его от ареста и лагеря смерти[14]. В начале января 1935 г. Горлин и Блох вернулись в Париж, а 31 октября 1935 г. был заключен их брак[15].

Для Раисы Блох переезд в Париж (весной 1933 г.)[16] имел десятилетнюю предысторию — об этом она мечтала с тех пор, как оказалась в начале 1920-х гг. в Берлине. Приведем отрывок из ее раннего письма Г.Л. Лозинскому:

13–X.1922
Berlin

Дорогой Григорий Леонидович!

Зачем зовете Вы к недостижимому, зачем дразните картинами райской жизни тех, на ком тяжелели грехи. До Вашего письма я не смела и мечтать о Париже. Он представлялся мне чем-то вроде горнего Иерусалима, царящего за облаками, и к которому нет дорог. А теперь я вижу, что дорог много, но только не для меня. И теперь меня тянет в Париж так как и за границу никогда не тянуло. А здесь с каждым днем мне все меньше нравится. Во-первых в домах холодно и это напоминает о жизни с той стороны, а потом я с каждым днем глупею и все глубже погружаюсь в болото буржуазности. Я никак не могу понять, чем здесь люди заняты, если они не заняты «делами». Утешаюсь глядя на повеселевшие лица близких и на свою собственную луноподобную физиономию. А все-таки, если так будет продолжаться всю зиму, я не на шутку загрущу о пустых улицах, засыпанных снегом, о холодном Университете и о ночных походах в Дом Искусств. Так просто было приехать. Всего три дня пути, а кажется будто Россия где-то на Луне, и оттуда ни ответа, ни привета…[17]

В дальнейшем, в 1930-е годы, это стремление только усилилось, как мы снова видим по ее письмам к Г.Л. Лозинскому: «Но в Париж я все-таки приеду» (1 ноября 1932 г.); «Боюсь, что буду последней из тех, что попадают в Париж. Eine große Pleite <большое безденежье (нем.). — *Ф. П.*> не дает мне возможности свободно двигаться в Берлине, где уж там Париж! А между тем очень туда тянет, Вам, наверное, и представить невозможно, какое здесь захолустье, грубость, пустота. Все приходят в упадок и немцы и русские <…>» (1 февраля 1933 г.). Однако в ее стихотворении парижского периода, датированном 1934 г., зафиксировано ощущение странности своего местонахождения в этом как бы не узнаваемом пространстве: «Странно, что здесь Париж. / Что мне в названье новом?» (см. прим. 18). Стихотворение соотносится с несколькими другими текстами Блох, посвященными «чужим городам». Оно вошло в ее вторую поэтическую книгу, которая была завершена уже в Париже, но создавалась преимущественно в берлинский период, на что указывают даты отдельных стихотворений.

Книга эта вышла в свет в Берлине, в издательстве «Петрополис»[18]. Появилась она в конце февраля или же во всяком случае не позднее начала марта 1935 г. Краткая заметка о ней в столь отдаленном месте как харбинский журнал «Рубеж» (в разделе «Книжные новинки», за подписью Е. Е.) опубликована 9 марта[19]. Обратим внимание на еще одну, более раннюю дату, особенно учитывая курсирование авторских экземпляров из Берлина в Париж и обратно. В числе знакомых Горлина и Блох по берлинскому Институту славистики была Маргарете Вольтнер (Margarete Woltner, 1897–1985), доверенное лицо Макса Фасмера, впоследствии профессор в Бонне[20]. Их общение с М. Вольтнер подтверждается сведениями, любезно сообщенным нам коллегой Матиасом Раммельмайером: в небольшом личном фонде М. Вольтнер, оставшемся с довоенного времени, сохранились книги Горлина (сборник немецкоязычных стихотворений «Märchen und Städte» [«Сказки и города»], 1930) и Блох (оба сборника издательства «Петрополис» — «Мой город» [1928] и «Тишина»). На последнем имеется посвятительная надпись (по новой орфографии):

Дорогой Маргарите Альфредовне
с горячей дружбой
Раиса Блох
Берлин/Париж 4 — III. 1935.

Не приходится сомневаться, что в это время, в марте 1935 г., Блох и Горлин находились в Париже: они встречались с Владиславом Ходасевичем и в конце февраля, и 8 марта[21]. Таким образом, сопряжение двух городов в приведенном инскрипте Блох обозначает обоюдность пространства, отраженного стихотворениями этой книги.

Берлин «Германии Амадеев» долго не отпускал своих поэтов. Несмотря на фактический распад «Клуба поэтов» в 1933 г. Горлин, уже переселившись в Париж и передавая в сентябре 1934 г. редактору «Современных Записок» В.В. Рудневу подборку стихотворений, все еще подписывался от имени объединения:

> Согласно указаниям Савелия Григорьевича Шермана посылаю Вам стихи Берлинского кружка поэтов. Благодарим Вас сердечно за гостеприимство…
>
> М. Горлин, секретарь Берлинского кружка поэтов[22].

Перечень поэтов, стихотворения которых были посланы им Вадиму Рудневу, состоял из пяти человек — Раисы Блох, Николая Белоцветова, Михаила Горлина, Владимира Пиотровского и Софии Прегель. Они представлены в журнальной подборке (СЗ, т. 56, 1934) наряду с другими поэтическими кружками как «берлинская» группа, о которой к тому времени можно было, однако, говорить только в ретроспективе.

Почти за год до того, в декабре 1933 г., Горлин и Блох в числе многих других литераторов и публицистов были приглашены М.Л. Кантором к сотрудничеству в ежемесячном журнале «Встречи»[23]. Редакторы журнала — сам Кантор и Г.В. Адамович — во второй половине 1934 г. занялись работой по изданию своей прославившейся антологии «Якорь»[24]. Она вышла в издательстве «Петрополис» с датой на обложке: «1936», при той же спонсорской и организационной поддержке, что и «Встречи» (Е.В. Маковская, М.С. Каплан)[25]. Место издания не указано, но указана берлинская типография Speer & Schmidt, обслуживавшая несколько русских издательств с 1922 по 1939 г.[26] В действительности книга появилась в декабре 1935 г. По стечению обстоятельств, одно из свидетельств такой датировки отсылает именно к Горлину и Блох: А.Б. Устинов в 2003 г. опубликовал инскрипт на экземпляре «Якоря», подаренном ими историку литературы, богослову и поэтессе М.И. Лот-Бородиной (из собрания Терри Майерса, ныне в

фондах петербургского Музея Владимира Набокова)[27]. Приводим эту надпись по копии, присланной нам в 2009 г. тогдашним главным хранителем музея Леонидом Климовым; весь текст (по новой орфографии), кроме отмеченной курсивом подписи Горлина, написан Раисой Блох:

Дорогой Мирре Ивановне
Лот-Бородиной
на добрую память
два «антологических» поэта
Раиса Блох-Горлина.
Михаил Горлин
Париж, декабрь 1935.

В фондах Баварской государственной библиотеки (Мюнхен) имеется также экземпляр «Якоря» с автографом поэтессы Веры Булич и датой: «17 декабря 1935 г.» Учитывая пересылку книги издательством на адрес Булич в Гельсингфорсе, можно предполагать, что антология вышла в середине декабря 1935 г.

В предисловии к антологии, после отдельно подписанного Адамовичем введения (С. V–X, с датой: «12 сентября, 1935», показывающей быстроту выполнения типографского заказа), составители благодарили нескольких лиц за содействие в подготовке книги (С. X–XI) — в том числе и М.Г. Горлина. Такая поддержка потребовалась для контактов с представителями литературных объединений в других центрах диаспоры. Участие Горлина привело и в этом случае к результатам, схожим с его посредничеством в «Современных Записках». По классификации, принятой в антологии, был выделен отдел «четвертый — группа, которую принято называть берлинской (хотя некоторые из ее участников проживают ныне в Германии)»[28]. Вот эта четвертая группа поименно: Раиса Блох, Николай Белоцветов, Михаил Горлин, Юрий Джанумов, София Прегель, В. Сирин. Добавим, что первоначально к участию в антологии приглашали и Владимира Пиотровского, но это сотрудничество после переписки с редакцией не состоялось[29]. Сопоставляя перечни берлинских участников антологии «Якорь» и смотра сил в подборке «Современных Записок», мы видим, что Горлину удалось представить в обоих знаковых контекстах членов «Клуба поэтов» как облик русской поэзии в Берлине. К ним примыкает Николай Белоцветов, формально не входивший в Клуб, но участво-

вавший в его публичных чтениях и во всех трех сборниках — «Новоселье» (1931), «Роща» (1932) и, наконец, «Невод», который вышел в апреле 1933 г., собственно, уже после отъезда Белоцветова из Берлина. Чтобы увидеть из русской перспективы происходившее там в это время, упомянем появившуюся в первом же номере нового берлинского еженедельника заметку «Сожжение книг», где сообщается о торжественной инсценировке уничтожения 22 000 книг 10 мая на Opernplatz (ныне — Bebelplatz, с памятным знаком об этом событии) и упоминаются имена Михаила Кузмина, Федора Сологуба и Владимира Лидина[30].

Из перечисленных выше «берлинских» поэтов даже к моменту составления более раннего списка для «Современных Записок» в 1934–1935 гг. в Берлине оставались Пиотровский, Набоков (по терминологии Клуба — «два Владимира») и Юрий Джанумов[31]. Остальные покинули столицу нарождающегося «Третьего Рейха» еще в 1933 г., переехав в Париж, как Блох, Горлин и Прегель, или в Ригу, как тогда же (в марте 1933 г.) Белоцветов[32]. Для них наименование «берлинские поэты» к моменту выхода «Якоря» превратилось в обозначение их эмигрантской литературной генеалогии. В парижской антологии эти перемещения отмечены такой формулой: «Блох Раиса Ноевна (ранее Берлин, теперь Париж)», «Белоцветов Ник. Ник. (Рига)», «Горлин Мих. Генр. (ранее Берлин, теперь Париж)», «Джанумов Юрий (Берлин)», «Прегель София Юльевна (ранее Берлин, теперь Париж)», «Сирин В. (Берлин)»[33]. Любопытно, что взгляд из Парижа на путь Белоцветова уже не отметил его предшествующего пребывания в Берлине. Словом, процитированное уточнение в предисловии к антологии: «(хотя некоторые из ее участников проживают ныне в Германии)» остается не до конца проясненным.

В антологию вошли три стихотворения Горлина[34]. Подчеркнем, что стилистически все они лишь минимально отражают те черты поэтики Горлина с элементами экзотики и стилизации, которые впоследствии вызовут критические отзывы Михаила Цетлина и Владислава Ходасевича (см. ниже). Обсуждая со своим соредактором М.Л. Кантором появление Горлина в «Якоре», Адамович высказался о нем весьма резко и саркастически: «4). Горлин. Мы сомневались, включать ли его вообще. Это круглая бездарность. А его оказалось целых 3 шедевра!»[35] На основании такого замечания (не единственного по отношению к представленным в антологии поэтам) исследователи склонны делать

вывод, что своим включением в разряд «антологических поэтов» Горлин был обязан симпатиям М.Л. Кантора. Возможно, что редакторы учитывали и содействие Горлина в реализации их замыслов[36].

Наконец, в 1936 г. Горлин решился выпустить свою первую и единственную поэтическую книгу «Путешествия», в которую включил 27 стихотворений. Она вышла в свет в том же «Петрополисе», издательстве, теснейшим образом связанном с семьей Блох, и печаталась в Берлине в уже упоминавшейся типографии Speer & Schmidt. Композиция книги подчеркивает обращение поэта к Раисе Блох — ей посвящено как начальное («Над синей лунной ночью…», с посвящением: «Раисе Блох»), так и завершающее («Бьют часы над дальней башней…», с посвящением: «Р.Б.») стихотворение[37]. В сборнике Горлина “Märchen und Städte” (1930) немецкоязычных версий этих двух композиционно отмеченных текстов нет; вероятно, они были написаны позднее. В книгу «Путешествия» вошли два из трех стихотворений, ранее появившихся в антологии «Якорь», — «Мокрою, редеющей листвою…» и «Мы с тобой бродили по старинному городу…»[38]. Вторая строфа второго стихотворения подверглась дальнейшей правке (цитируется здесь по версии антологии, в ломаных скобках и с сокращением *Пут.* даются варианты из книги 1936 г.):

> Но нам было грустно. Так в праздничный полдень
> Еще печальней томит обычный разлад[*]
> Так еще больней ощущаешь всю пыль переживаний[**]
> От слишком уж громкого слова: любовь.

Предлагая редактору «Современных Записок» В.В. Рудневу написать для журнала рецензию и на эту книгу Горлина, П.М. Бицилли так характеризует автора «Путешествий», недавно уже привлекшего его внимание работой о Гоголе: «очень умен и большой мастер»[39]. В «Современных Записках» тогда же появилась рецензия Михаила Цетлина (см. Приложение II); на выход книги откликнулся и Владислав Ходасевич (Приложение III). Попутно отметим, что с Ходасевичем у Горлина и Блох сложились особые, дружеские отношения, получившие отражение и в переписке, и в записях об их встречах, и в эпиграммах

* Еще сильнее томит обычная боль — *Пут*.

** Так еще горестней чувства распадаются пылью — *Пут*.

и посланиях[40]. Оба критика оставались благожелательными, но сдержанными, подчеркивая литературную условность приемов (и сводя к стилизации то «мастерство» Горлина, о котором говорит Петр Бицилли в письме к Вадиму Рудневу от 3 августа 1936 г.), вымышленность городского пространства этих стихов и взаимосвязь между уходящей от современности тематикой Горлина и условным языком ее выражения.

Сохранилось также свидетельство прочтения книги стихотворений Горлина, которое принадлежит Владимиру (Корвин-)Пиотровскому, одному из «мэтров» Клуба, другу Горлина и Блох[41]. Именно благодаря ему до нас дошел известный альбом Горлина с материалами Клуба, различными автографами и рисунками[42]. Роль Горлина как поклонника поэзии Пиотровского проявляется по такой записи в этом альбоме:

Вл. Пиотровский
Ночные прогулки
Изд. Миши Горлина
1930 г.
Тираж — один экземпляр.

Кроме титульного листа предполагаемого «издания Миши Горлина», его же почерком переписано стихотворение Пиотровского «Так ясно вижу: без сигнала…», совпадающее с опубликованной автором в 1931 г. версией[43]. Возможно, Пиотровскому принадлежит и находящееся в альбоме Горлина стихотворение со стилизованной инфантильной интонацией (машинопись, без подписи; см. Приложение IV).

Послание Пиотровского дошло в автографе, с приложением машинописной копии стихотворного текста, озаглавленной «М. Горлину и Р. Блох в Париж», а также с припиской самого поэта и его жены, Нины Алексеевны Корвин-Пиотровской (ур. Каплун, 1906–1975)[44]. Приводим эти тексты с разрешения их сына, математика и писателя, профессора André de Korvin, который также прислал нам некоторые пояснения, касающиеся упоминаемых в тексте биографических деталей.

Владимир Корвин-Пиотровский

Прочитав Вашу книжку, милый Михаил Генрихович,
Я ясно увидел все:
Где-то в Париже, кажется на Больших Бульварах,

Громко горланят латинские стихи,
Буйно шествует ватага морских пиратов,
Только что прибывшая с Антильских островов.
Этот золотистый сброд
Разодет в шелковые лохмотья
И цветные пояса, шитые рубином.
А впереди, —
Впереди выступаете Вы, поэт, некогда просто Миша.
Перед Вами же степенно, высунув хвост из ярко-красных штанов,
Величественно идет обезьяна, с лицом Ремизова,
(Да, похожая на А. М. Ремизова!)
На бархатной подушке несет она орден орхидеи.
Мальчишки и студенты приветствуют пиратское шествие
восторженными воплями.
Но, —
На троттуарах толпятся граждане в котелках.
Они неодобрительно покачивают головами
И шепчутся с полисменами.
— Вы видите хвост? Странно. Почему хвост?
И вот
Начальственным шагом подходит к Вам
Возмущенный полицейский:
— Послушайте! Почему хвост?
Тогда, негодуя,
Вы швыряете в него цитату из Горация,
А мальчишки начинают поражать граждан
Резиновыми мячами
И бананами.
В городе возникает веселая революция.
Благоразумие побеждено и отступает,
Город завоеван.
Пираты овладевают Эйфелевой Башней,
И мощный Радио
Разносит по всему миру стихи
И рифмованные приказы.
Получается фейеричное столпотворение:
Поезда покидают рельсы и убегают в лес.
Аэропланы залетают в дамские будуары,
(Но не в наши, а в какие-то негритянские),

Из водосточных труб падают крупные ананасы,
Газетные критики проваливаются в клоаки
И напрасно взывают о помощи.
Малайцы* убивают их кривыми ножами
И вешают постыдные их трупы
На колокольню Собора Парижской Богоматери.
Все это очень весело и красиво. И умно.
Небывалый шум разбудил даже старца Диогена.
Он вылез из своей бочки, огляделся кругом,
Вздохнул и молвил по-гречески:
(Я даю здесь дословный перевод его реплики):
О!
Какая бледная жалость
Согласна войти в мою грудь
При виде соображения, что:
Если некогда пролетит молодая юность,
То хотелось бы по-прежнему остаться
Таковым, т. е. мальчиком с неседыми волосами.
Левконоя! Согласись же и ты
Сидеть в тени, чтобы размышлять.

<Рукописная приписка Владимира Корвин-Пиотровского:>

1. Дорогие друзья!

Вернувшись из скучной Дании, я нашел у себя книгу стихов М. Горлина, за что приношу умиленную благодарность.

Никогда не быв особенным поклонником граждан в котелках, я нашел в этой книжке именно то, чего хотел: молодость и стихи.

Возблагодарим богов за то и за другое, и помолимся Аполлону, чтобы мудрость пришла к нам возможно попозже.

2. В Берлине распространился слух… Правда ли это? Если да, то мы оба, я и жена, искренно рады за вас. Это очень хорошо! Но когда? Когда?

* Именно малайцы!

<Рукописная приписка Нины Корвин-Пиотровской:>

Дорогие друзья и я присоединяюсь ко всему вышесказанному. За книгу спасибо. Она хорошая.

Приятно было бы услышать о вас. Как нибудь, случайно черкните.

Всего вам хорошего

Ваша Н. Корвин-Пиотровская

По рассказу сына поэта, поездка семьи Корвин-Пиотровских из Берлина на отдых в Данию была предпринята как своего рода запоздалое свадебное путешествие (их бракосочетание состоялось летом 1930 г.). Об этой поездке в их семье говорилось в положительном смысле и впоследствии, под впечатлением красоты датского ландшафта и уровня тамошней жизни. Как он предполагает, *скучными* его отцу могли казаться, вероятно, обитатели того пенсиона, где они останавливались, — может быть, прибавим, некие «граждане в котелках» (или «люди в брелоках», как сказал другой поэт).

Событие в жизни Горлина и Блох, о котором «в Берлине распространился слух», т. е. рождение их дочери Доры, получившей свое имя по матери Раисы, Доре Яковлевне Блох (урожд. Малкиель), наступило в начале сентября. Даже здесь, в известии счастливых родителей о появлении на свет их ребенка, не обошлось без травматического упоминания преследовавших их в Германии «расовых признаков», с переходом на язык таких характеристик:

11 IX 1936

Дорогая Анна Ивановна

и дорогой Григорий Леонидович,

У нас родилась в ночь со вторника на среду дочка Дора. Все трое проводим дни в клинике Мирабо (7, rue Narcisse Diaz) и чувствуем себя отлично, тьфу, тьфу, чтобы не сглазить.

С воскресенья видимся в клинике, с конца будущей недели дома.

Unsere Dora hat blonde Locken und blaue Augen, ist aber doch nicht rein arisch.

Mit vielen herzlichen Grüßen

Рая Миша[45]

Как мы видим, в послании Пиотровского, наряду с упоминаемой прототипической для игрового контекста фигурой Ремизова, в гротескной форме представлен набор разных экзотических элементов (вроде нововведенного тогда же маньчжурского ордена «Цветущей орхидеи»). Пиотровский устанавливает аналогию между этой образностью и теми средствами выражения, которые использовались Горлиным и ранее для описания перформативного поведения. Так, в протоколах берлинского кружка, составлявшихся Горлиным, записано его предложение о разделении заседаний на додекады, т. е. «группы по двенадцать заседаний», причем такие циклы должны отмечаться шествием, вносящим экзотику в городское пространство и вовлекающим «именитых личностей» с гротескно перемешанной иерархией:

> 9ое заседание каждой додекады посвящается пиршеству. 3ье заседание 3ей, 9ое заседание 9ой и 12ое заседание 12ой додекады должно быть отпраздновано с особой помпой, как то: шествие на слонах и верблюдах по Курфюрстендамму, провозглашение здравия всем членам клуба поэтов на Wittenbergplatz в присутствии президента Гинденбурга, министра народного просвещения Беккера, Юзи Левина и других именитых личностей.
>
> Кроме того празднуется 10 февраля, день основания клуба, 28 июля (15 июля по старому стилю), день тезоименитства обоих м[э]тров, Владимира Пиотровского и Владимира Сирина и 19 октября, день лицейской годовщины, дабы подчеркнуть внутреннюю связь берлинского клуба поэтов с эпохой расцвета русской поэзии[46].

В составленном Горлиным «Своде постановлений Клуба поэтов» (там же), который был зачитан на заседании 20 сентября 1930 г., имеется такая вариация:

> …должно быть отпраздновано с особой помпой: желательно было бы шествие на слонах и верблюдах по Курфюрстендамму и провозглашение здравия всем членам клуба поэтов в присутствии президента германской республики, главного редактора местной русской газеты и других именитых личностей.

Для описания правил общения, действовавших внутри берлинского кружка, можно привести типологические параллели, обратившись

к истории «Арзамаса» или различным европейским примерам[47]. Подчеркнем, что игровое поведение встречалось в системе коммуникации и других литературных объединений «русского Берлина»[48] и поэтому могло восприниматься Горлиным и его окружением и в синхронном, и в историко-литературном плане как значимый атрибут литературной преемственности — «внутренней связи». Такую преемственность еще раз подтверждает в своем «Послании» и Владимир Корвин-Пиотровский, ретроспективно прочитывая книгу стихотворений Горлина парижского периода в традициях берлинского «Клуба поэтов».

Приложение I

Михаил Горлин

Германия Амадеев

Квартирные хозяйки, уставившие комнаты бронзовыми нимфами и фотографиями Бисмарка и родственников, чиновники, неуклонно отказывающиеся продлить все, что бы им не предъявляли для продления, журналисты, фабрикующие сплетни по системе непрерывной ленты, коммерсанты с очками вместо лиц, создающие фереины для пения рождественских песен — такой приблизительно видите вы Германию?

Но всмотритесь и вы заметите, что тот коммерсант — неудавшийся ученый и написал докторскую работу о Новалисе и мире средневековья, что журналист, кричащий непрестанно о современном, собирает китайскую старину, а дочки короля пивных бочек читают стихи Райнера Марии Рильке. Всмотритесь еще глубже <–> и тогда за неудавшимися учеными, за журналистами-коллекционерами вы увидите иную Германию, светлую страну Амадеев, Эрнста Теодора Амадея Гофмана и Вольфганга Амадея Моцарта.

Это — царство радостных чудес. Там на зеленых полянах танцуют дипломированные маги затейливые менуэты. Царь Соломон на колеснице, влекомой единорогами, порою навещает их, чтобы потолковать с ними о сокровенной мудрости и о стихосложении. Золотой петух на крыше замка, кукарекуя, декламирует отрывки из «Принцессы Брамбиллы». А между землей и небом сияет сплетенная из лучей лестница, и по ней всходят и нисходят ангелы, правда, все аккуратно причесанные.

Германия Амадеев!

Страна фантастики и легкости, самая сказочная из всех стран!

Кто раз тебя увидел, тот полюбил тебя навсегда, а кто полюбил тебя навсегда, тот простит во имя твое всем другим Германиям и всем квартирным хозяйкам[49].

Приложение II

Михаил Цетлин

<Рецензия на книгу Михаила Горлина «Путешествия»>

Небольшая книжка стихов молодого историка литературы, автора интересной работы о Гофмане, никак не может вызвать в нас представлений, обычно связанных с занятиями наукой: в ней нет ни торжественности, ни претензий на глубину. Но она напоминает о *предмете* его занятий — о Гофмане и немецких романтиках. Написана она белыми стихами, и ритмы и интонации их иногда напоминают Гейне из «Северного Моря», те же капризные, неожиданные обороты («Doktor, sind Sie des Teufels?»). Кое в чем слышатся Жан Поль и другие писатели той же поры.

Стихи М. Горлина — веселая лирическая игра и нельзя отрицать, что многое в них остроумно и ярко. Часто это — воспоминания детства (недаром они — игра). М. Горлин пишет о каких-то фантастических городах:

Когда-то в детстве, начитавшись Гофмана и сказок,
Я рисовал красными чернилами, чтоб было покрасивее,
Веселый, несуществующий городок Шнурренлауненбург

(Лауненбург значит город капризов). Но есть еще и «Город Нины Александровны» и какой-то «марципановый», где

Дзенькают колокольчики на белолобых башнях,

и еще другие в этом же роде. И не очень отличается от них его Париж:

...Вид из отеля впервые на Arc de Triomphe
О, гигантское П, начинающее священную песню Парижа!

и где «четко как во сне встает мистическій шкаф Notre-Dame». Удачных стихотворений в книжке больше, чем неудачных, но и удачи почему-то не всегда убедительны и кажутся случайными находками[50].

Приложение III

Владислав Ходасевич

<Рецензия на книгу Михаила Горлина «Путешествия»>

…«Петрополис» выпустил «Путешествия» — стихи молодого историка литературы М. Горлина. Стихи, большею частью белые, темами, образами, приемами, ритмами, самим своим «воздухом» напоминают Гофмана и немецких романтиков, которые составляют предмет научных занятий автора. Написаны они с большим вкусом и изяществом. Фантастический мир, почти всегда в них изображаемый, очень мил, но задевает читателя слишком слабо. Должно быть, это происходит от того, что для авторов, которым следует Горлин, их фантастика была реальностью, выражала их непосредственное видение мира, у Горлина же она соответствует литературным, а не жизненным переживаниям. Стихи Горлина написаны нарочито бледным, невыразительным языком — не потому ли, что сам автор не решился прочно связать их с русской языковой стихией, из которой они как бы стремятся назад, домой — в немецкий язык и, кстати сказать, не в нашу эпоху? Опять-таки, это выпадение из эпохи (следствие литературного зарождения) настолько ощущается самим Горлиным, что самое возникновение своих видений он то и дело мотивирует детскими и литературными воспоминаниями, в чем отнюдь не имели нужды авторы, послужившие возбудителями его поэзии, всегда изящной, но как бы доносящейся к нам издалека…[51]

Приложение IV

<Владимир Пиотровский ?>

Мише Горлину
в детский альбом

Боженька — джонка, пленительная флейта,
Железобетонный рок, сумасшедший локо<мо>тив,
В мои неумелые песенки влей ты
Сердечный пыл, разгоряченный, как тиф.

Чтоб был я весь подобен золотому жару,
Идущему от вечерней, от согретой реки.
Приведи меня в порядок, Боженька старый,
И почетным «Владимиром» меня нареки[52].

Примечания

1 Хронология восстанавливается нами по переписке Горлина с А.М. Ремизовым и Н.В. Зарецким в статье: *Поляков Ф.* «Мышонок»: Михаил Горлин в парижском окружении Алексея Ремизова // Lazar Fleishman and Fedor Poljakov (eds.). Across Borders: 20th Century Russian Literature and Russian-Jewish Cultural Contacts. Essays in Honor of Vladimir Khazan. Berlin: Peter Lang, 2018. P. 431–432. (Stanford Slavic Studies, 48).

2 *Gorlin M.* N.V. Gogol und E.Th.A. Hoffmann. Leipzig, 1933. (Veröffentlichungen des Slavischen Instituts an der Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin, 9). Серия выходила в лейпцигском издательстве Harrassowitz (Reprint: Nendeln/Liechtenstein, 1968). Более краткий вариант диссертации с тем же заглавием, требовавшийся в рамках официальной процедуры ее защиты, появился тогда же вне академической серии М. Фасмера — Berlin: G. Fischer Verlag, 1933.

3 *Bott M.-L.* Die Haltung der Berliner Universität im Nationalsozialismus. Max Vasmers Rückschau 1948. Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin, 2009. S. 53. (Neues aus der Geschichte der Humboldt-Universität zu Berlin, 1).

4 *Вейдле В.* // Современные Записки. Т. LIV. 1934. С. 464; *Tschizewskij D.* // Deutsche Literaturzeitung. 1935. 31. März. Heft 13. S. 553–557. Ср. также аннотацию Николая Валерьяновича Брянчанинова: *Brian-Chaninov Nicolas.* [Michel Gorlin: N.V. Gogol et E.Th.A. Hoffmann] // Mercure de France. CCLXI. 1935. 1. VIII. P. 652–655 (под рубрикой «Lettres russes»). Об историко-литературном контексте ранней русской гофманианы см.: Русский круг Гофмана / Сост. Н.И. Лопатина при участии Д.В. Фомина. М.: Центр книги ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, 2009; *Коренева М.Ю.* Гофман // Пушкин: Исследования и материалы. Т. XVIII/XIX: Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии». СПб.: Наука, 2004. С. 116–119.

5 Письмо П.М. Бицилли (София) к В.В. Рудневу (Париж) от 14 июля 1934 г.: «Современные записки» (Париж, 1920–1940). Из архива редакции / Под ред. О. Коростелева и М. Шрубы. Т. 2. М.: НЛО, 2012. С. 541.

6 *Бицилли П.* [Рец.:] К. Мочульский. Духовный путь Гоголя. YMCA-Press, 1934 // Путь. Орган русской религиозной мысли. 1934. № 45. Октябрь-декабрь. С. 78.

7 *Gorlin M.* Goethe in Rußland. Teil I // Zeitschrift für Slavische Philologie. 1932. Bd. 9. Heft 3/4. S. 335–357; Goethe in Rußland. Teil 2. // Ibid. 1933. Bd. 10. Heft 3/4. S. 310–334. В «юбилейном» томе: Литературное наследство. Т. 4/6. [И.В. Гёте].

М.: Журнально-газетное объединение, 1932 упоминаний о ней (первой части) еще не встречается, но впоследствии к ней обращался В.М. Жирмунский: *Жирмунский В.М.* Гете в русской литературе. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1981. С. 524, 528. Сам Горлин опубликовал рецензию на этот том ЛН: *Gorlin M.* Goethe en Russie (Literaturnoe Nasledstvo, 4–6) // Revue de littérature comparée. 1934. 14e année. P. 770–772, в которой ссылается и на свою немецкую публикацию.

[8] *Bott M.-L.* Die Haltung der Berliner Universität im Nationalsozialismus. S. 159.

[9] *Б.Б.* [Борис Бродский]. О поэтах. Михаил Горлин // Честный слон (Париж). 1945. 7 апреля. № 6. С. 3 (эту публикацию предоставил нам Андрей Устинов). Хронологические привязки в заметке неточные, например, создание берлинского «Клуба поэтов» Бродский относит к 1924 г.

[10] *Горлин М.* Путешествия. Берлин: Петрополис, 1936. С. 26; в цитате Бродского приводится строчка «Где герой от страсти позабыв про пуддинг», восходящее к этому тексту. В предыдущей публикации стихотворения строка читалась так: «Где герой, от *жара* страсти…»: Роща. 2-ой сборник берлинских поэтов. Берлин: Слово, 1932. С. 26.

[11] См. подробнее: *Поляков Ф.* Михаил Горлин и его берлинское окружение в воспоминаниях Эдит Япу-Хоффманн // Культура русской диаспоры: судьбы и тексты эмиграции / Под ред. А. Данилевского, С. Доценко и Ф. Полякова. Frankfurt am Main [et al.]: Peter Lang, 2016. С. 350–351/ (Русская культура в Европе, 13); ср. также: *Graceffa A.* Une femme face à l'Histoire. Itinéraire de Raïssa Bloch, Saint-Pétersbourg — Auschwitz, 1898–1943. Paris: Belin, 2017. P. 201. По открытке Горлина к Нине Берберовой (датирована 15 декабря 1933 г.) с адресом Нины Рубинштейн выясняется, что она в том же 1933 г. уже находилась в Париже. Тот же источник подтверждает и общение Горлина с Берберовой в Берлине: «Давненько Вас не видал и был бы рад случаю встретиться с Вами. Сердечный привет от Раисы Ноевны» (Stanford University. Hoover Institution Archives. Boris I. Nicolaevsky Collection. Series No. 233. Box 401/18).

[12] Письмо хранится в составе материалов небольшого личного фонда Михаила Горлина в Институте славистики (Paris, Institut d'études slaves).

[13] *Поляков Ф.* «Мышонок». С. 437–438; *Graceffa A*. Une femme face à l'Histoire. P. 201.

[14] *Поляков Ф.* «Трагическая и неискупимая судьба»: Свидетельства о гибели Михаила Горлина // Avoti. Труды по балто-российским отношениям и русской литературе: В честь 70-летия Бориса Равдина / Под ред. И. Белобровцевой, А. Меймре и Л. Флейшмана. Part II. Stanford: Department of Slavic Languages and Literatures, Stanford University, 2012. P. 212–233. (Stanford Slavic Studies, 43).

[15] Дата приводится по кн.: *Graceffa A*. Une femme face à l'Histoire. P. 209.

[16] По сведениям в кн.: *Graceffa A*. Une femme face à l'Histoire. P. 163–164. — в начале мая 1933 г.; см. также: *Поляков Ф.* «Мышонок». С. 437–438.

[17] Здесь и далее письма Раисы Блох и Михаила Горлина к Г.Л. Лозинскому цитируются по копиям фонда: Universität Bremen. Historisches Archiv der Forschungsstelle Osteuropa. Grigorij Lozinskij (01–045).

[18] *Блох Р.* Тишина. Стихи 1928–1934. Берлин, 1935; цит. выше стихотворение см. там же, с. 17; перепеч. в кн.: *Блох Р.* «Здесь шумят чужие города…» / Сост., предисл., примеч. В. Леонидова. М.: Дом-музей Марины Цветаевой; Изограф, 1996. С. 62. Этот текст не вошел в подготовленную Софией Прегель и Евгенией Каннак (Залкинд) подборку: *Блох Р., Горлин М.* Избранные стихотворения. Париж: Рифма, 1959.

[19] Рубеж. 1935. № 11. С. 24 (указано нам Лазарем Флейшманом). Отзыв Вл. Ходасевича появился в парижском «Возрождении» несколько позже, 28 марта: *Ходасевич Вл.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2: Записная книжка. Статьи о русской поэзии. Литературная критика 1922–1939. М.: Согласие, 1996. С. 353–354.

[20] См. о ней: *Bott M.-L.* “Dozentin trotz Reichshabilitationsordnung”. Die Berliner Slavistin Margarete Woltner in den Jahren 1925–1950 // Genderforschung in der Slawistik / Hg. von Jiřina van Leeuwen-Turnovcová, Karin Wullenweber, Ursula Doleschal, Franz Schindler. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 2002. S. 419–440. (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 55).

[21] *Ходасевич Вл.* Камер-фурьерский журнал / Вступ. статья, подготовка текста, указатели О.Р. Демидовой. М.: Эллис Лак, 2002. С. 251.

[22] Р.Н. Блох-Горлина и М.Г. Горлин. Вступительная заметка и примечания М. Шрубы / Поэты — корреспонденты «Современных записок». Публикация, вступительные заметки и примечания О.А. Коростелева, В.И. Хазана и М. Шрубы // «Современные записки» (Париж, 1920–1940): Из архива редакции / Под редакцией Олега Коростелева и Манфреда Шрубы. Т. 4. М.: НЛО, 2013. С. 845 (Париж, письмо от 9 сентября 1934 г.).

[23] Письма (автографы) Горлина (от 15.XII.1933) и Блох (от 14.XII.1933) к М.Л.Кантору в ответ на его приглашение к сотрудничеству от 8 декабря 1933 г. в собрании: Stanford University. Hoover Institution Archives. Gleb Struve papers. The Mikhail Kantor Archive. Box 93–1. Горлин предлагает лично обсудить, «что именно из моих “матерьялов” и проектов могло бы представить интерес для Вашего журнала», Блох спрашивает о возможности печатать стихи, но кроме того и «стихотворные переводы средневековых латинских авторов (понимаю, что в больших количествах Вас такой материал интересовать не может, но все же решаюсь спросить, так как у меня есть некоторый запас таких вещей: Jacopone da Todi, Хросвита Гандерсгеймская и др.», а также выражает готовность писать рецензии и составлять библиографические отчеты. Два письма Блох к Кантору опубликованы: *Крейд В.* [Рец.:] Раиса Блох. Здесь шумят чужие города… // Новый журнал. № 206. 1997. С. 317–319.

[24] Якорь. Антология зарубежной поэзии / Сост. Г.В. Адамович и М.Л. Кантор. [Берлин]: Петрополис, 1936; Якорь: Антология русской зарубежной поэзии

/ Сост. Г.В. Адамович, М.Л. Кантор; под ред. О. Коростелева, Л. Магаротто, А. Устинова. СПб.: Алетейя, 2005.

[25] *Устинов А.* «Надежды симво́л». Антология «Якорь» как итог поэзии русской эмиграции // Якорь: Антология русской зарубежной поэзии. С. 344, 348.

[26] Сведения о ее деятельности приводятся в важнейшем перечне: *Kratz G.* Russische Verlage und Druckereien in Berlin 1918–1941 // Chronik russisschen Lebens in Deutschland 1918–1941 / Herausgegeben von Karl Schlögel, Katharina Kucher, Bernhard Suchy und Gregor Thum. Berlin: Akademie Verlag, 1999. S. 558–559, Nr. 221.

[27] *Устинов А.* «Надежды симво́л». С. 354.

[28] Якорь. Антология зарубежной поэзии. (1936). С. X (цит. по этому изданию). В переиздании: Якорь: Антология русской зарубежной поэзии (2005). С. [8], наименование группы в этом месте предисловия взято в кавычки («которую принято называть “берлинской”»), т. е. представлено в другом, более терминологическом облике.

[29] Вокруг «Якоря»: из архива М.Л. Кантора / Публ. О. Коростелева и А. Устинова // Якорь: Антология русской зарубежной поэзии (2005). С. 309–313; *Устинов А.* «Надежды симво́л». С. 350–351.

[30] Русская неделя. Берлинский еженедельник под ред. Ю. Офросимова. 1933. 21 мая. № 1. С. 7.

[31] Биография Юрия Джанумова (1907–1965) известна лишь весьма приблизительно. Однако замечание в предисловии к антологии «Якорь»: «некоторые из ее участников проживают ныне в Германии» (в данном контексте — за пределами Берлина), хронологически не выходящее за пределы конца 1935 г., не может относиться к нему, поскольку в самой антологии (Якорь [1936]. С. 239) местом его проживания указан Берлин. — Имеются также упоминания о его переезде из Берлина в Ольденбург в 1936 г. Вероятно, происхождение этого известия обязано следующему выражению в анонимной биографической справке, предпосланной «Товариществом Зарубежных Писателей» к посмертному изданию его стихотворений: «*За три года до войны* Джанумов впервые избавился от нужды, получив хорошую работу в Ольденбурге, где он и прожил эти годы спокойно и обеспеченно» (курсив наш — *Ф. П.*). Ср.: *Джанумов Ю.* Стихи / Предисловие Г. Адамовича. Мюнхен: Товарищество зарубежных писателей, 1966. С. 5. Фактическая обоснованность самой даты, отсчитанной от 1 сентября 1939 г., нам неизвестна, но оснований сомневаться в ней мы не видим, т.к. сведения восходят к лицам, близко знавшим Джанумова по Мюнхену.

[32] *Поляков Ф.* Вехи жизненного пути Николая Белоцветова // Николай Белоцветов. Дневник изгнания / Изд. подгот. Ф. Поляков. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006. С. 31–32. (Russian Culture in Europe, 1).

[33] Якорь. Антология зарубежной поэзии. (1936). С. 238–239, 241.

[34] Якорь. Антология зарубежной поэзии. (1936). С. 188–190; Якорь: Антология русской зарубежной поэзии (2005). С. 168–169.

[35] К истории русской зарубежной литературы. Как составлялась антология «Якорь». Публикация и комментарий Глеба Струве // Новый журнал. 1972. Кн. 107. С. 248; Вокруг «Якоря»: из архива М.Л. Кантора / Публ. О. Коростелева и А. Устинова // Якорь: Антология русской зарубежной поэзии (2005). С. 282 (письмо получено М.Л. Кантором 24 сентября 1935 г.).

[36] Некоторую аналогию представляют отношения Льва Гомолицкого с редакторами антологии, ср.: Лев Гомолицкий и русская литературная жизнь в межвоенной Польше // Гомолицкий Л. Сочинения русского периода / Изд. подгот. Л. Белошевская, П. Мицнер и Л. Флейшман; под общей ред. Л. Флейшмана. Т. I: Стихотворения и поэмы. М.: Водолей, 2011. С. 189–191.

[37] *Горлин М.* Путешествия. С. 5, 39. В сборнике: *Блох Р., Горлин М.* Избранные стихотворения, нарушен статус этих текстов в изначальной композиции книги 1936 г. — в первом случае посвящение «Раисе Блох» представлено как наименование стихотворения «Над синей лунной ночью…» (с. 67), во втором — посвящение «Р.Б.» в стихотворении «Бьют часы над дальней башней…» вообще пропущено (с. 90).

[38] *Горлин М.* Путешествия. С. 28, 21.

[39] Письмо П.М. Бицилли (София) к В.В. Рудневу (Париж) от 3 августа 1936 г.: «Современные записки» (Париж, 1920–1940). Из архива редакции. Т. 2. С. 585. Письменный контакт между Бицилли и Горлиным мог установиться после августа — середины сентября 1936 г., когда Руднев по просьбе Бицилли отправил ему адрес Горлина (Там же. С. 584, 589). Бицилли продолжал следить за публикациями Горлина, в том числе и относящимися к древнерусской литературе, см.: *Бицилли П.М.* Избранные труды по средневековой истории: Россия и Запад / Сост. Ф.Б. Успенский; отв. ред. М.А. Юсим. М.: Языки славянских культур, 2006. С. 624, 630. Горлин также оказался внимательным читателем Бицилли. Среди откликов на книгу: *Бицилли П.* Краткая история русской литературы: Ч. 2. От Пушкина до нашего времени. София: Изд-во Н.Н. Алексеева, 1934 (упомянуты также в работе: *Бирман М.А.* П.М. Бицилли (1879–1953): штрихи к портрету ученого // Бицилли П.М. Избранные труды по средневековой истории. С. 692), имеется и рецензия: *Gorlin, M.* [P. Bizilli. Kratkaja istorija russkoj literatury] // Revue de littérature comparée. 15e année. 1934. P. 379–380, в которой Горлин называет автора «выдающимся историком литературы». Пражскую книгу Бицилли 1926 г. «Этюды о русской поэзии» как пример «философских наблюдений над стилем Пушкина» Горлин упоминает в своем обзоре: *Gorlin M.* Les études pouchkiniennes (1917–1937) // Pouchkine 1799–1837. Paris: Boivin et Cº, 1937. P. 223. (= Revue de littérature comparée. Vol. 17. Nº. 1. Janvier–Mars 1937).

[40] *Ходасевич В.Ф.* Из литературного наследия (Публикация и примечания Мартина Сикссмита) [Martin Sixsmith] // Вестник Русского Студенческого Христианского Движения. № 130/IV. 1979. С. 221–231; *Ходасевич Вл.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4: Некрополь. Воспоминания. Письма. М.: Согласие, 1997.

С. 525–526, 529; *Ходасевич Вл.* Камер-фурьерский журнал; *Ходасевич В.Ф.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 1: Полное собрание стихотворений / Сост., подгот. текста, комм. Дж. Малмстада и Р. Хьюза; вступ. статья Р. Хьюза. М.: Русский путь, 2009. С. 586–591; *Богомолов Н.А.* «Подражания древним» Вл. Ходасевича // Vademecum: К 65-летию Лазаря Флейшмана / Сост. и ред. Андрея Устинова. М.: Водолей, 2010. С. 376–381; *Богомолов Н.А.* Сопряжение далековатых. О Вячеславе Иванове и Владиславе Ходасевиче. М.: Intrada, 2011. С. 191–197.

[41] Об отношениях Пиотровского с Горлиным и Блох см.: *Венцлова Т.* О жизни и творчестве Владимира Корвин-Пиотровского // Корвин-Пиотровский В. Поздний гость. Стихотворения и поэмы / Сост., подготовка текста, послесл., примеч. Т. Венцлова. М.: Водолей, 2012. С. 594–600, а также книгу: *Graceffa A*. Une femme face à l'Histoire.

[42] Yale University Library. Beinecke Rare Book and Manuscript Library (New Haven), Vladimir Korvin-Piotrovsky papers (GEN MSS 598). Series II b.6, f.113 (notebook 31) / Oversize, Box 12. Folder 252.

[43] *Корвин-Пиотровский В.* Поздний гость. С. 103–104; в печатном тексте третий стих пятой строфы читается «Сверкающие *херувимы*», в списке Горлина — «Сверкающие *серафимы*», других разночтений нет. В горлинском альбоме также имеется приклеенная вырезка (из газеты «Руль») стихотворения 1928 г. «В зеленом зареве листа» (*Корвин-Пиотровский В.* Поздний гость. С. 113).

[44] Yale University Library. Beinecke Rare Book and Manuscript Library (New Haven), Vladimir Korvin-Piotrovsky papers (GEN MSS 598). Box 1, Folder 9. — Несколько строк этого послания в переводе на французский приведены в кн.: *Graceffa A*. Une femme face à l'Histoire. P. 218.

[45] Текст письма написан рукой Горлина, в конце Р. Блох добавлена ее подпись (отмечена нами курсивом). — Немецкая фраза означает: «У нашей Доры светлые кудрявые волосы и голубые глаза, но однако же она не является чисто арийской». Далее Горлин, не выходя из этого маркированного немецкого языкового кода, завершает письмо формулой самого обычного эпистолярного этикета — «С самыми сердечными пожеланиями». Другие известия Горлина о рождении дочери см. в комментариях к изданию: *Каннак Е.* Верность. Воспоминания. Рассказы. Очерки / Сост., подготовка текста и коммент. А. Клементьева и С. Клеметьевой. Paris: YMCA-Press, 1992. С. 164–165. Ср. также в первом письме Раисы Блох из Парижа от 1 июня 1933 г. к ее бывшей наставнице О.А. Добиаш-Рождественской в Ленинград: «Как я счастлива, что больше не вижу торжествующих арийцев с правильной формой черепа и негнущимися спинами»; *Воронова Т.П.* Раиса Блох — русская поэтесса и историк Западного Средневековья (из переписки с О.А. Добиаш-Рождественской) // Проблемы источниковедческого изучения истории русской и советской литературы. Л., 1989. С. 73; *Каганович Б.С., Л.Б. Вольфцун.* Раиса Блох в 1930-е годы: новые материалы // Ежегодник Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына. 2014–2015. М.: Русский путь, 2015. С. 608.

[46] Протокол 12-го заседания «Клуба поэтов» 9 июля 1928 г.; автограф Горлина, дореформенная орфография, текст приводится по оригиналу — упомянутому выше (прим. 42) журналу Клуба. Ср. также: *Венцлова Т.* К биографии Владимира Корвина-Пиотровского // Russian Literature and the West. A Tribute for David M. Bethea / Edited by Alexander Dolinin, Lazar Fleishman, Leonid Livak. Stanford: Stanford University Press, 2008. Part II. P. 170. (Stanford Slavic Studies, 36); *Венцлова Т.* О жизни и творчестве Владимира Корвин-Пиотровского. С. 596; *Венцлова Т.* Собеседники на пиру: Литературоведческие работы. М.: НЛО, 2012. С. 393–394; *Бабиков А.* Прочтение Набокова: Изыскания и материалы. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2019. С. 461. — В тексте упомянут беспартийний прусский министр просвещения Веймарской республики с 1925 по 1930 г. профессор Carl Heinrich Becker (1876–1933), востоковед (и с конца 1924 г. — иностранный член Академии наук СССР).

[47] Savoirs ludiques: pratiques de divertissement et émergence d'institutions, doctrines et disciplines dans l'Europe moderne / Publié sous la direction de Katja Gvozdeva et Alexandre Stroev; avec la collaboration de Louise Millon. Paris: Champion, 2014; *Бодрова А.С.* Литературные общества в России первой половины XIX века: проблемы междисциплинарного описания // Русская литература. 2021. № 1. С. 5–18.

[48] См., например, ассоциацию «мэтров» Пиотровского и Набокова, двух Владимиров (хорошо известную по более поздней «Клубной азбуке» и протоколам «Клуба поэтов»), в «Литературном календаре» журнала, связанного с объединением «Веретено» (Веретеныш [Берлин]. 1922. Ноябрь. № 3. С. 14.), в таком сочетании имен и фиктивных дат: «Январь. 18. День рождения поэта Пушкина (1799 г.) / День рождения поэта В. Пиотровского (1916 г.) / День рождения поэта В. Сирина (1922 г.)».

[49] Тарантас. Вестник поэзии и беззлобной критики. № 3 // Руль. 1930. 23 февраля. № 2811. С. 8.

[50] *Цетлин М.* [Рец.:] Михаил Горлин. Путешествия. Стихи. Изд. «Петрополис». 1936 // Современные Записки. 1936. Т. LXII. С. 439–440.

[51] *Ходасевич Вл.* Книги и люди. «Роман с кокаином». Новые стихи // Возрождение. Еженедельная газета. Орган русской национальной мысли. 1937. 9 января. № 4060. С. 9.

[52] Yale University Library. Beinecke Rare Book and Manuscript Library (New Haven), Vladimir Korvin-Piotrovsky papers (GEN MSS 598). Series II b.6, f. 113 (notebook 31) / Oversize, Box 12. Folder 252.

Елена Пономарева

О ДНЕВНИКЕ И.Н. РОЗАНОВА 1917–1919 гг.

Предмет настоящей статьи — дневник Ивана Никаноровича Розанова. Дневник заполнялся с 15 февраля 1917 г. по 1 марта 1919 г. и ныне хранится в частном собрании[1]. В книге Н.А. Богомолова «Собиратель. Иван Никанорович Розанов и его время» (Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2021) содержатся многочисленные упоминания об этом дневнике, там же опубликованы несколько записей. Дневник интересен прежде всего в плане изучения биографии Розанова и истории формирования его библиотеки. Кроме того, он дополняет наши представления о литературной жизни Москвы с середины февраля 1917 г. по март 1919 г.

Вдова Розанова Ксения Александровна Марцишевская в 1965 г. большую часть его библиотеки подарила Государственному музею А.С. Пушкина, а многие рукописные материалы и документы, в том числе и дневники, в 1970-е гг. передала в Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки им. В.И. Ленина. Но, как это нередко случается с большими коллекциями, некоторые книги и рукописи «откололись» от основного собрания: или были кому-то подарены ею или же украдены у нее. Можно только гадать, почему Марцишевская не передала этот дневник вместе с другими в Ленинскую библиотеку и где он находился в последние десятилетия. Хотя карандашная отметка на форзаце рассматриваемого нами дневника в какой-то степени поможет найти ответ на этот вопрос.

Дневник представляет собой толстую канцелярскую тетрадь небольшого формата с листами в линейку в коленкоровом переплете, со штампом на переднем форзаце: «Мюр и Мерилиз. Москва № 13/20» и ценой, вписанной от руки «1.20». На форзаце есть позднейшая отметка нетвердым почерком карандашом: «II 2 глуб», и скорее всего это

обозначение места, где дневник хранился, возможно, во втором ящике письменного стола, в глубине. Так что не исключено, что Марцишевская могла не сразу найти его. Возможно, что и само содержание некоторых записей (о чем ниже) не могло не вызывать у нее опасений. Известно, что в разные годы Розанов обращался к своим дневникам и даже переписывал их. Так, в дневнике 1924 г. есть такая помета: «Переписывал свой дневник за 1903 год»[2].

Важно отметить, что перед нами записи Розанова — непосредственные отклики на события, записи, свободные от каких-либо позднейших наслоений биографического, идеологического и иного характера. В дневнике за 1917–1919 гг. есть записи, сделанные чернилами и карандашом аккуратно и старательно, а также небрежно и с ошибками (как будто второпях), некоторые пометы имеют вставки в тексте и на полях, крупным и мелким почерком, помарки и исправления, одними и теми же чернилами (или карандашом). Можно сказать, что в это время Розанов вел дневник практически ежедневно, реже отмечал запомнившееся через несколько дней, максимально — через неделю («Утром писал дневник за всю неделю». 23 октября 1917 г.).

В начале 1917-го Розанову 42 года, и он успешно преподает русскую литературу в гимназиях Н.П. Хвостовой[3] и Л.Ф. Ржевской[4], Училище живописи ваяния и зодчества[5], ведет семинарии на Высших женских юридических и историко-филологических курсах, учрежденных В.А. Полторацкой[6]. Причем преподавательская деятельность ему нравится. И ничто не предвещает перемен в его педагогической деятельности.

16 февраля 1917 г. Розанов записывает:

> …семинарий на курсах мне очень удался. Собрал<ись> 42 чел<овека>. Читала Покровская, правда, тихо и невнятно. Зато прекрасно возражали Никонова и особенно Новикова. Получил удовлетворение.

Помимо уроков он организует поэтический клуб в гимназии Хвостовой. Накануне первого занятия 13 октября 1917 г. Розанов отметил: «В субботу у меня в гимназии Хвостовой первое собрание клуба». Есть еще одна сфера, которая очень занимает Розанова. У него имеются свои планы публикаций и изданий. Он участвует в делах издательства «Задруга» С.П. Мельгунова[7] и в его журнале «Голос минувше-

го»[8]: пишет статьи и рецензии, читает корректуру. С декабря 1917-го он был избран в редакционный комитет, о чем в дневнике есть соответствующая запись[9].

В дневнике нашли отражения события Февральской и Октябрьской революций. Как правило, записи лаконичны и редко эмоционально окрашены, особенно если они о политических и социальных переменах. Дневник только фиксирует происходящее и часто без каких-либо оценок. На наш взгляд, дело не только в том, что любому человеку трудно сразу понять смысл и значение перемен в такой сложный исторический период, как две революции 1917 г. Дневник Розанова — это свидетельства человека, без ропота и раздражения, стойко и мужественно принимающего мир таким, каков он есть.

Первая страница дневника была титульной и оставалась незаполненной, во всяком случае, до его окончания. В середине листа черными чернилами красиво и без помарок обозначены крайние даты: «15 февраля 1917 — 1 марта 1919». Здесь же сохранились две явно позднейшие пометы карандашом, сверху: «2 года 2 недели» (первоначально Розанов хотел написать, не 2 недели, а 1 месяц, но зачеркнул).

Ниже синими чернилами и карандашом вынесены три даты за 1917 г.:

> 28 февраля первые сообщения о начале революции в Петербурге;
> 4 марта отречение Николая от престола;
> 28 Поездка с Ржигой[10] в Новый Иерусалим.

28 февраля 1917 г. Розанов записал: «Газет нет. Тревожн<ые> слухи: [Девочки у Ржевской отп<ущены > — зачеркнуто]. (Имеется в виду, что в гимназия Ржевской уроков не было.) Далее продолжение: «В Гимн<азии> Ржевской разговор о неспокойстве на улиц<ах> и остановке трамваев. В Уч<илище> Ж<ивописи> и В<аяния> не пошел».

Большинство людей, окружавших Розанова, встретили события февраля 1917-го с большим воодушевлением. Из записи Розанова от 4 марта узнаем, что его приятель — Евгений Иванович Борический (1883 — 12 сентября 1934), преподаватель в гимназиях и основатель пушкинского кружка у себя дома, в эти дни прикрепил на памятник Пушкина строки из не печатавшегося тогда стихотворения А.С. Пушкина «К Чаадаеву».

4 марта Розанов отметил:

> Отречение Николая II.
> Писал протокол для Ржевск<ой>. Вечером ожидали совет в гимн<азии>, но отменен. <…>
> Дома говорил по телефону с Боричевским (это он навесил надпись на памятник Пушкина из послания к Чаадаеву)…

Но были и не только восторженные отклики. По дневнику Розанова, когда все друг друга поздравляют, Ю.И. Айхенвальд[11] «огорчает» знакомых «своим скептицизмом» (Запись 2 марта 1917 г.).

Судя по дневнику, сам Розанов не был в восторге от политических событий февраля — мая 1917-го. Вот две краткие записи в дневнике Розанова. Одна касается приезда в Москву 26 мая военного и морского министра А.Ф. Керенского, когда жители с ликованием приветствовали его на улицах и в Большом театре. Розанов записывает без комментариев: «27 [мая]. В 1-й раз видел Киренского (орфография Розанова. — *Е. П.*) и слушал его речь с балкона на Скобелев<ской> площ<ади>».

И вторая — о поездке в монастырь. Эта запись датирована следующим днем: «28 мая Воскр<есенье> (на самом деле понедельник[12]. — *Е. П.*). Поездка с В.Ф. Ржигой в Новый Иерусалим. Проповедь еписк<опа> Трифона. Сравнение с Киренским и одной толпы с другой».

Именно эта вторая запись как особенно важная появилась на титульной странице дневника. Скорее всего, симпатии Розанова при сравнении с Керенским проповедника Трифона[13] были на стороне проповедника.

Записи о кровавых событиях конца октября — начала ноября 1917 г. также кратки. И поначалу известия о перевороте в Петрограде не воспринимаются Розановым и окружающими его людьми всерьез:

> 24 [октября] На заседание «Голоса Минувшего», куда я принес (вернул) Каролину Павлову[14], слух о перевороте в Петрограде. Верховский[15] объявил себя диктатором и назначил Троцкого военным министром. <…>
>
> Вечером Михайлов[16] сообщил мне, что эти слухи до него не дошли.

Хроника событий 26–29 октября 1917 г. в дневнике Розанова такая:

> 26 четверг. Слухи о происшедшем в Петрограде. Учениц Хвостовой распустили в 12 часов.
>
> 28 суббота. Трамваи не ходят. Сообщили, что ночью была стрельба и шла весь день субботу. Выходил несколько раз за газетами.
>
> 29 воскр<есенье>. Всю ночь была стрельба. И весь день. Выходил утром один раз за газетами. Весь вечер и сегодня днем списывал Добролюбова книгу: Natura naturans[17] и кончил.

О страшных четырех днях — с 31 октября по 2 ноября — Розанов оставил одну запись и даты обвел рамкой теми же чернилами, скорее всего тогда же, а не позже:

> 30–31 октября, 1–2 ноября. Все эти четыре дня просидели дома под [оруд<ийным> — зачеркнуто] обстрелом. В воскр<есенье> вечером Михайлов сказал по телефону, что заключено перемирие. Но с утра понедельника стрельба кажется усилилась.
>
> В понедельник видели из окна, как производился обыск.
>
> Во вторник у нас перестал действовать телефон (часа в 2). До этих пор несколько раз приходил к нам говорить по телефону Ив. Ив. Евтихиев[18].
>
> Хотел заниматься Тургеневым[19], но не мог.
>
> Играли в хальму[20]. Обед готовили Маня с Анат<олием> Мих<айловичем>[21]. По вечерам играли в хальму. Из кухни смотрели на пожарище у Ник<итских> ворот.

3 ноября в четверг (пятница — вписано сверху. — *Е. П.*) в 1 ый раз вышли толки о перемирии. Но еще дня два стояли у нас пушки… Ходил только по Поварской и Никит<ской>.

Через неделю в дневнике находим две лаконичные записи:

> 10 ноября. День погребения павших большевиков.
>
> 13 ноября. Похороны юнкеров и белогвардейцев.

Конечно, Розанов знал, почему погибших в одно и то же время хоронили в разные дни. Об этом пишет жена С.П. Мельгунова Прасковья Евгеньевна (урожд. Степанова, 1881–1974):

> 10 ноября. Сегодня были похороны красногвардейцев на Красной площади, под Кремлевской стеной. <…> Хоронили в красных гробах, и при опускании говорили одно и тоже: «Убит буржуазией такого-то числа…»

На следующий день 11 ноября она записывает:

> Нигде не дают хоронить белогвардейцев и студентов. Хотели хоронить на Братском кладбище, революционный комитет заявил, что бригада, стоящая на Ходынке, им не подчиняется, и они не ручаются, что она не разгромит процессию. Тогда обратились в Новодевичий монастырь, там согласились, но пришли большевики, пригрозили, что разнесут монастырь, — отказались.

Наконец 14 ноября она пишет:

> Вчера на Братском кладбище хоронили студентов и юнкеров, убитых во время восстания. Никаких эксцессов не было. В простонародной толпе делали сравнение между похоронами красногвардейцев у Кремлевской стены без духовенства с этими похоронами, обставленными всеми обрядами церковными в присутствии большого количества духовенства, и все сравнения были не в пользу первых: «Собаке собачья смерть», — говорили про тех, похороненных «как собаки» под забором[22].

Похожую картину похорон студентов и юнкеров рисует в своем дневнике близкий знакомый Розанова историк литературы, педагог и журналист Николай Михайлович Мендельсон (1872–1934), чьи книги с автографами хранятся в «Библиотеке русской поэзии И.Н. Розанова», а с его женой Верой Киприановной у Розанова и Марцишевской сохранились добрые отношения и после смерти Н.М. Мендельсона. Его запись 13 ноября 1917 г.:

> Сегодня хоронили юнкеров, студентов, гимназистов. Мы с Верой в начале 11-го были у церкви Большого Вознесения. В церковь нельзя было пробиться. При нас вносили гробы. Их много… Некоторые по размерам — для мальчиков 14-15 лет. Много молодежи. Оркестр какого-то учебного заведения. Толпа молчалива. Погода адская. Из церкви выносили около 3-х часов. Ни цветов, ни

> лент, ни плакатов… И это внушительно. Тишина и слезы сдержанные. Большинство гробов несут на руках военные и учащиеся. За одним гробом запомнился мне весь обвязанный и на костылях молодой прапорщик. Чудный хор. Впереди митрополит, архиерей, духовенство. Совсем непохоже на похороны большевиков. «Тех с песнями хоронили, а этих — по-православному», — говорят в толпе. Преобладала молодежь. Впечатление большое. С Верой сделалось нехорошо, и мы ушли, не дождавшись конца очень длинной процессии[23].

С конца 1917-го и особенно в 1918-м обстановка в учебных заведениях, где преподает Розанов, меняется. Во многом это связано с декретами Народного комиссариата по просвещению. Теперь уже не преподаватели и профессора ведут уроки и читают лекции, а школьные работники постоянные и приходящие (так называемые шкрабы), причем учителя становятся конкурентами: все хотят быть постоянными школьными работниками и получить право преподавать также и в высшей школе. Педагоги ждут декрета о перевыборах профессоров, и все идет к тому, что научные звания скоро будут упразднены.

30 ноября 1917 г. было принято Постановление «О реформе средней школы». Если раньше педагогические советы учебных заведений состояли из преподавателей, то теперь участие в них, как пишет Розанов, «представителей демократии», обязательно. А «представители» или приходят и произносят речи, не имеющие к просвещению никакого отношения, говорят непонятно, агрессивны и вызывают негодование у преподавателей, а то и не приходят вовсе. Кроме того, и учащиеся теперь также входят в советы и обладают решающими голосами. По другому Декрету от 20 мая 1918 г.: «Об объединении учебных и образовательных учреждений и заведений всех ведомств в ведомстве Народного комиссариата по просвещению», женские гимназии и мужские реальные училища сливают — так возникают смешанные школы. Старшие классы делятся на две ступени (и это называется у Розанова «бифуркация»). Вести уроки в гимназиях становится все труднее.

16 ноября 1918 г. Розанов записывает: «У Ржевской две неприятности, даже три». Во-первых, один из преподавателей уходит в другую гимназию, потому что там ему предлагают стать постоянным школьным работником. Вторая неприятность связана с первым появлением в классе юношей, чем ученицы были очень недовольны и, как

пишет Розанов, шумели «настолько, что я должен был сказать, что в след<ующий> раз при таком поведении я лишу некоторых права посещать мои уроки». И наконец, третья неприятность: «Когда мы уходили, ученицы выходили с митинга. Можно было уловить, что они что-то решили и уходя демонстративно не кланялись. Этот инцидент (собственно второй из этих трех), — пишет Розанов, — расстроил меня на целый день».

На курсах Полторацкой Розанов вел несколько семинариев: по пушкинской эпохе, Лермонтовский, о поэтах из народа, в том числе и современных, который назвался «Народная струя», и Тургеневский. Все чаще появляются в его дневнике записи о том, что семинария не было или семинарий состоялся с одной слушательницей или с шестью слушательницами. Правда, Тургеневский семинарий пользуется успехом и собирает до тридцати человек. 17 ноября Розанов отмечает: «Вечером удачные занятия на курсах. <…> На Тургеневском сем<инарии > читался реферат “О матери Тургенева” Данилиной (28 чел.)».

Розанов решает переменить сферу деятельности и искать другое место службы. Его друзья сочувствуют ему и стараются помочь. Юрий Матвеевич Соколов[24] 3 октября 1918 г. сделал Розанову два предложения:

> 1) предложение места завед<ующего> Турген<евским> Музеем в Орле.
> 2) предлож<ение> от В. Брюсова взять на себя редакторство сочинений Тургенева…

Через шесть дней, 9 октября, Розанов записал: «Вечером у меня Юр<ий> Матв<еевич> спрашивал, беру ли я место заведующего Тург<еневским> Музеем в Орле»[25].

Спустя два месяца, 5 декабря, Розанов обдумывает новое предложение Ю.М. Соколова — служить в Историческом музее: «Ю<рий>Матв<еевич> предложил <…> место сотрудника в Истор<ическом> музее. Последнее предположительно. Если решусь и устроится это будет революция в моей жизни».

Уже на следующий день, 6 декабря, Розанов для себя все решил. Ему хотелось бы совмещать службу в Историческом музее с преподаванием, но даже если это невозможно, он выберет один Историче-

ский музей. Вот окончание этой карандашной записи: «До 12 ч<асов> н<очи> и потом дол<го> сидел составлял расписание уроков для Ржевской и писал прошение в Ист<орический> Музей. День не только голодный но интересный как переворот в жизни (последние два слова вставлены чернилами сверху. — *Е. П.*)».

7 декабря он записал, что подал прошение в Исторический музей и поговорил с Н.П. Кашиным[26] и со своим будущим начальником М.А. Петровским[27]. Розанов записал в дневнике: «Относительно перехода в Ист<орический> М<узей> в связи с хлебом, выданным в 1-ый раз в гимназии, и разговорами с Н.П. Кашиным, М.А. Петровским в музее, началось некоторое колебание».

Видимо, речь идет о сомнениях Розанова — переходить ему в Исторический музей или нет.

Розанов познакомился с Петровским у Ю.М. Соколова. В феврале 1918 г. они обменялись книгами: Петровский отдал Розанову прижизненный сборник «Стихотворений Ф. Тютчева» 1868 г., причем уникальный экземпляр с двумя вариантами одной из страниц, замененных по просьбе поэта уже после напечатания тиража[28]. На форзаце надпись фиолетовыми чернилами: «М.А. Петровский Ивану Никаноровичу Розанову Москва 15 II 1 III 1918». Свою же запись в дневнике Розанов датирует тем же днем по старому стилю, а дату по новому стилю обозначает днем раньше — 15/28 [февраля]: «В перерыве до Тургенева (то есть до Тургеневского семинария. — *Е. П.*) отнес Петровскому Островского и получил Тютчева 68 г. и “Новонайденные стихотворения”»[29].

7 февраля Розанов был принят в Исторический музей и прослужил в библиотеке более двух десятилетий.

Дневник Розанова дает много материалов по истории собирания его библиотеки. Благодаря его записям, которые часто содержат указания, не только у кого или в каких магазинах, но и за сколько рублей (или керенок) была куплена или получена в обмен та или иная книга, можно хронологически дополнить картину формирования книжного собрания Розанова. Можно говорить не только о тех изданиях, которые сохранились до сегодняшнего дня, но и о книгах, отданных в обмен на другие, а также проданных, как бы сегодня сказали, непрофильных для коллекции.

В 1917–1919 гг. Розанов пока еще не знает, что создание библиотеки русской поэзии станет делом его жизни. Он пишет о том, что «книго-

любие» — это страсть, а от страстей надо избавляться. Или решает, что нельзя покупать книги по древнерусской литературе и архитектуре, потому что увлечение древней письменностью и московскими памятниками архитектуры и скульптуры у него уже прошло. И он продает недавно купленные книги, даже не прочитав их. Дает себе невыполнимое обещание не искать новых изданий для своей библиотеки. И буквально на следующий день идет к букинистам в их магазины и книжные амбары или на Сухаревку. Несколько записей, оставленных в дневнике всего за четыре дня — с 31 декабря 1917 г. по 4 января 1918-го, рассказывают об этом очень красноречиво.

> 31 дек<абря> Ночью просыпаясь, думал о том, что книголюбие опять разгорается у меня в страсть. Это под впечатлением посещения Бухгейма[30]. Тем не менее решил утром до обеда сходить на Сухаревку.
>
> Утром мел сильный снег. Кажется, итти ли… «Что лучше, что благородней» [31]: уметь пользоваться и применяться к условиям данного момента или выдерживать характер, не отказываясь без крайней необходимости от намеченного. В конце концов все-таки пошел.
>
> Купил басни Крылова с рис<унками> Трутовского[32] и т. д… Котляревского «Энеиду»[33].

В следующих записях названы известные московские книгопродавцы и букинисты. 2 января наступившего 1918 г. Розанов записывает:

> Уговорился с ним [Е.И. Боричевским — *Е. П.*] в пятницу идти к Леонову[34] (книжный магазин). Затем к Кучумову[35] (на 27 руб.).

> 3 янв<аря> Среда. Утром к Кашинцеву[36] (на 30 руб.). Вечером… к Куликову[37] (на 30 руб.).

> 4 янв<аря> Четверг. Утром к Фадееву[38] (купил сочинения Петра Капниста[39] за 5 руб.). Затем к Вольфу[40]…

На страницах дневника Розанова часто встречаются сведения и о книжной торговле, и о частных и ведомственных библиотеках, и о библиофилах и хранителях. Приведем одну из записей о личных книжных коллекциях в библиотеке Московского университета:

> 15 [декабря1917] Пятн<ица> Утром отнес сведения о VIII кл<ассе> Хвост<овской> Гимназии. Затем в Ун<иверситетскую> библ<иотеку>, где Калишевский[41] показывал мне библиотеки Ермолова, Дмитриева, Сырейщикова и др. Как ничтожно показалось мне мое собрание! Особенно по сравнению с Дмитриевской библиотекой.

Благодаря записям в дневнике нам удалось узнать о нескольких книгах, кто и когда подарил их Розанову. Позволим себе рассказать о трех, полученных от Вл. Ходасевича, с которым Розанов в 1917–1919 гг. часто встречался.

Первая книга — это первый выпуск футуристического альманаха «Садок Судей», составленный из произведений Вас. Каменского, Е. Низен, Н. Бурлюка, Е. Гуро, С. Мясоедова, Д. Бурлюка, В. Хлебникова, с девятью цинкографиями — рисунками Д. Бурлюка. Отпечатан на обоях трех сортов[42]. Экземпляр полный, с обеими обложками. Нас всегда интересовал вопрос, кто же мог поместить такое издание в изящный парчовый переплет с кожаным корешком и кому принадлежат инициалы золотым тиснением: «М. Х» на корешке. Ответ нашелся в дневнике: «27 [июля 1917] среда Вечером у Ходасевича. Получил от него “Садок судей” В<ыпуск> I». А «М. Х.» — это старший брат Вл. Ходасевича — Михаил Владиславович (1865–1925), московский адвокат и коллекционер, собиравший гравюры, предметы прикладного искусства и книги.

В «Библиотеке русской поэзии И.Н. Розанова» хранится экземпляр книги Вячеслава Иванова «Cor Ardens»[43]. Экземпляр полный, со всеми обложками обеих частей и с цветным фронтисписом. Он во владельческом переплете с крышками, оклеенными обоями, коленкоровыми корешком и углами, с шелковой закладкой и верхним фигурным обрезом, остальные края листов не обрезаны. Первая часть с очень красивым и трудным для печати фронтисписом по рисунку К. Сомова — хромолитографией в одиннадцать красок, т. е. с одиннадцати камней. Фронтиспис сохранился не во всех экземплярах. И хотя мы пока не нашли в дневнике Розанова соответствующей записи, но инициалы «М.Х» в нижней части корешка на обеих частях этого библиофильского экземпляра, точно такие же, как на экземпляре альманаха «Садок Судей», заставляют нас думать, что и эта книга была подарена Розанову Владиславом Ходасевичем.

Еще одна запись в дневнике была о самом дорогом, на наш взгляд, подарке поэта: «15/28 [февраля 1918] Четверг Вечером был еще у Ходасевича. Там еще его племянница с женихом. Ход<асевич> подарил мне “Рус<ские> Символисты”. В.<ыпуск> I». Речь идет об первом из трех выпусков альманаха В.Я. Брюсова «Русские символисты»[44], куда вошли ранние стихотворения В. Брюсова, а также проза и стихи А. Миропольского (Ланга)[45]. Экземпляр, подаренный Ходасевичем Розанову, в наборной издательской обложке и с дарственной надписью Александра Ланга — Н.И. Петровской[46]: «Милому и дорогому другу Нине Петровской от ея неизменного Александра / Ланга. Помните, пока помнится! / 20/VIII 1904».

Очевидно, что поэтесса Нина Петровская, много лет дружившая с Вл. Ходасевичем, подарила этот экземпляр своему другу. И в 1918 г. тот не пожалел его для Розанова.

В заключение нашей статьи — о нашедших отражение в дневнике Розанова заседаниях различных литературных обществ, о публичных лекциях, прочитанных известными писателям, о собраниях кружков, о литераторах и публицистах, об исследователях творчества писателей XIX в., о современных поэтах и прозаиках, с которыми встречался и знакомился Розанов, о возникших и быстро исчезнувших профессиональных союзах педагогов и писателей — т. е. о литературной жизни Москвы 1917–1919 гг., которая, несмотря на революции и хаос, все же существовала…

Прежде всего, важно подчеркнуть, что записи такого рода в дневнике Розанова достаточно подробны (по сравнению с краткими откликами на политические события). И они не просто дополняют наши знания о том или ином известном факте, но нередко очень существенно сообщают новые подробности… Это касается лекций Вяч. Иванова и К. Бальмонта, публичных выступлений М.О. Гершензона, Н.Л. Бродского, Н.К. Пиксанова и других деятелей культуры. Для настоящей статьи мы выбрали два сюжета.

1918-й — это год столетия со дня рождения И.С. Тургенева. Для самого Розанова это год написания статьи «Певец молчания»[47] о стихотворениях Тургенева для сборника статей «Творчество Тургенева». Судя по дневниковым записям, сборник был уже готов в начале 1918-го.

По дневнику Розанова можно проследить хронику юбилейных торжеств, посвященных Тургеневу. Это заседание в Обществе люби-

телей российской словесности при Московском университете. 10 ноября 1918 г. Розанов написал обо всех выступавших[48], среди них были В.И. Немирович-Данченко и секретарь Толстовского общества В.Ф. Булгаков, но больше всего ему понравилось выступление М.О. Гершензона:

> 10 [ноября 1918] Воскр<есенье> Интересна была речь Гершензона — «Троякий образ совершенства в применении к Т-ву [Тургеневу — *Е. П.*]. Втянул неприятно один фальшивый образ в применении Тург<еневским> произведениям — «кинематография». Содержательно было».

В 1918-м вышла книга Гершензона «Тройственный союз совершенства» и в 1919-м «Мечта и мысль И.С. Тургенева». В них мы не нашли упоминаний о кинематографии.

11 ноября Розанов записал об «Утре Тургенева»:

> К 1 ч<асу> дня опять в Университете. <…> …первым выступил Бальмонт. Прекрасная речь. Начал с «Талисмана» [Пушкина] — от любимой женщины к поэту перешел талисман (перстень. — *Е. П.*) — впоследствии он достался Тургеневу, а от Тургенева к Виардо. Круто завершился. Закончил стихами «Тургенев — первая влюбленность»[49]. Затем артисты Худож<ественного> театра с Качаловым[50] во главе прочли «Где тонко, там и рвется»[51].

17 ноября в Историческом музее открылась Тургеневская выставка, Розанов писал:

> В 12 ч<асов> Был в Ист<орическом> музее на Тургенев<ской> выставке. Открытие ее состоялось в 12 ½ и началось словами Щербатова[52]. Потом краткое объяснение значения выставки сказал Н.Л. Бродский[53].
> Здесь я познакомился с Пиксановым[54].

Через несколько дней, 22 ноября, Розанов встретил Н.К. Пиксанова среди гостей Б.М. Соколова[55] и отметил в дневнике: «много словесников», т. е. преподавателей, и первым назовет Пиксанова. А на следующий день Розанов будет присутствовать на заседании Общества истории литературы, на котором выступят Пиксанов и Бродский:

23 ноября Суб<бота> Вечером засед<ание> Общ<ества> истории литературы, Пиксанов читал неизд<анные> письма Тургенева, воспоминания Г. Лопатина»[56] и письма матери[57].

Бродский сделал короткое сообщение — открыл рецензию Тургенева.

Народу было невиданно много: с гостями человек сорок.

В собрании музея хранится документ, вернее копия, второй или третий экземпляр машинописного текста, выданный Розанову как члену Московского Профессионального Союза писателей в качестве охранной грамоты его квартиры и защищавший «от реквизиций, уплотнений и т. д.». Он на бланке Московского Совета Раб<очих> и Кр<естьянских> Депутатов, подписан его председателем Л.Б. Каменевым и имеет дату 11 ноября 1918 г. Скреплен круглой печатью: Московский профессиональный союз писателей, имеет две подписи: «За председателя правления К. Бальмонт, секретарь М. Цявловский». При публикации этого документа мы еще не знали, что в дневнике найдем ответ на вопрос, когда и почему Розанов в этот Союз вступил, и, главное, материалы о самом Союзе.

5 декабря 1918 г., т. е. почти на месяц позже, чем датируется приведенный документ, Розанов только узнал, что может написать заявление о вступлении: «После семин<ария>[58] забежал на час домой. Затем в “Задругу” на Совет. Кончилось в 10 ч <асов> в<ечера> Вышли вместе Ю. Сок<олов>, Цявл<овский> и я». Надо сказать, что в середине 1917 г. Розанов стал секретарем «Задруги», а Цявловский его заместителем. Они видятся в это время не только в издательстве, вместе бывают у букинистов и антикваров, Цявловский берет книги у Розанова… Продолжение записи от 5 декабря 1918: «Цявловский сообщил о льготах*, предоставляемых членам профес<сионального> Союза писателей и приглашал записаться».

Уже на следующий день 6 декабря Розанов записал: «Подал заявление о желании вступить в Союз писателей. Там видел Цявловского, Телешова[59], Бунина[60], Шпета[61]. Впечатление благоприятное от всей обстановки».

* [Сноска Розанова — *Е. П.*]: «1 ая продов<ольственная> категория, охрана библиотеки и т. д.».

7 декабря Розанов получил два документа: «Днем опять в “Союз писателей” Получил билет за № 97 за подлинной подписью Балтрушайтиса и охранную грамоту с подписью Бальмонта».

Последний документ сохранился в его архиве, переданном в музей.

9 декабря Розанов увидел в магазине «Сотрудник школ» второе издание полного собрания сочинений Ю.В. Жадовской[62], но оказалось, что по новым правилам продают только организациям. Тогда Розанов попросил у Цявловского удостоверение. 10 декабря он записал: «Ходил за сочинениями Жадовской. Получил с разрешением от Союза писателей. Затем зашел в Союз возвратить удостоверение М.А. Цявловскому. Там видел Шпета, Бердяева[63], Осоргина[64], Лидина[65]».

Интересные подробности привел Розанов в своем дневнике о том, как правила приема меняются буквально за неделю. Чтобы записать в Союз своего приятеля В.Ф. Ржигу, уже нужны рекомендации…

Следующая запись о Союзе 15 декабря: «В 12 ч<асов> на общее заседание Профес<сионального> Союза писателей…» Далее Розанов перечислил присутствовавших, и его список полнее, чем нам ранее было известно из воспоминаний М.А. Осоргина и В.Г. Лидина:

> Гиацинтов[66], Айхенвальд, Губский[67], Мельгунов, Дживелегов[68], Грифцов[69]. Оказалось, что я знал и Чулкова[70].
> Гершензон председатель. Белого узнал не сразу. Информация Чулкова и Эфроса Абрама Марк<овича>[71]. Кроме них в инициативной группе М.? Неведомский[72] с Луначарским, состоят Шпет, Б. Зайцев, Гершензон, Белый, Балтрушайтис, Бальмонт, В. Иванов, Новиков Ив.[73], Лидин, а всего 11 чел.
>
> Оппозиция Мельгунова, Кусковой[74] и какого-то седого писателя, разговаривавшего с Айхенвальдом. Но я принужден был уйти.
>
> Наскоро пообедав, на лекцию Вяч. Иванова…

Как следует из этой записи, в Союзе писателей есть своя инициативная группа и оппозиция, которую представляют, по словам Розанова, С.П. Мельгунов, Е.Д. Кускова и «какой-то седой писатель». В чем состояла деятельность инициативной группы и против чего возражала оппозиция, еще предстоит выяснить. Кроме того, из другой записи Розанова узнаем о том, что в Союзе писателей была определенная структура и он состоял из секций: «28 де<кабря> [1918]. Дома получил повестку от Союза Писателей с предложением сооб-

щить сведения для продов<ольственной> экспедиции и о зачислении в секцию.

Занес эти сведения в Союз…»

Приведенные выдержки из дневника Розанова составляют его малую часть. В дневнике приведены обширные записи о выступлениях известных писателей, ученых, деятелей культуры, размышления Розанова о литературе и литераторах, сведения о датах заседаний различных обществ. Несомненно, дневник Розанова — памятник культуры начала XX в. Несомненно также, что он нуждается в полной публикации и дальнейшем изучении.

Примечания

[1] Выражаем нашу благодарность владельцу, любезно предоставившему нам возможность просмотреть дневник, сделать из него выписки и некоторые из них опубликовать в настоящей статье.

[2] Частное собрание.

[3] Женская гимназия Надежды Павловны Хвостовой, Кривоарбатский переулок, 15.

[4] Женская гимназия Любови Федоровны Ржевской, Садово-Самотечная, 1.

[5] Дом Юшкова на углу Мясницкой и Боброва переулка.

[6] Варвара Александровна Полторацкая (1845 — ?), Никитский бульвар, 14.

[7] Сергей Петрович Мельгунов (25 дек.1879 / 6 янв. 1880 — 1956) , историк, издатель, публицист. В 1911 основал кооперативное товарищество издательского и печатного дела «Задруга», до его уничтожения в 1922 был его председателем.

[8] Выходил в 1913–1923. Розанов участвовал в журнале с 1916, в его библиотеке представлен его полный комплект.

[9] «5 <декабря 1917> Вечером на общее Собр<ание> «Голоса Мин<увшего>. Выборы редакц<ионного> комитета: выбран Мельг<унов> — ред<актор>, Сыроечк<овский> — секретарь. Ред<акционный> комитет: Сивков, Перцов, Васют<инский>, Сидор<ов>, Цявл<овский> — и новые: Козлов, я, Федоров, Сакулин, Полнер».

[10] Вячеслав Федорович Ржига (1883–1960), один из основателей Общества истории литературы при Московском университете и специалист по древнерусской литературе, которой, как следует из дневника, в это время Розанов был очень увлечен.

[11] Айхенвальд Юлий Исаевич (1872–1928) — литературный критик. С 1895 словесник в средних и высших учебных заведениях. Читал лекции по литературе на Высших женских курсах, на Педагогических курсах Общества воспита-

тельниц и учительниц и вместе с Розановым на женских курсах В.А. Полторацкой. В 1912–1917 был профессором по кафедре русской словесности в народном университете А.П. Шанявского.

[12] В дневнике Розанова часто даты не соответствуют дням недели, в дальнейшем не указываются.

[13] Митрополит Трифон (в миру Борис Петрович Туркестанов, 1861–1934) — епископ Православной Российской церкви, с 1931 митрополит. С 1899 он был ректором Московской духовной академии, а во время Первой мировой войны преосвященный Трифон добровольно стал полковым священником и служил на польском и румынском фронтах, находился на передовых позициях в действующей армии, был ранен. С июня 1916 владыка — управляющий Ново-Иерусалимским Воскресенским монастырем. На свои средства построил женскую гимназию.

[14] Розанов в это время интересовался творчеством поэтессы Каролины Карловны Павловой (1807–1896), Возможно, речь идет о книге: *Павлова К.К.* Собрание сочинений. Редакция и материалы для биографии К. Павловой Валерия Брюсова. Т. 1–2. М.: издание К.Ф. Некрасова, 1915.

[15] Возможно, Юрий Никандрович Верховский (1878–1956), поэт, переводчик, историк литературы. В 1915–1916 читал курс лекций по истории литературы в народном университете А.Л. Шанявского, весной 1917 уехал из Москвы в Петроград и стал приват-доцентом кафедры русской литературы Петроградского университета. Многолетний знакомый Розанова.

[16] Н.М. Михайлов — неустановленное лицо.

[17] Сборник А.М. Добролюбова: Natura naturans. Natura naturata. Тетрадь № 1. С.-Петербург.: Типография Е. Евдокимова, 1895 Розанов взял накануне 24 октября у Е.И. Боричевского, позже у Розанова появился и свой экземпляр. Подробнее о его интересе к творчеству А.М. Добролюбова и к данному изданию см.: *Богомолов Н.А.* Как делаются воспоминания // Указ соч. С. 182 и по указ.

[18] Вероятно, сосед Розанова.

[19] С 1916 Розанов и Ю.М. Соколов готовили сборник статей об И.С. Тургенева, вышел в 1920: Творчество Тургенева: сборник статей / Под ред. И.Н. Розанова и Ю.М. Соколова. М.: Задруга, 1920.

[20] Хальма, правильно халма — настольная игра фишками.

[21] Сестра Розанова Мария Никаноровна Розанова-Ляховецкая (р. 1872), впоследствии гистолог, и ее муж Анатолий Михайлович Ляховецкий (1888–1943), ученый, врач, в 1917 служил врачом в госпитале.

[22] *Мельгунова-Степанова П.Е.* Дневник 1914–1920 / Вступ. ст., коммент., именной указ. Лебедева В.Д. М.: Кучково поле, 2014. С. 118–120.

[23] *Мендельсон Н.М.* Дневник 1917. Цит по: https://rusoir.ru/president/president-works/president-works-237/ Хранится: НИОР РГБ. Ф. 165. Карт. 1. Д. 1–8,11,13, 14. Автограф.

[24] Юрий Матвеевич Соколов (1889–1941), преподаватель в гимназиях и высших учебных заведениях, участник журнала «Голос минувшего», служил с 1913 в

библиотеке Исторического музея, в 1918–1922 сотрудник Московского отделения Отдела научных библиотек Наркомпроса.

[25] Возглавил Музей-библиотеку им. Тургенева в Орле тоже словесник и приятель Розанова и Соколова Михаил Вениаминович Португалов (1870 или 1879 — 1927).

[26] Николай Павлович Кашин (1874–1939), историк театра, литературовед, с 1926 действительный член ГАХН по театральной секции. С 1911 служил в библиотеке Исторического музея.

[27] Михаил Александрович Петровский (1887–1937), литературовед и переводчик, профессор кафедры истории западноевропейских литератур филологического факультета Московского университета в 1919–1921, позже заведующий подсекцией теоретической поэтики в ГАХН. С 1913 служил в Историческом музее и с 1919 заведующий отделом книг по истории литературы,

[28] *Тютчев Ф.И.* Стихотворения Ф. Тютчева. М.: Типография А.И. Мамонтова, 1868. На с. 213, 225 дважды напечатано стихотворение «На кончину Е.И.В. Государя наследника Николая Александровича».

[29] Имеется в виду книга: *Тютчев Ф.И.* Новонайденные стихотворения / Ф.И. Тютчева. М.: типография Лебедева, 1879. 48 с.; в библиотеке Розанова, к сожалению, не сохранилась.

[30] Лев Эдуардович Бухгейм (1880–1942), известный издатель и библиофил. Розанов познакомился с ним 29 декабря 1917, о чем в дневнике есть запись: «С ним [М.А. Цявловским. — *Е. П.*] (в 1-й раз) к Бухгейму. Знакомство с антикваром Никитиным К.З. Затруднительное возвращение. Трамвай в гору Таганску[ю]». Мстислав Александрович Цявловский (1883–1947), литературовед-пушкинист, в 1917–1919 он часто встречается с Розановым в «Задруге», на заседаниях различных обществ. Константин Захарович Никитин (? — 1920), букинист, с 1916 торговал в собственной лавке у Никитских ворот, после октября 1917 заведовал казенной лавкой на Волхонке. Л.Э. Бухгейм на изданных им Сочинениях М.Н. Лонгинова, Москва, 1915 оставил такую надпись: «Многоуважаемому Ивану Никаноровичу Розанову в день знакомства 29/XII 1917 г. Л. Бухгейм».

[31] Возможно, взятая Розановым в кавычки фраза — это цитата из перевода М.П. Вронченко монолога Гамлета из первой сцены третьего акта трагедии Шекспира: «Быть иль не быть — таков вопрос; что лучше, / Что благородней для души: сносить ли / Удары стрел враждующей фортуны, / Или восстать противу моря бедствий / И их окончить….» (1828).

[32] *Крылов И.А.* Басни / И.А. Крылова: в IX книгах. С биографиею, написанною П.А. Плетневым; рисунки академика К.А. Трутовского гравированные лучшими художниками; восьмое полное издание. Санктпетербург.: В типографии Гогенфельдена и К°, 1864.

[33] *Вергилий*. Виргилиева Энеида, на малороссийский язык переложенная И. Котляревским. Ч. I–VI. Харьков: В Университетской типографии, 1842. На украинском языке, титульный лист — на русском.

[34] Иван Иванович Леонов в 1900–1925 возглавлял книжный магазин «Жизнь» на Тверской, 26, а также владел книжной палаткой на Моховой, 26.

[35] Михаил Васильевич Кучумов в 1900–1925 владел книжной палаткой на Моховой, 26.

[36] Сергей Федорович Кашинцев в 1910-е вел торговлю книгами на Волхонке.

[37] Сергей Николаевич Куликов (1868? — ?) или его брат Александр Николаевич Куликов специализировались на продаже нотных изданий и музыкальными принадлежностями под фирмой «Мейков К.И.», Петровские линии, 11.

[38] Иван Михайлович Фадеев (1869–1943) после Октября 1917 торговал у ограды Московского университета на Моховой. Или его сын Александр Иванович Фадеев (1904–1978), также букинист.

[39] В библиотеке Розанова представлены два издания В.В. Капниста, вышедшие до 1918: Лирические сочинения Василия Капниста. С.Петербург.: Печатано в Типографии Ф. Дрехслера, 1806, Сочинения / Капниста; Издание Александра Смирдина. Санктпетербург.: В типографии Императорской Академии Наук, 1849.

[40] Издатель и книгопродавец Маврикий Осипович Вольф (1825–1883) имел книжный магазин в Москве на Кузнецком мосту в доме бывшего ресторана «Яр». Возможно, в дневнике речь идет не о наследниках М.О. Вольфа, а о магазине.

[41] Антон Иеронимович Калишевский (1863–1926) избран в 1908 директором библиотеки Московского университета, много сделал для описания частных собраний в составе университетской библиотеки.

[42] Садок Судей / 9 рис. В. Бурлюка. Вып. 1. [СПб.]: типография Кюгельген и К°, [1910]. 131 л. (пронумерованы только правые стороны листов): ил.

[43] *Иванов В.И.* Cor Ardens. Ч. [1]-2. М.: Скорпион, 1911–1912. [Ч. 1] / Cor Ardens; Speculum speculorum; Эрос; Золотые завесы / фронт. работы К. Сомова. — MDCCCCXI [1911] (обл. 1912); Ч. 2. Любовь и смерть; Rosarium. 1912.

[44] Русские символисты. Вып. 1–3. Москва 1894–1895. Вып. 1. В. Брюсов и А. Миропольский. М.: Типография Э. Лисснера и Ю. Романа, 1894.

[45] Александр Александрович Ланг (псевд. А.Л. Миропольский, А. Березин; 1872–1917), писатель.

[46] Нина Ивановна Петровская (1879–1928), писательница и мемуаристка.

[47] *Розанов И.Н.* «Певец молчания» (О стихотворениях Тургенева) // Творчество Тургенева: сборник статей / Под ред. И.Н. Розанова и Ю.М. Соколова. М.: Задруга, 1920. С. 40–78.

[48] См.: Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. Т. 1. Ч.1. Москва и Петроград. 1917–1919 гг. / Отв. ред. А.Ю. Галушкин. М.: ИМЛИ РАН, 2006. С. 290.

[49] К.Д. Бальмонт. «Тургенев — первая влюбленность». 1918–1921. Стихотворение должно было быть напечатано в готовившемся в 1918 к 100-летию со дня рождения И.С. Тургенева сборнике Общества любителей российской словесности, впервые: Современные записки, Париж, 1921. Кн. 4 (в статье Бальмонта «Мысли о творчестве. Тургенев (Рыцарь Девушки-Женщины)»)

[50] Василий Иванович Качалов (1875–1948), с 1900 в труппе Художественного театра, один из ведущих актеров в течение многих лет.

[51] *Тургенев И.С.* Где тонко, там и рвется: Комедия в одном действии, 1847, опубл. 1848.

[52] Князь Николай Сергеевич Щербатов (1853–1929), историк, археолог, один из основателей Российского Исторического музея, с 1909 товарищ председателя музея, с 1917 его директор.

[53] Николай Леонтьевич Бродский (1881–1951), литературовед. Знакомый Розанова.

[54] Николай Кирьякович Пиксанов (1878–1969), литературовед. Впоследствии дружил с Розановым

[55] Борис Матвеевич Соколов (1889–1930), литературовед, фольклорист, этнограф, брат-близнец Ю.М. Соколова. Близкий знакомый Розанова.

[56] Герман Александрович Лопатин (1845–1918), народник, познакомился с Тургеневым в 1873.

[57] Варвара Петровна Тургенева (урожд. Лутовинова; 1787–1850), мать И.С. Тургенева.

[58] Имеется в виду семинарий «Народная струя», 5 декабря шести слушательницам он рассказывал о современных поэтах С. Городецком, Л. Столице, С. Колычеве и Н. Клюеве.

[59] Николай Дмитриевич Телешов (1867–1957), писатель и организатор кружка «Среда», существовавшем в 1890-е — 1910-е гг.

[60] Иван Алексеевич Бунин (1870–1953), писатель, или его старший брат Юлий Алексеевич (1857–1921), литератор и журналист.

[61] Густав Густвович Шпет (1879–1937 или 1940), философ и позже вице-президент ГАХН.

[62] *Жадовская Ю.В.* Полное собрание сочинений с портретом, факсимиле и биографическим очерком / Под ред. П.В. Быкова: В 4 т. Второе посмертное издание, исправленное и дополнение. СПб.: Издание книгопродавца И.П. Перевозникова, 1894.

[63] Николай Александрович Бердяев (1874–1948), философ, самое активное участие принимал в Религиозно-Философском обществе в Москве, основатель «Вольной академии духовной культуры», которая просуществовавшую три года (1919–1922).

[64] Михаил Андрееевич Осоргин (наст. фам. Ильин; 1878–1942), писатель и журналист. Розанов познакомился с ним в феврале 1917 в издательстве «Задруга».

[65] Владимир Германович Лидин (1894–1979), писатель и библиофил, знакомый Розанова.

[66] Владимир Егорович (Георгиевич) Гиацинтов (1858–1933), историк, искусствовед, профессор истории искусств в Московском университете с 1900.

[67] Губский Н.П., публицист и переводчик. Печатался в журнале «Голос минувшего», где печатались его рецензии и опубликована его большая статья: Жан

Жорес. (Жорес — политик) // Голос минувшего. 1914. № 9. С. 211–222. Автор книг: О войне еще не думали… (Быль). Пг.: Акционерное Общество Типографского Дела, 1916; Революция и внешняя политика России: (Собрание материалов). М.: Народное право, 1917; Министры, ответственные перед народом. М.: Задруга, 1917; переводчик книги: Голос Франции. (Торжественная манифестация в Сорбонне 22 февр. (7 марта) 1917 г.) / Перевод и предисловие Н. Губского. М.: Народное право, 1917

[68] Алексей Карпович Дживелегов (1875–1952), историк, преподавал в университете им. Шанявского до 1919.

[69] Борис Александрович Грифцов (1885–1950), искусствовед, литературовед и переводчик, знакомый Розанова.

[70] Георгий Иванович Чулков (1879–1939), писатель и критик, знакомый Розанова.

[71] Абрам Маркович Эфрос (1888–1954), искусствовед, переводчик, с 1918 сотрудник Коллегии по делам музеев и охраны памятников искусства и старины Наркомпроса РСФСР.

[72] Скорее всего, Розанов видел литературного критика и публициста Михаила Петровича Неведомского (1866–1943). Знак вопроса перед его инициалом Розанов поставил, возможно, потому что не запомнил его имени.

[73] Иван Алексеевич Новиков (1877–1959), писатель.

[74] Елена Дмитриевна Кускова (1869–1958), публицистка и издательница газеты «Власть народа» (апрель 1917–1918), и «Право народа» (1918), активистка революционного, либерального и масонского движения.

Димитрий Сегал, Нина Сегал-Рудник

«И ЛЕНИН, И СТАЛИН, И ЭТИ СТИХИ...»:

НАБЛЮДЕНИЯ НАД ОДНИМ ПОЭТИЧЕСКИМ РАЗМЕРОМ

Идея настоящей статьи возникла в ходе работы над нашим предыдущим сочинением о типологии русских литературных альманахов и сборников первой четверти XX в., вошедшим в сборник в честь 60-летия нашего дорогого друга Николая Алексеевича Богомолова[1]. Еще тогда мы обратили внимание на то, что особое место в мозаике этих альманахов занимает первый сборник «Скифы», вышедший в 1917 г., пафос всех материалов которого — отрицание духа агрессивного мещанства, противостоящего всем порывам к свободе. В неподписанной вступительной статье «Скифы (Вместо предисловия)», автором которой был Р.В. Иванов-Разумник, сказано, в частности:

> И если среди авторов сборника есть не одни «скифы», если среди них есть и «эллины», то враг у них все же общий: это он, «третий», вечный победитель в ближайшем, вечно побеждаемый в грядущем. 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[2].

Подобное ощущение духа времени не могло не поставить «скифов» в прямое противостояние большевикам с их открытым презрением к свободе духа и культивированием тирании. Разумеется, противопоставление свободы и тирании и акцентирование фигуры и роли обывателя — циника-приспособленца — хорошо известная тема русской литературы, от Герцена до Мережковского, однако во время революции 1917 г. выявились ее новые аспекты. Они становились все

более и более отчетливыми на протяжении всей послереволюционной эпохи, в том числе советской и постсоветской и продолжают оставаться актуальными вплоть до сегодняшнего дня. Среди таких аспектов — особая доминирующая в России роль власти, состоящей из врагов свободного духа.

Отличительной особенностью материалов, напечатанных в «Скифах», явилось то, что их авторы развили тему русской исключительности в направлении, которое, хотя и подразумевалось в традиционном народническом взгляде на Россию и русский народ, но нигде не было развито полностью. И лишь «Скифы» дали этой теме свое оригинальное и до сих пор неисчерпанное выражение. Тема эта — особая *свобода*, присущая русскому — «скифскому» — духу. Ее лучше всего описал Иванов-Разумник в той же вступительной статье: «Дело <…> в вечной “революционности” — для любого строя, для любого “внешнего порядка” — тех исканий непримиренного и непримиримого духа, отблеск которых — пусть слабый — лег и на страницы этого сборника»[3]. Эта вечная революционность состоит и в способности бросить «нет!» в лицо самой революции, когда она покушается на свободу духа.

Думается, что эта особая свобода выражается в свободе, которой проникнута каждая строка произведений Достоевского — это свобода принять или отвергнуть все, что открывается перед независимым духом автономного человека. Поэтому в «Скифах» главное — дух неподчинения, непризнания любого установленного авторитета. Для авторов сборника высшая идейность и справедливость — это ничем, и прежде всего традиционными представлениями о России и русском, не ограниченная свобода духа.

Из всех разнообразных материалов сборника, где рядом помещены «Котик Летаев» Андрея Белого и рассказ Михаила Пришвина «Страшный суд» с их принципиально противоположным отношением к явлению «русской глоссолалии» 1917 г., наиболее ярким примером такого абсолютно свободного отношения к теме России представляются опубликованные в сборнике стихи Н.А. Клюева «Земля и Железо». В них поражает взгляд, направленный поверх той обычной эмпирической реальности, связанной со столь дорогой поэту северной деревенской Россией, в которой он прозревает нечто новое, внятное сейчас лишь ему и выражаемое в словах и символах необычных — сильных и непривычных. Это открытие предполагает какое-то заме-

чательное усилие автора и читателя, попытку увидеть совсем иное пространство-время будущего.

Наше особое внимание привлекли два первых стихотворения этого цикла, написанные четырехстопным амфибрахием с параллельной мужской рифмой (далее — Ам4бб), — «Есть горькая супесь, глухой чернозем…» и «У розвальней — норов, в телеге же — ум…»:

1

Есть горькая супесь, глухой чернозем,
Смиренная глина и щебень с песком,
Окунья земля, травяная медынь
И пегая охра, жилица пустынь.

Меж тучных, глухих и скудельных земель
Есть Матерь-земля, бытия колыбель,
Ей пестун — судьба, вертоградарь же — Бог,
И в сумерках жизни к ней нету дорог.

Лишь дочь ее, Нива, в часы бороньбы,
Как свиток, являет глаголы Судьбы, —
Читает их пахарь, с ним некто Другой,
Кто правит огнем и мужицкой душой.

Мы внуки земли и огню родичи,
Нам радостны зори и пламя свечи,
Язвит нас железо, одежд чернота,
И в памяти нашей лишь радуг цвета.

В кручине по крыльям, пригожих лицом
Мы «соколом ясным» и «павой» зовем.
Узнайте же ныне: на кровле конек
Есть знак молчаливый, что путь наш далек.

Изба — колесница, колеса — углы,
Слетят серафимы из облачной мглы,
И Русь избяная — несметный обоз! —
Вспарит на распутье взывающих гроз...

Сметутся народы, иссякнут моря,
Но будет шелками расшита заря, —
То девушки наши, в поминок векам,
Расстелют ширинки по райским лугам.

2

У розвальней — норов, в телеге же — ум,
У карего много невыржанных дум.

Их ведает стойло да дед-дворовик,
Что кажет лишь твари мерцающий лик.

За скотьей вечерней в потемках хлева,
Плачевнее ветра овечья молва.

Вздыхает каурый, как грешный мытарь:
«В лугах Твоих буду ли, Отче и Царь?

Свершатся ль мои подъяремные сны,
И, взвихрен, напьюсь ли небесной волны?..»

За конскою думой кому уследить?
Она тишиною спрядается в нить.

Из нити же время плетет невода,
Чтоб выловить жребий, что светел всегда.

Прообраз всевышних, крылатых коней —
Смиренный коняга, страж жизни моей.

С ним радостней труд, благодатней посев,
И смотрит ковчегом распахнутый хлев.

Взыграет прибой, и помчится ковчег
Под парусом ясным, как тундровый снег.

Орлом огнезобым взметнется мой конь,
И сбудется дедов дремучая сонь![4]

Эти два стихотворения трактуют сходные явления, но в совершенно разных направлениях, представляя самым наглядным образом мифопоэтическую космологию Клюева. Первый текст основан на взгляде сверху вниз, из космоса на землю, а второй — в точности наоборот: из пространства деревенской избы с ее реалиями (розвальни, телега, стойло, хлев) — к символике неба, связанной со стихией воды («напьюсь ли небесной волны», образ неводов, вылавливающих светлый жребий). При этом, однако, сходство общего семантического сюжета совершенно очевидно: открытие в героях или явлениях повседневности неожиданного порыва, меняющего всю существующую реальность.

В первом стихотворении деревенская изба и с нею вся «Русь избяная» обнаруживает свою сущность небесной колесницы, к которой слетаются «серафимы из облачной мглы», помогая ей воспарить горé. Движение в этом поэтическом хронотопе направлено вначале центростремительно, к Матери-земле, колыбели бытия, Божьему вертограду, затворенному месту, а затем центробежно — в направлении расходящихся от Матери-земли пашен — дочерей Нивы и далее, к многочисленным их потомкам: «Мы внуки земли и огню родичи». Этот образ затворенного места, в греческой мифологии соотносящийся с образом Деметры, в христианстве и в русском символизме и постсимволизме — с Богородицей, является важным топосом поэзии Клюева[5]. Четверостишия Ам4бб с анафорой «есть» («Есть горькая супесь, глухой чернозем»; «Есть Матерь-земля, бытия колыбель»; «Есть знак молчаливый, что путь наш далек») и нагнетанием ряда однородных членов, связанных с образом земли, создают впечатление торжественного поступательного движения по направлению к тайне.

Во втором стихотворении функцию затвора выполняет хлев-ковчег, в котором находится каурый конь — «грешный мытарь», приобретающий здесь чудесным образом качества Пегаса и платоновских крылатых коней. Благодаря ему хлев-ковчег срывается с места и стремительно уносится вперед — сначала по горизонтали, как быстро идущий по морю парусный корабль («Взыграет прибой, и помчится ковчег / Под парусом ясным…»), а затем его уносит вверх взмывающий в небо конь. Двустишия Ам4аабб создают картину все более нарастающей скорости движения. На этом фоне образы Руси и русского народа предельно мифологизируются. Семантический ореол метра оказывается связанным с символикой Матери-земли и приобретающими

сакральные свойства избой и деревенским хозяйством[6] — своего рода затвором, тайным хранилищем ценностей.

Клюевский четырехстопный амфибрахий привлек наше внимание в том числе и в связи со специфически выделенным местом этого размера в русской поэзии. В свое время М.Л. Гаспаров указал, что распространение амфибрахия, в том числе и с мужской параллельной рифмой аабб, было связано с традицией переводов балладной поэзии, прежде всего имелись в виду переложения Л. Уланда и Гёте, сделанные Жуковским. Под их влиянием складывалось бытование этого размера и его строфической организации в оригинальной русской лирике, ср. «Мечту» Жуковского (4-стишие) и стихотворения Пушкина «Черная шаль» (2-стишие), «Узник» (4-стишие), «Кавказ» (6-стишие) и «Туча» (4-стишие)[7]. М. Вахтель в своей статье «“Черная шаль” и ее метрический ореол» уточнил момент наследования и освоения этого размера Жуковского в балладе Пушкина и показал, каким образом пушкинская баллада повлияла на дальнейшее формирование семантического ореола метра. Вахтель выделил группу мотивов, ставших доминантными в дальнейшей эволюции этого размера в русской поэзии — вплоть до «Гренады» М. Светлова (любовь к иностранке, ее предательство, месть, потеря, сожаление) и связанные с ними фонетические, лексические и синтаксические клише (использование, например, лексем «печаль» и «мчаться», повторов и особенно анафор)[8]. О. Ронен и Р. Тименчик сделали необходимые уточнения, связанные с внесением идеологической семантики и дополнительным влиянием переводов (И. Галеви в переводах Н. Минского)[9]. Существенные коррективы применительно к членению Ам4бб на двухстопный и внесению дополнительной семантики пути и его динамики были сделаны Е. Михайлик и П. Поберезкиной[10].

Бытование этого размера у Клюева, а затем, под его влиянием, у Пастернака и Ахматовой, позволяет увидеть расширение семантического ореола. Цикл «Земля и Железо», помещенный в сборнике «Скифы», прекрасно иллюстрирует идею Иванова-Разумника о его участниках как скифах и эллинах. В стихах Клюева происходит постоянное превращение скифов в эллинов и эллинов в скифов.

Переходя от сборника «Скифы» к вопросу роли Ам4аабб в поэзии Клюева в целом, обратим внимание на то, что уже в приведенных стихах прежде всего выделяется общий романтический семантический сюжет, который был актуализирован в творчестве «новокрестьянских

поэтов»[11]: противопоставление прекрасного прошлого / прекрасного будущего / мечты о несбыточном времени и пространстве / невероятной трансформации персонажа — и повседневной, низкой, предательской или угрожающей реальности. У Клюева густота употребления Ам4бб связана исключительно с этим семантическим сюжетом — в его конкретной клюевской поэтической форме, основой которой является система символов, связанная с образом Матери-земли, ее топосами и непосредственно с образом матери.

Эта поэтическая форма и связанный с ней размер Ам4бб возникает в цикле «Избяные песни», посвященном памяти матери поэта, Прасковьи (Параскевы) Дмитриевны, скончавшейся 19 ноября 1913 г. Клюев тяжело переживал ее смерть, и цикл, созданный в 1914–1918 гг., стал воплощением не только его горя, но и поэтических раздумий об идеале существования, связанного с образом матери в самом широком понимании — Матери-земли, матери-деревни, матери-печи. Ам4бб с различными видами строфической организации в стихотворном творчестве Клюева впервые появляется в этом цикле: пять текстов из его пятнадцати стихотворений написаны этим размером. Звучанием четырехстопного амфибрахия с мужской параллельной рифмой аабб открывается цикл — «Четыре вдовицы к усопшей пришли…» (стих. 1); см. далее стих. 5 «Шесток для кота — что амбар для попа…», стих. 6 «Весь день поучатися правде Твоей…», стих. 9: «От сутёмок до звезд и от звезд до зари…» и стих. 12 «В селе Красный Волок пригожий народ…».

Пять амфибрахических стихотворений подробно описывают мифологическое преображение времени и пространства, происходящее в связи со смертью хозяйки в пространстве деревенской семьи, в селе и в окружающем лесу. Это преображение в его самом конкретном виде охватывает все детали и всех персонажей, от самых близких членов семьи до домашних и дворовых животных и всей утвари. Цикл начинается с описания обряда, проводимого четырьмя вдовицами. Цель обряда — сохранить в доме животворную силу, носительница которой покинула эту землю, и сейчас ее душа возносится вверх на крыльях журавлей, победно поющих:

Мы матери душу несем за моря,
Где солнцеву зыбку качает заря,
Где в красном покое дубовы столы
От мис с киселем, словно кипень, белы, —

Там Митрий Солунский, с Миколою Влас
Святых обряжают в камлот и атлас,
Креститель Иван с ендовы расписной
Их поит живой иорданской водой!.. (Клюев, с. 233)

В опустевшем доме, где жизнь на время останавливается, все сохраняет память о матери и готовится к ее новому мистическому приходу: вдовицы проводят обряд очищения дома и сохранения домашнего очага, кот, возлежащий на шестке, — метафора Лукоморья и одновременно пушкинского памятника («Шесток для кота — что амбар для попа / К нему не заглохнет кошачья тропа…»)[12] — обрядово прогоняется к порогу точить когти «на смерть трясогузую». После проведенного обряда «преодоления смерти» мать вместе со святыми, снаряженными на небе в дорогу на землю, является в этом пространстве, и они восстанавливают повседневный порядок, связанный с плодовитостью и плодородием родного избяного хозяйства:

Заутра у бурой полнее удой,
У рябки яичко и весел гнедой.
А там, где святые росою прошли,
С курлыканьем звонким снуют журавли:
Чтоб сизые крылья и клюв укрепить,
Им надо росы благодатной испить. (Клюев, с. 237)

Божественный жизненный порядок восстанавливается и в лесу: там, где перестали звучать песни матери, теперь ель «гнусавит» слова 67 псалма: «Яко воск от огня…» («От сутёмок до звезд и от звезд до зари…»). Само же село становится проекцией града Китежа («В селе Красный Волок пригожий народ…»):

Озерная схима и куколь лесов
Хоронят село от людских голосов.
По Пятничным зорям на хартии вод
Всевышние притчи читает народ:

«Сладчайшего Гостя готовьтесь принять!
Грядет Он в нощи, яко скимен и тать;
Будь парнем женатый, а парень, как дед...»
Полощется в озере маковый свет,

В пеганые глуби уходит столбом
До сердца земного, где праотцов дом.

Там, в саванах бледных, соборы отцов
Ждут радужных чаек с родных берегов:
Летят они с вестью, судьбы бирючи,
Что попрана Бездна и Ада ключи.

(Клюев, с. 242–243)

Таким образом, стихи 1 – 5 – 9 – 12, написанные Ам4бб с различными видами строфической организации, оказываются сюжетной опорой цикла — обрядом «преодоления смерти», сохранения и восстановления Божественного жизненного порядка в земном мире. Стихи цикла, написанные другими размерами, находятся графически между амфибрахическими опорными текстами. В плане семантическом они развивают их основные положения, так, например, в четвертом стихотворении цикла «“Умерла мама” — два шелестных слова…» указывается, что душа матери после ее кончины находит новое земное пристанище, которое пространственно совпадает с духовным центром деревни. Здесь будет вечно храниться тайна смерти, о которой «...Знает лишь маковка ветхой церквушки, — / В ней поселилась хозяйки душа...».

И в дальнейшем творчестве Клюева размер Ам4бб играет столь же значительную роль, будучи связанным с символикой затвора. Так, в стихотворении «Белая Индия» (между 1916 и 1918 гг.) развертывается тот же мотив деревни как сакрального хронотопа — хранилища тайн. Сюда, в северную деревню, лирический взгляд попадает, пройдя вселенные и миры:

На дне всех миров, океанов и гор
Хоронится сказка — алмазный узор, —
Земли талисман, что Всевышний носил
И в Глуби Глубин, наклонясь, обронил.

(Клюев, с. 307)

Согласно мифологии Клюева, сама Земля и находит этот талисман. Отныне ореол вселенской тайны воплощается в том, что поэт называет «Жизнью Села». Эта жизнь предстает в семантическом сюжете стихотворения «Белая Индия» одновременно как комплекс антропоморфных образов, складывающихся в картину мироздания[13], и как

самая малая реалия «избяного бытования». Поиски «Белой Индии» в стихотворении выливаются в нарратив библейской истории царя Саула, коим представляет себя лирический субъект, который в результате обретает свое поэтическое царство, ср. контаминацию образов Саула и Давида в последней строфе:

Я первенец Киса, свирельный Саул,
Искал пегоухих отцовских ослиц
И царство нашел многоценней златниц:
Оно за печуркой, под рябым горшком,
Столетия мерит хрустальным сверчком.

(Клюев, с. 310)

В стихотворении «Под древними избами, в красном углу…» (между 1916 и 1918 гг.) мотив деревенской избы как средоточия вселенской тайны развивается как своего рода мужицкая родословная, которая представлена в виде ткани, которую вышивает сам Господь, и символических атрибутов, находящихся спокон века в красном углу: распятие, алтын и игла, своего рода «Мужицкие Веды». Мифологическая история человечества представлена в тексте развивающейся как от начала к концу, так и от конца к началу. Хлыстовский мотив воплощения Христа в реальных людях — мужиках — у Клюева получает оправдание в особого рода нарративе мифологической деревенской жизни.

В следующем стихотворении, написанном тем же размером, — «Войти в Твои раны — в живую купель…» (восьмое стихотворение цикла «Спас», между 1916 и 1918 гг.) Клюев развивает этот хлыстовский сюжет, дополняя его мотивом сораспятия — в самом прямом и непосредственном описании проникновения в Божественное тело и оплодотворении земли через него:

Распяться на древе — с Тобою, в Тебе,
И жил тростники уподобить трубе,
Взыграть на суставах: Или — Элои, —
И семенем брызнуть в утробу Земли:
Зачни, благодатная, пламенный плод, —
Стокрылое племя, громовый народ,
Сладчайшее Чадо в моря спеленай,
На очапе радуги зыбку качай!

Я в пупе Христовом, в пробитом ребре,
Сгораю о Сыне — крылатом царе,..

(Клюев, с. 350)

В 1917 г. Клюев пишет тем же размером Ам4бб «Песнь Солнценосца» (опубликована во втором номере «Скифов»; в 1928 г. положена на музыку А.Ф. Пащенко под названием «Героическая поэма “Песнь Солнценосца” для хора, соло и оркестра»[14]). Строфическая система из двадцати шести двустиший — с завершающей песней Садко, написанной трехстопным дактилем с последней усеченной стопой, — представляет новую мифопоэтическую картину мира, превратившегося с наступлением советского времени целиком в тайный заветный кладезь. В центре этой картины находится авторское «мы», «народы-христы», объединившие Землю в новом порядке, заданном свыше ее отцом-воспреемником — Божественной силой и матерью — Россией:

Мы — рать солнценосцев на пупе земном —
Воздвигнем стобашенный, пламенный дом:
Китай и Европа, и Север и Юг
Сойдутся в чертог хороводом подруг,
Чтоб Бездну с Зенитом в одно сочетать.
Им Бог — восприемник, Россия же — мать.

(Клюев, с. 364)

«Народы-христы» как средоточие новой земной силы находятся в этой картине мироздания рядом с вариантом мирового древа — «Три огненных дуба на пупе земном», напоминающих о «Трех пальмах» Лермонтова и сюжете наказанной гордыни[15]. Такая очарованность советской властью очень скоро сменится у Клюева пониманием ее истинной сущности, метафорой которой становится образ сгорающего духовного дома народа и исчезновение мифических существ — держателей мира в поэме «Погорельщина» (1928). Неслучайно в этой связи выглядит начало поэмы, ее камертон-первая строфа, состоящая из двенадцати строк, написанных все тем же размером Ам4бб:

Наша деревня — Сигóвой Лоб
Стоит у лесных и озерных троп,
Где губы морские, олень да остяк,
На тысячу верст ягелевый желтяк.

Сиговец же — ярь и сосновая зель,
Где слушают зори медвежью свирель,
Как рыбья чешуйка, свирель та легка,
Баюкает сказку и сны рыбака.
За неводом сон — лебединый затон,
Там яйца в пуху и кувшинковый звон,
Лосиная шерсть у совихи в дупле,
Туда не плыву я на певчем весле.

(Клюев, с. 670)

Тем же размером описывается явление иконы Страшного суда, становящейся в поэме Клюева символом красоты России и кладезем ее сокровищ, природных, географических и духовных:

Явленье Иконы — прилет журавля,
Едва прозвенит жаворонком земля,
Смиренному Павлу в персты и в зрачки
Слетятся с павлинами радуг полки,
Чтоб в роще ресниц, в лукоморьях ногтей,
Повывесть птенцов — голубых лебедей, —
Их плески и трубы с лазурным пером
Слывут по Сиговцу «доличным письмом».
«Виденье Лица» богомазы берут
То с хвойных потемок, где теплится трут,
То с глуби озер, где ткачиха-луна
За кросном янтарным грустит у окна.
Егорию с селезня пишется конь,
Миколе — с крещатого клена фелонь,
Успение — с перышек горлиц в дупле,
Когда молотьба и покой на селе.
Распятие — с редьки, — как гвозди креста,
Так редечный сок опаляет уста.
Но краше и трепетней зографу зреть
На птичьих загонах гусиную сеть,
Лукавые мёрды и петли ремней
Для тысячи белых кувшинковых шей.
То Образ Суда, и метелица крыл —
Тень мира сего от сосцов до могил.
Студёная Кола, Поволжье и Дон
Тверды не железом, а воском икон.

Гончарное дело прехитро зело,
Им славится Вятка, Опошня-село;
Цветет Украина румяным горшком,
А Вятка кунганом, ребячьим коньком.
Сиговец же Андому знает реку,
Там в крынках кукушка ку-ку да ку-ку,
Журавль-рукомойник курлы да курлы,
И по сту годов доможирят котлы.
Сиговому Лбу похвала — Силивёрст,
Он вылепил Спаса на Лопский погост,
Украсил сурьмой и в печище обжег,
Суров и прекрасен глазуревый Бог.

На Лопский погост (лопари, а не чудь)
Укажут куницы да рябчики путь, —
Не ешь лососины и с бабой не спи,
Берестяный пестер молитв накопи,
Волвянок-Варвар, богородиц-груздей,
Пройдут в синих саванах девять ночей,
Десятые звезды пойдут на потух,
И Лопский погост — многоглавый петух —
На кедровом гребне воздынет кресты:
Есть Спасову печень сподобишься ты.
О русская сладость — разбойника вопь —
Идти к красоте через дебри и топь
И пестер болячек, заноз, волдырей
Со стоном свалить у Христовых лаптей!
О мед нестерпимый — колодовый гроб,
Где лебедя сон — изголовьице-сноп,
Под крылышком грамота: «Чадца мои,
Не ешьте себя ни в нощи, ни во дни!»

(Клюев, 672–673)

Уже в «Погорельщине» размер Ам4бб становится символом ушедшей, исчезнувшей, уничтоженной России. Этот образ утраченного затвора-хранилища ценностей, в частности, и был одной из причин начавшегося преследования Клюева и объявления его кулацким поэтом. В итоговой неоконченной поэме «Песнь о Великой Матери» тем же самым размером Клюев создает образ России как явленной иконы

и чаемой церкви, очевидно связывая ритм и звучание четырехстопного амфибрахия с его проективной функцией, см. в первой части поэмы:

А жили по звездам, где Белое море,
В ладонях избы, на лесном косогоре.
В бору же кукушка, всех сказок залог,
Серебряным клювом клевала горох.
Олень изумрудный, с крестом меж рогов,
Пил кедровый сбитень и марево мхов,
И матка сорочья — сорока сорок —
Крылом раздувала заклятый грудок.
То плящий костер из глазастых перстней
С бурмитским зерном, чтоб жилось веселей,
Чтоб в нижнем селе пахло сытой мучной,
А в горней светелке проталой вербой,
Сурьмлённым письмом на листах Цветника,
Где тень от ресниц, как душа, глубока!
Ах, звезды Поморья, двенадцатый век
Вас черпал иконой обильнее рек.
Полнеба глядится в речное окно,
Но только в иконе лазурное дно.
Хоромных святынь, как на отмели гаг,
Чуланных, овинных, что брезжат впотьмах,
Скоромных и постных, на сон, на улов,
Сверчку за лежанку, в сундук от жуков,
На сшив парусов, на постройку ладьи,
На выбор мирской старшины и судьи —
На всё откликалась блаженная злать.
Сажали судью, как бобриху на гать,
И отроком Митей (вдомёк ли уму?)
«Заклание» образ — вручался ему.
Потом старики, чтобы суд был легок,
Несли старшине жемчугов кузовок,
От рыбных же весей пекли косовик,
С молоками шаньги, а девичий лик
Морошковой брагой в черпугах резных
Честил поморян и бояр волостных.
Ах, звезды Помория, сладостно вас
Ловить по излучинам дружеских глаз

Мережею губ, языка гарпуном,
И вдруг разрыдаться с любимым вдвоем!
Ах, лебедь небесный, лазоревый крин,
В архангельских дебрях у синих долин!
Бревенчатый сон предстает наяву:
Я вижу над кедрами храма главу,
Она разузорена в лемех и елань,
Цветет в сутемёнки, пылает в зарань.
С товарищи мастер Аким Зяблецов
Воздвигли акафист из рудых столпов,
И, тепля ущербы, — Христова рука
Крестом увенчала труды мужика.

Три тысячи сосен — печальных сестер —
Рядил в аксамиты и пестовал бор;
Пустынные девы всегда под фатой,
Зимой в горностаях, в убрусах весной,
С кудрявым Купалой единожды в год
Водили в тайге золотой хоровод
И вновь засыпали в смолистых фатах.
Линяла куница, олень на рогах
Отметиной пегой зазимки вершил,
Вдруг Сирина голос провеял в тиши:
«Лесные невесты, готовьтесь к венцу,
Красе ненаглядной и саван к лицу!
Отозван Владыкой дубрав херувим, —
Идут мужики, с ними мастер Аким;
Из ваших телес Богородице в дар
Смиренные руки построят стожар,
И многие годы на страх сатане
Вы будете плакать и петь в тишине!
Руда ваших ран, малый паз и сучец
Увидят Руси осиянной конец,
Чтоб снова в нездешнем безбольном краю
Найти лебединую радость свою!»
И только замолкла свирель бирюча,
На каждой сосне воссияла свеча.
Древесные руки скрестив под фатой,
Прощалась сестрица с любимой сестрой.

Готовьтесь, невесты, идут женихи!..
Вместят ли сказанье глухие стихи?
Успение леса поведает тот,
Кто слово, как жемчуг, со дна достает.

Меж тем мужики, отложив топоры,
Склонили колени у мхов и коры
И крепко молились, прося у лесов
Укладистых матиц, кокор и столпов.
Поднялся Аким и топор окрестил:
«Ну, братцы, радейте, сколь пота и сил!»
Три тысячи бревен скатили с бугра
В речную излуку — котел серебра:
Плывите, родные, укажет Христос
Нагорье иль поле, где ставить погост!
И видел Аким, как лучом впереди
Плыл лебедь янтарный с крестом на груди.
Где устье полого и сизы холмы,
Пристал караван в час предутренней тьмы,
И кормчая птица златистым крылом
Отцам указала на кедровый холм.

Церковное место на диво красно:
На утро — алтарь, а на полдень — окно,
На запад врата, чтобы люди из мглы,
Испив купины, уходили светлы.
Николин придел — бревна рублены в крюк,
Чтоб капали вздохи и тонок был звук.
Егорью же строят сусеком придел,
Чтоб конь-змееборец испил и поел.
Всепетая в недрах соборных живет, —
Над ней парусами бревенчатый свод
И кровля шатром — восемь пламенных крыл,
Развеянных долу дыханием сил.

С товарищи мастер Аким Зяблецов
Учились у кедров порядку венцов,
А рубке у капли, что камень долбит,
Узорности ж крылец у белых ракит —

Когда над рекою плывет синева,
И вербы плетут из нее кружева,
Кувшинами крылец стволы их глядят
И легкою кровлей кокошников скат.
С товарищи мастер предивный Аким
Срубили акафист и слышен и зрим,
Чтоб многие годы на страх сатане
Саронская роза цвела в тишине.

Поется: «Украшенный вижу чертог», —
Такой и Покров у Лебяжьих дорог:
Наружу — кузнечного дела врата,
Притвором — калик перехожих места,
Вторые врата серебрятся слюдой,
Как плёсо, где стая лещей под водой.
Соборная клеть — восковое дупло,
Здесь горлицам-душам добро и тепло.
Столбов осетры на резных плавниках
Взыграли горé, где молчания страх.
Там белке пушистой и глуби озер
Печальница твари виет омофор.
В пергаменных Святцах есть лист выходной,
Цветя живописной поблекшей строкой:
Творение рая, Индикт, Шестоднев,
Писал, дескать, Гурий — изограф царев.
Хоть титла не в лад, но не ложна строка,
Что Русь украшала сновидца рука!

(Клюев, 704–707)

Следует специально указать, что в ритме четырехстопного амфибрахия «Песни о Великой Матери» у Клюева соединяются образы самого различного происхождения и бытования. С одной стороны, это поморские легенды и сказания с их северными валентностями (лексика, колорит, сюжеты и реалии), библейские и евангельские образы (Саронская роза и др.). С другой стороны, есть здесь и такие западные мотивы, как «Олень изумрудный, с крестом меж рогов» — явная отсылка к легенде о св. Губерте Льежском (см. ее популярность в европейском символизме, в частности, в цикле Мориса Дени), или навеянный вагнеровским «Лоэнгрином» образ лебедя с крестом на груди.

Обобщая, можно сказать, что этот размер является хранителем любимого Клюевым комплекса духовности, включающего в себя не только христианские, но и ценности всемирного порядка, см., в частности, образы Индии и ее русского воплощения — Белой Индии. Размер Ам4бб, вне зависимости от строфического деления, у Клюева всегда связан с представлением о пространстве, в котором хранятся эти ценности, своего рода затворе, оберегаемом свыше. Несмотря на ужасное, все разрушающее большевистское демоническое настоящее, Клюев неуклонно верит, что наступит новое открытие истинной сущности России, хранящейся в этом ковчежце.

Два других великих поэта — младшие современники Клюева, Борис Пастернак и Анна Ахматова, также воспользовались этим размером с его семантическим ореолом как способом высказывания о настоящем и будущем России. И Пастернак, и Ахматова вообще крайне редко используют этот размер, именно поэтому в их стихах так явственно ощущается присутствие Клюева.

У Пастернака мы обнаружили только два случая употребления Ам4бб, точнее, его варианта, возникшего путем дробления размера на два полустишия. М.Л. Гаспаров указывает на частые случаи такого деления: «Обычно этот размер (четырехстопный амфибрахий — *Н.Р.-С., Д.С.*) ощущается длинным и тяжеловесным: теперь стало возможным графически усилить в нем средний водораздел, подчеркнуть разнообразие цезурных сдвигов, а иногда отметить цезуру внутренней рифмой или слоговыми наращениями / усечениями, — из-за этого часто даже трудно определить, 4-стопный это стих или 2-стопный с неполной рифмовкой. В таком виде размер имел большой, хотя и недолгий успех: в десятилетии 1925–1935 гг. из-за этого 4-стопник составлял 40 % всех амфибрахиев, а амфибрахии — 60 % всех трехсложников»[16].

В случае Пастернака речь идет прежде всего об очень известном его тексте, написанном в конце 1935 г. и опубликованном в новогоднем номере «Известий» за 1 января 1936 г. вместе со стихотворением «Художник» («Мне по душе строптивый норов…») — под общим названием «Два стихотворения»:

Я понял: все живо.
Векам не пропасть,
И жизнь без наживы —
Завидная часть.

Бывали и бойни,
И поед живьем,
Но вечно наш двойня
Гремел соловьем.

Глубокою ночью
Задуманный впрок
Не он ли, пророча,
Нас с вами предрек?

Спасибо, спасибо
Двум тысячам лет,
В трудах без разгиба
Оставившим свет.

Спасибо предтечам,
Спасибо вождям.
Не тем же, так нечем
Оплачивать нам.

И мы по жилищам
Пройдем с фонарем,
И тоже поищем,
И тоже умрем.

И новые годы,
Покинув ангар,
Рванутся под своды
Январских фанфар.

Я понял: всё в силе,
В цвету и в соку,
И в новые были
Я каплей теку.

И вечным обвалом
Врываясь извне,
Великое в малом
Отдастся во мне.

И смех у завалин,
И мысль от сохи,
И Ленин, и Сталин,
И эти стихи.

Железо и порох
Заглядов вперед
И звезды, которых
Износ не берет.[17]

Сразу после своей публикации это стихотворение стало существенным фактом как творчества Пастернака, так и советской поэзии этого периода. Собственное отношение поэта к этому тексту запечатлено в его поздней записи на машинописной копии подборки «Несколько стихотворений», опубликованных в журнале «Знамя» (1936, № 4):

> Искренняя, одна из сильнейших (последняя в тот период) попытка жить думами времени и ему в тон. Сегодня (17 11 1956), разбирая те немногие дополнения, кот. у меня есть, и напав на эти стихи, вспомнил отчетливо: я не всегда был такой, как сейчас, ко времени написания 2-ой книги докт. Живаго. Именно в 36 году, когда начались эти страшные процессы (вместо прекращения поры жестокости, как мне в 35 году казалось) все сломилось во мне, и единение с временем перешло в сопротивление ему, которого я не скрывал. Я ушел в переводы. Личное творчество кончилось. Оно снова пробудилось накануне войны, м.б. как ее предчувствие, в 1940 г. (На ранних поездах). Трагический тяжелый период войны был живым (дважды подчеркнуто Пастернаком. — *О. И.*) периодом и в этом отношении вольным радостным возвращением чувства общности со всеми. Но когда после великодушия судьбы, сказавшегося в факте победы, пусть и такой ценой купленной победы, когда после такой щедрости исторической стихии повернули к жестокости и мудрствованиям самых тупых и темных довоенных годов, я испытал во второй (после 36 г.) раз чувство потрясенного отталкивания от установившихся порядков, еще более сильное и категорическое, чем в первый раз. Я хотел бы что ниб. в этом роде сказать в предполагаемой в качестве введения к однотомнику автобиографии.

> Это очень важно в отношении формирования моих взглядов и их истинной природы[18].

И многие современники поэта, и люди, близкие к нему, и исследователи почти единодушно выражали именно свое отрицательное отношение к этому стихотворению, особенно после кончины поэта. Отсюда проблема изъятия строф в издании 1965 г. Даже в 11-томном полном собрании сочинений указывается в комментариях, что текст носит явно заказной характер, отсюда, в частности, перечисления, в том числе и имен Ленина и Сталина, и набор советских клише[19]. Там же, впрочем, указывается и на возможное ироническое отношение Пастернака к окружающим реалиям и событиям (недавно установленные рубиновые звезды Кремля). Нам кажется, что дело обстоит гораздо более сложным и интересным образом.

Приведенные стихи Пастернака имеют одновременно и советский, и христианский характер. В этом прежде всего заключается их основное отличие от советских поэтических текстов, написанных двухстопным амфибрахием — вариантом Ам4аабб. Здесь нет никакой Гренады, мировой революции, хлопца и тоски по неродной стране. Отношение Пастернака к большевистскому эксперименту и к Сталину было двойственным. С одной стороны, был момент восторга и даже преклонения, в частности, перед Сталиным, запечатленный, например, в воспоминаниях К. Чуковского. С другой стороны, несчастья и бедствия советского народа и особенно крестьянства мучительно переживались поэтом. Вряд ли можно согласиться с тем, что речь идет только о чисто заказном тексте — некоем казусе в его творчестве. Слова Пастернака об искренности своего порыва, записанные им уже после смерти Сталина, в 1956 г., свидетельствуют совершенно о другом, а именно о произошедшем осознании и новом понимании эпохи после 1935 г. Стихотворение «Я понял: все живо» явно обозначает момент перед переломом в мировоззрении Пастернака. Уже в 1942 г. сталинская эпоха будет восприниматься им иначе, о чем свидетельствует запись А. Гладкова 20 февраля 1942 г., после разговора с поэтом о судьбе М. Цветаевой:

> Мы говорим (переход понятен) о Сталине и о том, о чем любили поговорить люди тридцатых и сороковых годов, — знает ли он о всех преступлениях режима репрессии? Естественно, что

эту часть разговора я записывал в очень сокращенном и зашифрованном виде. После небольшой паузы Б.Л. говорит: — Если он не знает, то это тоже преступление и для государственного деятеля, может, самое большое... Далее Б.Л., говоря о Сталине, называет его «гигантом дохристианской эры человечества». Я переспрашиваю: может быть, «послехристианской эры»? Но он настаивает на своей формулировке, и длинно мотивирует ее. Но я этого не записал[20].

В 1935 г. Сталин воспринимается еще совершенно иначе. Если начать анализ с первого предложения рассматриваемого стихотворения Пастернака, то следует обратить внимание на то, что оно полно глубокого смысла и той самой многозначности, о которой идет речь: «Я понял: все живо». В поэзии Пастернака выражение «я понял» в анафорической позиции достаточно редко, поскольку его употребление всегда связано с осознанием вполне определенного и великого смысла. Так, в стихотворении «Я понял жизни цель и чту…» (1917) это выражение связано с формулированием существования в календарном цикле православной церкви, которому подчиняются и космические, и природные, и человеческие события (Страстной пост, предваряющий Пасху). В позднем стихотворении «После перерыва» (1961) оборот «я понял» означает осознание того, что большие смыслы и природные циклы выражаются в небольших, мелких событиях, которые человек с первого взгляда может не увидеть и не понять. Так говорится здесь о зиме, пришедшей именно к нему, лирическому герою-поэту:

Тогда я понял, почему
Она во время снегопада,
Снежинками пронзая тьму,
Заглядывала в дом из сада.

В интересующем нас тексте 1935 г. смысловой ход, в сущности, идентичен: понимание лирического героя относится к длящейся эпохе, ее прошедшему и будущему. Здесь следует задать вопрос: что означают слова «Векам не пропасть…»? О каких веках идет речь, о веках христианства или о тех веках, которые еще предстоят человечеству, согласно идеологии коммунизма? Возможно, Пастернак хотел и то, и другое значение совместить в одном. Намеки на такое синте-

тическое понимание христианской эпохи разбросаны как в этом стихотворении, так и в других его текстах, поэтических и прозаических.

Отметим следующие важные в этом отношении моменты. «И жизнь без наживы…» предполагает одну из христианских доктрин, православную идею нестяжательства и коммунистическую идеологему. Слова «…и бойни, и поед живьем» могут относиться как к событиям недавней коллективизации, столь ужаснувших Пастернака, так и к историческому прошлому христианства (религиозные войны, мученичество, инквизиция и др.). Таинственный «двойня», гремящий соловьем, несмотря ни на какие потрясения, может вызывать ассоциацию со знаменитым сборником религиозных гимнов немецкого поэта Ф. Шпее *Trutznachtigall oder geistlich-poetisch Lustwäldlein* (1649). Упоминание двух тысяч лет, а во второй редакции — трех тысяч лет, явно указывают на продолжительность христианской / библейской эпохи.

Эта продолжительность дополнительно акцентируется семантическим элементом движения, характерным для того разделенного на двухстопник четырехстопного амфибрахия, о котором идет речь в данном случае. Регулярная внутренняя рифма после второй стопы в четырехстопнике приобретает формообразующее свойство: Ам4а-абб делится на полустишия двухстопного амфибрахия с чередованием женской и мужской рифмы. Такое же деление характерно, например, и для упомянутой выше «Гренады» Светлова (1926). В тексте Пастернака глагольные формы с семантикой движения «пройдем», «поищем», «покинув», «рванутся», «теку», «врываясь» становятся способом передачи в будущее как революционного порыва, так и накопленных христианских ценностей. О последних прямым способом, в контексте современности, в стихотворении не говорится. Тем не менее, например, строка «И мы по жилищам пройдем с фонарем…» отсылает и к известному греческому сюжету, и к христианскому идеалу «ловца человеков», и, одновременно, к печально известной современной практике большевистских ночных рейдов и широкой кампании формирования нового человека.

Пастернак создает в стихотворении образ пространства — хранилища старых, вечных и всегда новых ценностей: это ангар, наполненный готовыми к взлету новыми годами, напоминающими о столь популярном в это время образе сталинских самолетов и соколов. Этот взлет ввысь приурочен к январю — Рождеству, к только что возвра-

щенной народу специальным постановлением за подписью Постышева рождественской, а теперь новогодней ели. Отсюда упоминание звуков фанфар — одного из атрибутов западной рождественской музыки и изображений Рождества.

Ангар Пастернака напоминает об образе подобного рода хранилища в стихах Клюева, о котором говорилось ранее применительно к Ам4бб. Обратим внимание, что у Клюева речь всегда шла о хранилище прекрасного старого, заветного, сакрального. В одном из его процитированных выше стихотворений упоминается в таком значении амбар. Звуковое сходство «амбар» и «ангар» подчеркивает противопоставление старого, деревенского, посконного у Клюева и нового, железного, звенящего у Пастернака. Эта антитеза дополняется в стихотворении «Я понял: все живо…» еще и положительным упоминанием железа и пороха, практически невозможным у Клюева.

Думается, что в стихотворении Пастернака и имеется в виду актуальная полемика с Клюевым, уже к 1919 г. избавившимся от всех иллюзий по поводу новой власти и потерявшим всякий интерес к ее идеалам, ценностям и вождям, прежде всего к Ленину, «не пожелавшему стать крестьянским патриархом»[21], см. знаменательное противопоставление херувимов и железа в стихотворении «Мы верим в братьев многоочитых...» (1919): «Мы верим в братьев многоочитых, / А Ленин в железо и красный ум». Железо как мотив в стихах Клюева до 1917 г. обычно соотносится с урбанистическими образами и темами, ср., например, образ горожанина — «сына железа и каменной скуки» в стихотворении «Обозвал тишину глухоманью…» (1914–1916)[22]. Теперь образ железа с семантикой разрушения относится не только к городу, но и к новой власти в целом, см. стихотворение «Железо» (1918) — полемический ответ Клюева на «Песнь о железе» М. Герасимова. Взятый с начала 1920-х гг. курс на индустриализацию, означающий разрушение крестьянского мира России, актуализирует образ железа в поэзии Клюева как доминирующий символ зла. «В слове, произнесенном на литературном вечере в Ленинграде 1 октября 1927 г., Клюев страстно выскажется в защиту “берестяного Сирина Скифии”, насмерть сейчас “простуженного” от “железного сквозняка, который вот уже третье столетие дует из пресловутого окна, прорубленного в Европу”»[23]. «Только в союзе с землей благословенное любовью железо перестанет быть демоном, становясь слугой и страдающим братом человека...», — таково мнение Клюева[24]. Образ же-

леза в положительном значении связан в его стихах с представлениями о земле и вере, ср. «Тяжелы душе писания видимые, / И железо живет в буквах библий!», «Сыты кони овсяной молитвой / И подкованы веры железом» («Поддонный псалом», 1917).

Утверждение Пастернака, выраженное в двухстопном амфибрахии, имющем отчетливое почти маршевое звучание, — «Железо и порох / Заглядов вперед …» — выглядит явно полемическим по отношению к клюевскому мотиву демонического большевистского железа и к его представлению о системе ценностей и образе их хранилища. Для Пастернака же в 1935 г. прекрасно совмещаются и века христианской религии, и тенденции советского времени, кажущиеся ему в чем-то родственными им, ср. смысловое соединение только что установленных рубиновых звезд на башнях Кремля и рождественской звезды, образ которой явно актуализирован на фоне символики стихотворения: «…И звезды, которых / Износ не берет».

Это предположение находит свое подтверждение в другом стихотворении Пастернака, написанном спустя много лет, 6 января 1951 г., но тем же самым размером — «Евгении Казимировне Ливановой. Имениннице». Оно заканчивается двумя многозначительными строфами, указывающими на непосредственную связь этого размера и рождественской тематики как генезиса уже созданного цикла стихов в романе «Доктор Живаго», в частности, «Рождественской звезды»:

Как самый завзятый
Простой семьянин
Я чествую дату
Твоих именин.

Она мне внушила
«Звезду Рождества»
И всех нас скрепила
Печатью родства[25].

Использование четырехстопного (двухстопного) амфибрахия с параллельной мужской рифмой аабб объединяет двух антиподов, которыми, безусловно, являются, Клюев и Пастернак, на почве трактовки христианского времени как хранителя ценностей. Однако само представление о ценностях здесь различно: в случае Клюева подразуме-

вается возврат к древнему, деревенскому, освященному русским бытом и мифологией миру и его реалиям; поэзия Пастернака основана на общих для России и Запада представлениях о цикличности христианской истории. Эти представления подразумевают идею мученичества, страдания от зверств и разрушений наравне с существованием идеи прогресса, в том числе в его советском изводе. Отсюда та антитеза между пониманием будущего у Пастернака и Клюева. Семантический ореол Ам4бб оказывается способным вместить эту столь существенную разницу, а его членение на двухстопник у Пастернака подчеркивает момент движения, устремленности в будущее, кажущееся в это время поэту столь близким.

В творчестве А. Ахматовой использование Ам4бб также связано с коллизией слома времени. Этот размер зафиксирован в трех ее текстах — поэмах «Requiem» (1935–1940, 1957) и «Путем всея земли» (параллельное название в сборнике «Бег времени» (1965) — «Китежанка»[26]) (1940) и стихотворении «Летний сад» (1959). Обращает на себя внимание тот факт, что, в отличие от Клюева и Пастернака, в этих текстах Ахматовой христианство представлено не как набор авторских мифопоэтических образов и сравнений, а как реально существующая система называемых традиционных действий, реалий и символов, в которой поэт столь же ощутимо ориентируется, как, например, и в природе. Рассмотрим написанное указанным размером второе стихотворение из эпилога, завершающего поэму «Requiem»:

Опять поминальный приблизился час.
Я вижу, я слышу, я чувствую вас:
И ту, что едва до окна довели,
И ту, что родимой не топчет земли,
И ту, что красивой тряхнув головой,
Сказала: «Сюда прихожу, как домой».
Хотелось бы всех поименно назвать,
Да отняли список, и негде узнать.
Для них соткала я широкий покров
Из бедных, у них же подслушанных слов.
О них вспоминаю всегда и везде,
О них не забуду и в новой беде,
И если зажмут мой измученный рот,
Которым кричит стомильонный народ,

Пусть так же они поминают меня
В канун моего погребального дня.
А если когда-нибудь в этой стране
Воздвигнуть задумают памятник мне,
Согласье на это даю торжество,
Но только с условьем — не ставить его
Ни около моря, где я родилась:
Последняя с морем разорвана связь,
Ни в царском саду у заветного пня,
Где тень безутешная ищет меня,
А здесь, где стояла я триста часов
И где для меня не открыли засов.
Затем, что и в смерти блаженной боюсь
Забыть громыхание черных марусь,
Забыть, как постылая хлопала дверь
И выла старуха, как раненый зверь.
И пусть с неподвижных и бронзовых век
Как слезы струится подтаявший снег,
И голубь тюремный пусть гулит вдали,
И тихо идут по Неве корабли[27].

Начало этого текста следует рассматривать параллельно началу уже приведенного выше стихотворения Клюева «Четыре вдовицы к усопшей пришли…» из цикла «Избяные песни». Так же, как и здесь, у Ахматовой речь идет о поминальном обряде, однако поэтическая ситуация совершенно иная. У Клюева она соотносится с реальным событием — смертью его матери, из которой вырастают мифопоэтические имагинативные фигуры четырех вдовиц, а за ними на фоне оживающего к новой жизни дома и природы возникает образ матери в особом одеянии и в сопровождении святых — хранителей этого локуса. Несложно увидеть за этим поэтическим образом контаминацию деталей поминального обряда — и легенды о покрове Богородицы и ее явлении в сопровождении святых.

У Ахматовой референтное событие иное: место реальных похорон занимает воспоминание о длящейся семнадцать месяцев тюремной очереди и тех, кто стоит в ней и, узнав поэта, просит о памяти и поминовении. Отсюда «закольцованность» текста: предваряющее поэму «Вместо предисловия» корреспондирует с первой строкой второй части «Эпилога» — «Опять поминальный приблизился час». Слово

«опять» указывает на повторяющееся в памяти лирической героини поэтическое событие поминального обряда. Как и у Клюева, с образом лирической героини здесь связана символика покрова, напоминающая о легенде о покрове Богородицы. Покров в тексте «Requiem» создается из словесной ткани — «Из бедных, у них же подслушанных слов». Слова приобретают ощутимость поминальных платков, раздаваемых на память во время похорон для того, чтобы получившие употребляли их в быту, сохраняя таким образом память о покойном или покойнице. Подобный образ поминальных платков есть и в стихотворении Клюева, он подчеркивает вовлеченность окружающей природы в процесс памяти-воспоминания: «И вздулся, как парус, на грядке платок...» (Клюев, с. 233). Но если у Клюева все, окружающее избу покойной матери, помнит о ней, то у Ахматовой образ памяти связан с представлениями о забывании, точнее, о страхе беспамятства, приходящего вместе с блаженством смерти, и необходимостью противостоять течению времени. Отсюда, наряду со словом «опять», открывающим текст, тройной повтор «Я», семантически соотносящийся с погружением лирической героини в особое трансцендентное состояние: «Я вижу, я слышу, я чувствую вас…». Отсюда тройная анафора «И ту», связанная с воспроизведением образов реальных женщин. Отсюда двойная анафора «Забыть», относящаяся к тройному объекту — реалиям сталинских арестов: «громыхание черных марусь», «как постылая хлопала дверь / И выла старуха, как раненый зверь». Вою старухи-матери вторит крик поэта — лирической героини-медиума, голос которой становится гласом страдающего, насильственно обезмолвленного народа: «И если зажмут мой измученный рот, / Которым кричит стомильонный народ…». Процесс поминания — воспроизведения в поэтической памяти ушедшего страшного времени приобретает как прямое, так и обратное направление: поэт-лирическая героиня вспоминает их, а если она падет жертвой режима, то они будут так же поминать ее, но теперь уже ее словами. Стихи в целом приобретают семантику покрова — памяти, утешения, милосердия и надежды на спасение.

Облик поэта-лирической героини получает ассоциацию с соответствующими изображениями Богородицы в православной традиции (иконы «Покров Пресвятой Богородицы») и в католической иконографии (Madonna Misericordia). Обычно в этих изображениях рядом с образом Богоматери находятся сопровождающие ее святые. В

цикле Клюева «Избяные песни», где, как уже указывалось, используются мотивы легенды о покрове, уже в первом стихотворении говорится о том, что мать должна явиться на землю в сопровождении святых, которых специально обряжают на небесах («Четыре вдовицы к усопшей пришли...»). В стихотворении «Весь день поучатися правде твоей…» образ матери сопровождается образами св. Медоста (св. Модеста, покровителя овец) и Иоанна Крестителя. В тексте «Requiem» подчеркивается одиночество поэта — лирической героини, выполняющей функцию заступничества и милосердия и защищающей своим покровом всех страждущих, весь «стомильонный народ». Предстояние в этой позе предполагает застывание во времени, соответствующее фигуре поэта-медиума в начале.

Отсюда логически возникает у Ахматовой образ памятника — своего рода Imitatio Mariae. Спутниками поэта в вечности оказываются лишь «голубь тюремный» и «тихо» плывущие по Неве корабли, напоминающие о символике Благой вести и надежды. Подтаявший снег — слезы, струящиеся «с неподвижных и бронзовых век» памятника, — вводит в текст дополнительную ассоциацию с чудотворными иконами и со слезами Богородицы во время ее долгой молитвы во Влахернской церкви во спасение Константинополя от нашествия. В «Житиях святых» Димитрия Ростовского, где и приводится легенда о покрове, по окончании молитвы Богородица «сняла с Себя блиставшее наподобие молнии великое и страшное покрывало, которое носила на Пречистой главе Своей и, держа его с великою торжественностью Своими Пречистыми руками, распростерла над всем стоящим народом»[28]. Видение означало будущее спасение жителей города от нашествия. Использование мотивики легенды о покрове Богородицы в тексте Ахматовой становится своего рода указанием на отодвинувшееся в эсхатологическое будущее отступление сатанинских большевистских войск от стен печально знаменитых «Крестов» — современного символа святой Руси. Четырехстопный амфибрахий с параллельной мужской рифмой аабб приобретает, таким образом, дополнительное современное трагическое значение затвора — тюрьмы как хранительницы страны и народа.

В то же самое время, в марте 1940 г. Ахматова пишет поэму «Путем всея земли», размер которой — двухстопный амфибрахий с чередованием женской и мужской рифмы — является тем же изводом Ам4бб, о котором шла речь выше применительно к Пастернаку. Как

известно, весной 1940 г. сама Ахматова говорила о возникновении новой интонации в «Requiem», «Путем всея земли» и «Поэме без героя», см. в записи Л.К. Чуковской: «Там есть новая интонация. Совсем новая, какой еще никогда не было»[29]. Эту новую интонацию точно определяет Н.К. Гончарова: «Память о прошлом, лишенная всякой иллюзорности и сентиментальной веры в его возвращение — вот “новая интонация” “маленькой поэмы”; память о прошлом — и мужество оставшегося жить в чужом мире человека»[30].

Двухстопный амфибрахий с чередованием женской и мужской рифмы — вариант Ам4бб — приобретает здесь ярко выраженное значение движения: это путь в смерть, «большая панихида по самой себе...»[31] Ночь штурма Выборга — ненужного страшного кровопролития уже после заключения мирного договора с Финляндией 12 марта 1940 г. — стала решающей для понимания поэта, что всему прошедшему нет возврата, ушедшее невосстановимо: невосстановима Россия, невосстановим весь мир как таковой. В поэме «Путем всея земли» Ахматова пытается заглянуть за ту завесу, откуда ее позвал неслышимый другим зов — в момент смерти героини:

Никто не увидит ранку,
Крик не услышит мой,
Меня, китежанку,
Позвали домой. (Ахматова, 120).

Существенно отметить, что возникновение в тексте поэмы двухстопного амфибрахия возникает после имагинативной смерти героини, слом ритма возникает именно здесь. Отсюда начинается воображаемое странствие назад во времени и пространстве[32]. Хронотоп поэмы, написанной этим размером, существенно отличается от того, что характеризует рассмотренные тексты Клюева и Пастернака. В случае Клюева поэтическое пространство населено мифологическими существами и явлениями, которые в сумме дают картину русской истории, как она понимается в воображении крестьянства. В случае Пастернака это имагинативное пространство имеет в своей основе картину современной городской действительности, прежде всего московской, а затем и советской, но, так сказать, «исправленную, дополненную и улучшенную» за счет ее обрамления, погружения и инкрустации образами и мотивами христианства, христианской культуры, прежде всего

западной музыки, живописи и литературы. Для Ахматовой создается в это время совершенно новый хронотоп, в котором и ее лирическая героиня, и она сама как поэт ощущает себя «китежанкой», по меткому определению того же Клюева[33]. В этом хронотопе существуют реальные фигуры и события той истории, которой Ахматова была сама свидетельницей и участницей, лично или имагинативно, — от падения Выборга назад, к событиям в Петрограде, Петербурге и Царском Селе, к коллизиям русско-японской войны, войны англо-бурской и дела Дрейфуса. Все эти события не имеют того отчетливого русского колорита, как, например, у Клюева, а позднее у Пастернака. Они являются теми самыми многозначными деталями, символами и указаниями, на которых строилась и ранее поэзия Ахматовой, по классическому замечанию Б. Эйхенбаума, но теперь они в ритме двухстопного амфибрахия — варианте Ам4бб — приобретают статус объектов, признаков, реалий прошлого. Реалии революции и Гражданской войны вплетаются в легендарный и сказочный хронотоп:

И гнались за мною
Сто тысяч берез,
Стеклянной стеною
Струился мороз.
У давних пожарищ
Обугленный склад.
«Вот пропуск, товарищ,
Пустите назад...»
И воин спокойно
Отводит штык.

Путь «китежанки» ведет лирическую героиню на дно прекрасного града Китежа, куда уже погрузилась не только России, но и вся мировая цивилизация. В этом отношении примечательно, что и последний текст Ахматовой, написанный Ам4бб, — «Летний сад» (1959) является синтезом русской и мировой культуры. Петербургский локус становится еще одним воплощением затонувшего града Китежа с исходящим из него таинственным светом:

И все перламутром и яшмой горит,
Но света источник таинственно скрыт. (Ахматова, с. 192)

Розы, ограда, статуи, парусные корабли, лебедь, шаги и шествие теней, гранитная ваза, дверь дворца, белые ночи, — вся нынешняя реальность приобретает вид иллюзии, а настоящая жизнь Петербурга, столицы ушедшей навсегда империи оказывается живой и зовущей к себе из-под воды тайной. Китеж Клюева — топос, столь важный для него, как и для всей культуры Серебряного века, оказывается у Ахматовой вместилищем всей европейской культуры, или, как писал Клюев:

Ахматова — жасминный куст,
Обожженный асфальтом серым,
Тропу утратила ль к пещерам,
Где Данте шел и воздух густ,
И нимфа лен прядет хрустальный?
Средь русских женщин Анной дальней
Она как облако сквозит
Вечерней проседью ракит!

(Клюев, с. 575)

Примечания

1 *Сегал Д., Сегал-Рудник Н.* К типологии русских литературных альманахов и сборников первой четверти XX века // От Кибирова до Пушкина [Сборник в честь 60-летия Н.А. Богомолова] / Сост. А. Лавров, О. Лекманов. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 476–539.

2 Скифы. Сб. 1. Пг.: Скифы, 1917. С. VIII.

3 Там же. С. X.

4 *Клюев Н.А.* Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы / Предисл. Н.Н. Скатова, вступ. статья А.И. Михайлова; сост., подгот. текста и примеч. В.П. Гарнина. СПб.: РХГИ, 1999. С. 293–295. Далее стихи Клюева цит. в тексте по этому изданию с указанием страниц.

5 С необходимым учетом старообрядческих и хлыстовских традиций, см., например: *Вроон Р.* Старообрядчество, сектантство и «сакральная речь» в поэзии Николая Клюева // Николай Клюев: исследования и материалы. М.: Наследие, 1997. С. 54–67.

6 О символике избы как основы клюевской космогонии существует большое количество исследований, см., например: *Азадовский К.* Николай Клюев. Путь поэта. Л.: Советский писатель, 1990; *Азадовский К.М.* Поэзия Н.А. Клюева и проблема романтического: (предварительные заметки) // Литература и искус-

ство в системе культуры. М.: Наука, 1988. С. 461–468; *Михайлов А.И.* Поэтический космос Н. Клюева // Вытегорский вестник. 1994. № 1. С. 78–101; *Богданова М.В.* Поэтическая парадигма слова «изба» в творчестве Н. Клюева // Русская культура на рубеже веков: русское поселение как социокультурный феномен / Ред. Г.В. Судаков. Вологда: Книжное наследие, 2002. С. 275–281. URL: https://www.booksite.ru/fulltext/pos/ele/nie/phe/nom/en/33.htm (дата обращения: 20.09.2022) и др.

[7] *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха: метрика, ритмика, рифма, строфика. М.: Наука, 1984. С. 121; *Гаспаров М.* Метр и смысл. М.: РГГУ, 1999. С. 277–279; см. также: *Gyöngyösi M.* «Память метра» (К возможным претекстам одного стихотворения А. Блока // Litteraria Humanitas. 2006. Vol. XIV. P. 52.

[8] *Вахтель М.* «Черная шаль» и ее метрический ореол // Русский стих: метрика, ритмика, рифма, строфика. М.: РГГУ, 1996. С. 61–80; *Гаспаров М.* Метр и смысл. М.: РГГУ, 1999. С. 277–279.

[9] *Ронен О.* Лексические и ритмико-синтаксические повторения и «неконтролируемый подтекст» // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1997. Т. 56. № 3. С. 40–41; *Тименчик Р.Д.* Чужое слово: атрибуция и интерпретация // Лотмановский сборник. Вып. 2. М.: ОГИ; РГГУ, 1997. С. 86–99.

[10] *Михайлик Е.* «Гренада» Михаила Светлова: откуда у хлопца испанская грусть? // Новое литературное обозрение. 2005. № 5 (75). URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2005/5 (дата обращения: 29.09.2022); *Поберезкина П.* Анна Ахматова. Другие тринадцать строчек // Toronto Slavic Quarterly. 2019. № 70 http://sites.utoronto.ca/tsq/14/poberezkina14.shtml (дата обращения: 29.09.2022).

[11] *Азадовский К.М.* Поэзия Н.А. Клюева и проблема романтического: (предварительные заметки). С. 461–468.

[12] О существенности пушкинских реминисценций в поэзии Клюева см, например: *Клевачкина О.А., Кудряшов И.В.* Пушкинский ключ к поэме Н. Клюева «Кремль» // Николай Клюев: образ мира и судьба: научный сборник / Отв. ред. В.А. Доманский. СПб.; Томск: Изд. дом ТГУ, 2013. Вып. 4. С. 75–88.

[13] См.: *Михайлов А.* Николай Клюев и мир его поэзии // Клюев Н.А. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы. С. 26.

[14] *Клюев Н.А.* Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы. С. 896.

[15] См.: *Седакова О.* Четырехстопный амфибрахий или «Чудо» Пастернака в поэтической традиции [Электронный ресурс]. URL: https://www.olgasedakova.com/Poetica/228 (дата обращения: 3.10.2022).

[16] *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха: метрика, ритмика, рифма, строфика. С. 263–264.

[17] Вариант текста, напечатанный в «Известиях», см.: *Пастернак Б.* Полн. собр. соч. с приложениями: в 11 т. М.: Слово / Slovo, 2004. Т. II. С. 250–251.

[18] *Ивинская О.* В плену времени. Годы с Борисом Пастернаком. Париж: Librairie Arthème Fayard, 1978. С. 95–96.

[19] *Пастернак Б.* Полн. собр. соч. с приложениями: в 11 т. Т. II. С. 465–466.

[20] *Гладков А.* Встречи с Пастернаком. Paris: YMCA Press, 1973. С. 54.
[21] *Михайлов А.* Николай Клюев и мир его поэзии. С. 39.
[22] Там же. С. 35–37.
[23] Там же. С. 41.
[24] Записано в 1920-е гг. другом поэта, Н.И. Архиповым: Там же. С. 41.
[25] Там же. С. 278–279.
[26] См.: *Ахматова А.* Стихотворения и поэмы. Л., 1977. С. 511 (примечания В.М. Жирмунского).
[27] *Ахматова А.А.* Requiem: в 5 кн. М.: Изд-во МПИ, 1989. С. 312.
[28] Слово на Покров Пресвятой Богородицы // Жития святых на русском языке, изложенные по руководству Четьих-Миней свт. Димитрия Ростовского: 12 кн., 2 кн. доп. М.: Моск. Синод. тип., 1903–1916. Т. II: Октябрь, День 1.
[29] *Чуковская Л.К.* Записки об Анне Ахматовой. М.: Согласие, 1997. Т. I. С. 117.
[30] *Гончарова Н.Г.* «Путем всея земли» как «новая интонация» в поэзии Анны Ахматовой // Русская словесность. 1998. № 2. С. 27–33. http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/goncharova-putem-vseya-zemli-kak-novaya-intonaciya.htm (дата обращения: 30.09.2022).
[31] Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). М.; Torino: *Giulio Einaadi editore,* 1996. С. 310–311.
[32] *Головченко И.Ф., Кихней Л.Г., Яковлева Л.А.* «Путем всея земли» Анны Ахматовой: историческое и географическое движение вспять // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7. № 4А. С. 208–220.
[33] См. слова Ахматовой в записи Э. Бабаева: «Николай Клюев был ловец душ. Он каждому хотел подсказать его призвание. Блоку объяснял, что Россия его “Жена”. Меня назвал «Китежанкой».) *Бабаев Э.* «На улице Жуковской...» // Литературное обозрение. 1985. № 7. С. 102.)

Мария Сидорович

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА БАЛЛАДЫ НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ: ДВА СТИХОТВОРЕНИЯ ИН. АННЕНСКОГО

Жанр литературной баллады, получивший наибольшее распространение в эпоху английского и немецкого романтизма и ставший программным для русских поэтов-романтиков, является гибридным жанром[1]. Он сочетает лирическое (лирическое мировосприятие), эпическое (фабула с явно выраженной повествовательной составляющей) и драматическое (диалогический обмен репликами) начала. Традиционно балладный сюжет строится на соприкосновении двух миров, а точнее, на встрече персонажей мира «здешнего», земного, и мира потустороннего, «иного». Первый мир всегда связан с живыми, второй — с мертвыми, с нечистой силой и дьявольщиной. Структурное сходство балладного сюжета со сказочным на этом заканчивается: в отличие от сказки в балладе происходит обратный переход границы, и осуществляется он персонажем из мира потустороннего; встреча этого «пришельца» с героем баллады и является событием, которое приводит к катастрофическому финалу и которое может быть губительным (смерть, потеря душевного покоя) как для героя, так и для пришедшего к нему персонажа мира «иного», или же для них обоих[2]. Основным способом взаимодействия между представителями двух миров оказывается диалог; чаще всего именно через реплики персонажей и развивается балладная фабула. Как отмечает Д.М. Магомедова, балладный диалог напоминает некоторые признаки ритуального диалога: если ритуальный диалог «движется от профанного пространства к мистическому центру, последовательно уничтожая Хаос, восстанавливая миропорядок, связь здешней действительности с сакраль-

ным центром», то балладный диалог оказывается обратным ритуальному — «повторяя вопросно-ответную структуру ритуала, движется в противоположную сторону: от устроенного миропорядка к его нарушению, а роль сакрального центра принадлежит либо могиле, либо любому месту, где гибнет герой»[3].

Трансформация балладного жанра в русской поэзии на рубеже XIX–XX вв. происходит главным образом вследствие изменения соотношения эпического, лирического и драматического начал[4]: первое ослабевает, а два других, наоборот, обостряются. Канонические признаки балладной фабулы сохраняются лишь отчасти; соприкосновение с «иным» миром происходит, но иначе — исход этой встречи не обязательно трагичен, он может быть вовсе лишен оценки и т. д. Заметные изменения претерпевает и субъектная организация баллады (безличное повествование сменяется повествованием от первого лица, жанровый субъект и лирическое «я» как бы сращиваются[5]). В целом, что касается балладной формы, деканонизация балладного жанра характеризуется такими процессами, как лиризация[6], диалогизация и драматизация[7], новеллизация[8]. Все это приводит к формированию новых жанровых форм или, иначе говоря, к появлению произведений, которые не могут быть названы балладами в каноническом смысле, однако чья ориентация на балладную традицию очевидна.

Баллады и стихотворения, тяготеющие к балладной традиции или сохраняющие в той или иной степени балладный подтекст, в творчестве Ин. Анненского встречаются преимущественно в сборнике «Кипарисовый ларец». В данной работе анализируются две баллады, принадлежащие, как будет показано ниже, к двум разным типам литературной баллады — романтической и фольклорной (или точнее — стилизации под нее).

К первому типу — романтической балладе — относится стихотворение «Квадратные окошки» (1909), являющееся центральным стихотворением «Трилистника призрачного» сборника «Кипарисовый ларец» и озаглавленное в черновом автографе «Лунное воспоминание»[9]. В творчестве Анненского это стихотворение стоит ближе всего к каноническим образцам жанра баллады. Композиционно стихотворение условно распадается на три части: экспозиция и завязка (обозначается хронотоп, в котором находится лирический субъект, он же балладный персонаж), развитие действия (воспоминание об утраченной возлюбленной, влекущее за собой смену хронотопа) и куль-

минация (встреча лирического субъекта с возлюбленной). Эта встреча, иначе говоря в соответствии с балладным сюжетом, — страшное видение, в котором умершая героиня в демоническом облике (очевидно, из мира потустороннего) приходит к лирическому герою в его земной мир. Кульминационное (оно же — финальное) событие стихотворения, таким образом, это переход границы и столкновение персонажей двух миров.

При наличии этих жанрообразующих признаков, в стихотворении Анненского по сравнению с классическим образцами (баллады Жуковского, Лермонтова) намечается отход от канона на уровне композиционно-речевого аспекта. Собственно балладная фабула опущена, а повествование предельно лаконично и строится в значительной степени на диалогическом обмене репликами преимущественно вопросно-ответного характера. Первые две строфы — экспозиция — изображение обстоятельств, которые непосредственно предваряют развертывание действия: задается место и время, вводится лирический субъект. Третья строфа представляет собой завязку — момент, с которого начинается движение сюжета. Интериоризация, намеченная в первой строфе через переход от пейзажа («дали лунно-талые», «темно-снежный путь») к внутреннему состоянию героя («болит душа усталая»), свершается окончательно:

Смиренно дума-странница
Сложила два крыла,
Но не мольбой туманится
Покой ее чела[10].

Следующие восемь строф состоят только из реплик лирического субъекта и его двойника. Как отмечает С.Н. Бройтман, для поэзии Анненского характерны «исходная нерасчленимость “я” и “другого”, невозможность провести границу между ними», «двуединство» лирического субъекта[11]. Структурно-риторическое развитие темы в воспоминании (4–6 строфы) осуществляется в форме присоединительных перечислительных конструкций («Ты помнишь…») по принципу нагнетания: четвертая строфа, представляющая собой законченное высказывание двойника (утвердительное предложение), сменяется пятой и шестой строфами, провоцирующими ответ собеседника (вопросительные предложения). Вопросы двойника оказываются способом

вовлечения лирического субъекта в диалог и, следовательно, мотивируют дальнейшее развитие темы.

На композиционном уровне развитие темы происходит еще и с помощью других анафорических повторов: «*О,* дали лунно-талые, / *О,* темно-снежный путь…», «*За* чахлыми горошками, / *За* мертвой резедой…», «*Я* сто обеден выстою, / *Я* изнурюсь в посте!» (здесь и далее курсив мой. — *М. С.*). Один из них маркирует начало и конец композиционного кольца, охватывающего почти все стихотворение целиком (реприза «За чахлыми горошками, / За мертвой резедой…»). Впрочем, повествовательное начало все же заметно ослаблено — событийность носит эпизодический характер, а описываемое фрагментарно (конкретность в описании предметного мира и портретов, в том числе психологических, крайне избирательна).

Драматическое начало, исконно присущее гибридному жанру баллады, в «Квадратных окошках» берет верх. Отход от канона, таким образом, здесь происходит по линии драматизации баллады. А.А. Боровская так характеризует черты этого процесса: «Сюжет в таких балладах излагается опосредованно, как в драматическом произведении, в форме цепочки высказываний, которые составляют сплошную непрерывную линию, один изображаемый момент тесно примыкает к другому, что стимулирует динамику развития действия»[12].

Сюжетная недосказанность компенсируется наличием подсказок-намеков, концентрация которых заметно увеличивается к финалу стихотворения, причем дело не только в их числе, но и в нарастающей степени очевидности. Так, в последних строфах появляются предметы одежды, являющиеся по сути атрибутами ролевых персонажей — фата (женское покрывало либо, в более узком значении, покров невесты[13]) и куколь (здесь: монашеский головной покров схимника). Герой баллады оказывается монахом, и тогда иначе воспринимаются понятия, в действительности дополняющие образ героя и его принадлежность к сфере монашества («молитва», «обедня», «пост»). О героине известно гораздо меньше, ее неотъемлемой темой является тайное («Она была желаннее / Мне *тайной* и луной»), скрытое (в том числе и в буквальном смысле — покров чадры, скрывающей тело женщины и ее волосы, покров фаты). В почти новеллистическом финале эта тема обыгрывается, когда происходит подмена ожиданий — облик героини претерпевает метаморфозу, проступают до сих пор бывшие сокрытыми инфернальные черты («рожки», «трясучая борода»[14]). По черновому ав-

тографу, хранящемуся в Государственном литературном музее в Москве, известна альтернативная редакция строк 37–41:

Похожено ль дорожками,
Полежано ль без сна
С разломанными ножками.
Сожги ее, луна.
Гляди — там дьявол с рожками[15].

С одной стороны, в этих строках упоминается очередной признак инфернальности героини («разломанные ножки»), с другой — в отличие от окончательной редакции — она оборачивается дьяволом, который прямо назван. В любом случае такая гротескная трансформация, размывающая границу между двумя мирами, является характерным элементом «диалога “голосов”»[16] — лирического субъекта и его двойника.

В то же время двойника лирического субъекта никак нельзя назвать ролевым персонажем — он является, скорее, родственным лирическому субъекту сознанием (лирической маской), в отличие от него не наделенным эмоциональной составляющей. Двусубъектная природа «Квадратных окошек» вместе с полным отсутствием авторского слова соотносятся с признаками другого процесса трансформации жанра — лиризацией баллады, — которые выделяет Боровская: «… отказ от безличного в пользу личного повествования, <…> сокращение дистанции между автором и героем, ослабление повествовательной составляющей сюжета»[17], «размывани[е] границы между жанровым субъектом и собственно лирическим “я”»[18]. Учитывая вместе с этим и развитую диалогическую структуру стихотворения, «Квадратные окошки» можно определить как лиро-драматическую балладу.

На семантическом уровне балладный сюжет разрабатывается в оппозиции «живое» — «неживое», обозначенной уже в начале стихотворения. Черновой автограф, хранящийся в ЦГАЛИ, содержит альтернативный вариант двух строк, открывающих балладу: «О *стылость* лунно-талая, / О темно-снежный путь!»[19] Таким образом, первоначальная редакция уже первой строки содержала намек на состояние омертвения. То, что должно бы быть живым, оказывается мертвым («За чахлыми горошками, / За мертвой резедой…»). Поскольку эти же строки завершают стихотворение, тема живого и мертвого оказы-

вается закольцована. Усиливается эта оппозиция еще и благодаря запахам. Очевидно их отсутствие, когда называются растения, обладающие характерным и сильным запахом (горошек, резеда). Подробность, сопровождающая образ лирической героини в воспоминании («чадра *душистая*»), в финале оборачивается намеком на ее принадлежность к миру мертвых («*на волнах ладана*»[20]).

Однако имплицитно тема живого и мертвого разворачивается лишь в предпоследней строфе:

Так страстно не разгадана,
В чадре живой, как дым,
Она на волнах ладана
Над куколем твоим[21].

Чадра, принадлежащая вещному, предметному миру характеризуется эпитетом «живой», приобретая таким образом характеристику ей не свойственную. Бросается в глаза неожиданная «подвижность», сопровождающая лирическую героиню в этой строфе, предшествующей ее демоническому превращению: «живая», «как дым», «на волнах». Учитывая использование лексики, сопряженной с отсутствием движения и в экспозиции («покой»), и в воспоминании («тиховейные»), в этой строфе усиливается ощущение несоответствия, достигающее апогея в финале: «с *трясучей* бородой».

Таким образом, традиционная оппозиция «мертвое» — «живое» в стихотворении как бы перевертывается. «Мертвое» и «чахлое» здесь — подчиненное законам природы, зиме, ночи, а значит, присущее миру «здешнему», земному. Категория «живого», напротив, характеризует инфернальное начало, нарушающее этот покой. Оно как бы вторгается в мир лирического субъекта — неслучайно действие происходит зимней ночью (хронотоп, ассоциируемый с ослаблением границы между миром земным и миром потусторонним) — через его двойника и нарушает все законы природы: ночной покой невозможен для сна («…Болит душа усталая / И не дает заснуть»), из зимней ночи герой переносится в «вешние утра» юга. Категория «живого» оказывается обманкой, сопутствующей искушению лирического субъекта демонической силой в гротескном облике его некогда возлюбленной.

Мир лирического субъекта и мир воспоминания противопоставлены. Воспоминание о свидании характеризуется обостренным вос-

приятием; все в мире этого воспоминания оказывается заметно более ощутимым для органов чувств: слух («тиховейные»), зрение («сребролистая», «мальвовые»), обоняние («душистая»), осязание («…И как ее *кисейная* / *Тонка* была чадра»). Такое разнообразие в воспоминании контрастирует с преимущественно визуальным восприятием окружающего мира лирическим субъектом в момент вспоминания. На зрительном уровне этот зимний ночной мир монохромный, черно-белый (луна, дым), тогда как мир юга — полноцветный и яркий. В то же время то, что выходит за область зрительного восприятия, претерпевает решительную трансформацию: «душистое» превращается в «волны ладана».

Анализ метроритмического уровня текста «Квадратных окошек» позволяет обнаружить определенные жанровые и тематические тяготения. Стихотворение написано трехстопным ямбом с чередованием дактилических и мужских окончаний; используется кольцевая рифмовка. Описывая многообразный семантический ореол трехстопного ямба, М.Л. Гаспаров выделяет ряд семантических окрасок данного размера, каждая из которых связана с достаточно узким кругом тем или жанром; тематическая или жанровая вариативность напрямую зависит от разновидности данного стихотворного размера, определяемой характером чередования окончаний (женских, мужских, дактилических) и рифмовкой[22]. Семантическую окраску «Квадратных окошек» Гаспаров характеризует как «лирический стих»; она берет свое начало от лермонтовского «Свиданья» (1841). Тема ожидания встречи с возлюбленной у Анненского оборачивается воспоминанием о встрече; в то же время измена возлюбленной и месть лирического героя у Анненского не находят продолжения. Другая тематическая вариация, замеченная Гаспаровым, это общий для двух стихотворений «южный экзотический фон»[23]. От развернутого и узнаваемого кавказского пейзажа в лермонтовском стихотворении в балладе Анненского не остается и следа[24], признаки «южного» мира, тем не менее, сохраняются в образе возлюбленной, точнее, в экзотическом (или, возможно, ориентальном) одеянии героини (ср.: «Но под чадрою длинною / Тебя узнать нельзя!..» у Лермонтова и «…И как ее кисейная / Тонка была чадра» у Анненского).

Метрика этого стихотворения Анненского связана, как уже было замечено[25], помимо «лирической» традиции, с двумя другими семантическими окрасками той же разновидности трехстопного ямба, пред-

ложенными Гаспаровым. Прежде всего это «патетическая» традиция, начавшаяся с «Молитвы» (1839) Лермонтова, которая встречается относительно нечасто, однако всегда узнаваема. Гаспаров выделяет две тематических вариации «патетической» окраски: «Лермонтовский образец задает два мотива — “минуты трудной” и “молитвы чудной”»[26]. Тогда как в «Квадратных окошках» мотив «молитвы чудной» лишь отчасти отдается в монашеской теме (в частности, мимолетно обыгрывается в сроках: «…Но не мольбой туманится / Покой ее чела»), очевидно, что мотив «минуты трудной», напротив, раскрывается в полной мере. Лейтмотив душевной муки, начинаясь в экспозиции и отчасти являясь собственно причиной вспоминания («болит душа», «не дает заснуть», «…туманится / Покой… чела»), продолжается в мире воспоминания и нагнетается в центральной строфе стихотворения («тоской измученный») и, наконец, достигает кульминации в строках: «… Молчи, воспоминание, / О, грудь моя, не ной!»[27]

Необходимо сказать и о связи — хотя и гораздо более слабой — трехстопного ямба с балладным жанром. Одним из важнейших источников семантического ореола трехстопного ямба в русской лирике была традиция народного песенного стиха, в частности воспринятая через немецкую традицию баллады эпохи романтизма. Образцов баллад, написанных трехстопным ямбом, в русской поэзии немного. Использование нерифмованного стиха с дактилическими окончаниями, изредка чередующимися с мужскими, каким написан «Сон» (1828) Дельвига, постепенно сходит на нет[28]. А разновидность трехстопного ямба с чередованием женских и мужских окончаний, после «Тростника» (1832) Лермонтова, отходит на второй план и вновь проявляется уже лишь в трансформированных балладах Серебряного века[29]. Какими бы ни были маргинальными эти примеры, можно говорить о традиции балладного трехстопного ямба. Семантические окраски смежных разновидностей размера (трехстопный ямб с чередованием дактилических и мужских окончаний и женских и мужских окончаний) в «Квадратных окошках» если и не скрещиваются, то по крайней мере находятся в тесном взаимодействии. Вместе с тем не только на тематическом, но и на метроритмическом уровне (благодаря жанровой памяти) рассматриваемая баллада Анненского тяготеет к лиризации.

В другой балладе Анненского — фольклорно-бытовой балладе «Милая», датированной 15 апреля 1907 г. и входящей в «Складень романтический» сборника «Кипарисовый ларец», — драматическое на-

чало полностью подчиняет себе и лирическое, и эпическое. Текст стихотворения состоит исключительно из прямой речи — происходит обмен репликами между мужским и женским персонажами, однозначно идентифицируемыми как ролевые. В результате этого диалога и складывается двухуровневая балладная фабула (гораздо более выраженная, чем в «Квадратных окошках»): разговор о произошедшем событии и собственно событие, реконструируемое из реплик.

Структурно-риторическое развитие темы происходит в форме присоединительных перечислительных конструкций — четырехкратное повторение в начале каждой строфы обращений мужского персонажа к возлюбленной («Милая, милая…») является классическим балладным рефреном. На уровне диалогической структуры баллада очевидно имеет обрамление: первая и последняя строфы носят сугубо вопросно-ответный характер (вопрос героя, ответ героини), тогда как это равновесие нарушается в двух центральных строфах. В схему «вопрос» — «ответ» включаются утвердительные предложения героя и повторы его вопросов героиней. Именно эти элементы и форсируют развитие конфликта, а соответственно, и действия: констатация несоответствий слов возлюбленной с действительностью в утвердительных предложениях героя передает его подозрения, повторы же героиней адресованных ей вопросов и характер ответов — рассеянность, нерешительность и нарастающую недосказанность (реплики «милой» завершаются многоточием).

Как отмечает Боровская, стихотворение «представляет собой вариацию нескольких сюжетных схем английской народной комической баллады», в особенности «Баллады о мельнике и его жене» (англ.: *Our Goodman*)[30]. По ее мнению, в основе обеих баллад лежит рассказ об обнаружении неверности жены[31]. Очевидно, от «комического» элемента у Анненского не остается и следа, однако и соответствие двух сюжетных ситуаций — в «Милой» и в упомянутой староанглийской балладе — может быть и не столь однозначно. Возможны две интерпретации баллады Анненского, при котором центральным событием стихотворения является либо адюльтер, либо нечто другое (об этом — ниже). В чем баллада Анненского действительно наследует староанглийской народной балладе, так это сам процесс установления истины в ходе диалогического обмена репликами, каждая из которых показывает нарастающее недоверие героя и обостряет конфликт, приближая к финалу, в котором и открывается правда о случившемся:

«Милая, милая, где же мука?
Куль-то, что был под передником?»
— У колеса, где вода глубока…
Лысый сегодня с наследником…[32]

Такое строение диалога — последовательное считывание смысла и приближение с каждой новой деталью к разгадке — напоминает уже упоминавшийся ритуальный диалог. Однако в соответствии с особенностями балладного диалога внутреннее движение стихотворения «Милая» происходит от гармонии к хаосу. Слово «метелица» с первых строк вносит хаотическое начало в лишь кажущийся устроенным домашний быт героев. Ощущение несоответствия и нарушенного миропорядка позже маркировано словом «притворный», а также репликой мужского персонажа («Жита я нынче не кашивал!»), абсурдной в контексте описанных погодных условий; в этой реплике явственно проступает и ситуация непонимания между героями.

Заключительное двустишие, выделенное и синтаксически (многоточия), и морфологически (отсутствие глаголов), является разгадкой, предваренной подсказками. Предпоследняя строка стихотворения («У колеса, где вода глубока…») свидетельствует о том, что речь идет о водяной мельнице — месте, трактуемом, согласно народным верованиям, как демонический объект и локус[33]. Степень эксплицитности обозначения нечистой силы («дедка» — «хозяин» — «лысый»), с которой соприкоснулась героиня, постепенно нарастает по кумулятивному принципу. Аллюзии на существо из «иного» мира, содержащиеся в словах «дедка» и «хозяин» (фольклорные именования, применяемые к хранителям места, например к домовому) в финале уже отчетливого позволяют угадать в «лысом» (устойчивый эпитет, относящийся к черту и отражающий некоторые представления о его внешнем облике[34], или же его наименование, носящее эвфемистический характер) черты водяного, живущего под мельничным колесом[35]. Способствует этому и традиционно ассоциируемый с потусторонними силами зимний ночной хронотоп.

Ключ к варианту прочтения обнаруживается в двусмысленности слова «куль»: это и рогожный мешок, в данном случае с зерном; но «куль» может означать и спеленатого младенца. Тогда «горе» героини («Горю и ночью дорога светла…») это горе матери ребенка, который оказывается «у колеса, где вода глубока», — т. е. утопленным. То, что

ребенок назван «наследником» «лысого», не означает, что он в буквальном смысле его порождение; он отдан нечистой силе (здесь можно увидеть и связь с жертвенными ритуалами[36]). Этот вариант прочтения подтверждается, если обратиться к ранней редакции стихотворения. Известен зачеркнутый набросок, хранящийся в ЦГАЛИ:

[Маргарита стан твой снова тонок]
Ты поблекла [у тебя] опала грудь
Маргарита где ж он [же] твой ребенок
Ты молчишь [отвечай] [ответь] скажи [мне] что-нибудь
Маргарита это было бредом[37].

Как уже отмечалось А.В. Федоровым, образ Маргариты соотносится с образом Гретхен (Маргариты) из «Фауста» Гёте[38], утопившей собственного ребенка.

Двусмысленность одновременно обнаруживается и в слове «зерно». Герой, спрашивая возлюбленную — как он думает — о зернах, заготовленных для помола, получает ответ, в котором прочитывается скрытый смысл: «Зерна-то чьи, говоришь? Да твои ж… / Впрочем, хозяин не спрашивал…» Слово «зерно» также родственно понятию «семя», в ныне устаревшем значении обозначавшему «потомка». Т. е. ритуальный след обнаруживается и на семантическом уровне: двусмысленность — два значения — слова «зерно» можно соотнести с макрокосмом и микрокосмом согласно выделенному В.Н. Топоровым принципу «отождествления космического (природного) и человеческого (плоть — земля, кровь — вода, волосы — растения <…>)», свойственному мифопоэтическому мировоззрению[39]. Тогда природному миру принадлежит «зерно» в значении, подразумеваемом мужским персонажем, а миру человеческому — иносказательное значение, скрытое в репликах героини.

Если задаться вопросом, кто отец ребенка, возможны два варианта прочтения. Из текста стихотворения очевидно, что герои существуют в контексте совместного домашнего быта, причем крестьянского, то есть персонажи — носители диалогических реплик являются мужем и женой (иной вариант в условиях крестьянского быта непредставим). Тогда причиной рокового решения героини может быть супружеская неверность (героиня вынуждена утопить незаконнорожденного ребенка, зачатого вне брака). В этом случае героиня старается скрыть ис-

тину и лжет («Зерна-то чьи, говоришь? Да твои ж…»). Если представить, что она говорит правду, и «зерна» действительно принадлежат герою, оказывается, что она отрекается от отнесенного ею к мельнице («куль» с ребенком), как и от самого героя, — причины такого поступка остаются за рамками баллады. Обе интерпретации объясняют рассеянность героини в ответах на вопросы.

Что касается сюжета о контакте персонажа земного мира с «водным» «пришельцем» в рамках балладной традиции, текст Анненского близок, например, прецедентной балладе Лермонтова «Морская царевна» (1841). Стихотворение «Милая», написанное тем же четырехстопным дактилем с чередованием мужских и дактилических окончаний («Морская царевна» — с мужскими окончаниями), обнаруживает и ритмическую близость; впрочем, говорить о наличии балладной семантической окраски, связанной с водной стихией, пока не представляется возможным[40]. Полноценный анализ возможных литературных источников как сюжета об утопленном матерью ребенке, так и сюжета о взаимодействии с «иным» миром через водоем выходит за рамки данного исследования. Можно, однако, отметить что аналогичное стихотворению «Милая» скрещение названных сюжетов происходит в пушкинской драме «Русалка» (1829–1832), в которой дочь мельника с еще не рожденным младенцем, зачатым вне брака от князя, утопилась в водах Днепра, став Русалкой, а мельник продал мельницу «бесам запечным», то есть заключил сделку с нечистой силой.

На данном этапе можно утверждать, что характер взаимодействия с потусторонним миром в балладе «Милая» принципиально отличается и от канонической балладной традиции, и от трансформированной баллады «Квадратные окошки». Во-первых, контакт между представителями двух миров не прямой, а косвенный: осуществляется не одним из главных персонажей, а третьестепенным и даже эксплицитно не названным лицом — фактически о встрече «милой» и «лысого» ничего не известно, а встреча ребенка с ним явно состоялась («Лысый сегодня с наследником…»). Во-вторых, контакт с «иным» миром инициирован героиней, то есть представителем «здешнего», земного мира, а не наоборот, — это она «к дедке *ходила* на мельницу». В-третьих, переход границы утопленным ребенком совершается до момента повествования, т. е. за рамками стихотворного хронотопа (и лирическому герою, и читателю о нем становится известно из рассказа героини). Наконец, хотя финал и лишен какой-либо оценки и остается скорее

открытым, последствия взаимодействия с «иным» миром губительны прежде всего для их отношений — конечной точкой движения балладного диалога является место, где было совершено действие, окончательно разрушившее устроенный домашний миропорядок. Какие из перечисленных особенностей являются устойчивыми характеристиками фольклорного (фольклорно-бытового) типа литературной баллады еще предстоит исследовать.

Проведенный анализ двух стихотворений Анненского наглядно демонстрирует трансформацию жанровой природы баллады на рубеже XIX–XX вв. Стихотворение «Квадратные окошки» стоит ближе всего к каноническим образцам жанра баллады — в нем отчетливо обозначен переход границы и столкновение персонажей двух миров. Однако собственно балладная фабула опущена, повествовательное начало заметно ослаблено, отход от канона идет по линии драматизации и лиризации. В стихотворении «Милая» переход границы двух миров происходит уже за рамками баллады, а характер обмена репликами между персонажами приводит к тому, что драматическое начало превалирует. Представляется, что изменение соотношения эпического, лирического и драматического в балладе — характерный признак жанровой трансформации, свойственной для эпохи модернизма.

Примечания

[1] О терминологии и об истоках и этапах развития европейской баллады см.: *Алексеев М.П.* Народные баллады Англии и Шотландии // История английской литературы. Т. 1. Вып. 1. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1943. С. 218–233; *Жирмунский В.М.* Английская народная баллада // Английские и шотландские баллады в переводах С. Маршака. М.: Наука, 1973. С. 87–103; *Елина Н.Г.* Развитие англо-шотландской баллады // Английские и шотландские баллады в переводах С. Маршака. М.: Наука, 1973. С. 104–131; *Ярцева В.* Проблема баллады в англо-американской фольклористике // Советские фольклор. Вып. 4–5. 1936. С. 397–404; *Балашов Д.М.* Постановка вопроса о балладе в русской и западной фольклористике // Труды Карельского филиала Академии наук СССР. Вып. 35. 1962. С. 62–79; *Мощанская О.Л.* К вопросу об определении жанра английской баллады. Ученые записки Горьковского государственного университета. Вып. 74. 1996. С. 76–88; *Сергеева В.С.* Английская баллада XIV–XVI вв.: жанровое своеобразие и поэтика: дисс. … канд. филол. наук. М., 2008; *Гаспаров М.Л.* Баллада // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М.: Сов. энциклопедия, 1987. С. 44–45; *Гугнин А.А.* Посто-

янство и изменчивость жанра // Эолова арфа: антология баллады / Сост., предисл., коммент. А.А Гугнина. М.: Высшая школа, 1989. С. 7–26. О жанровых признаках литературной баллады см. также: *Иезуитова Р.В.* Из истории русской баллады 1790-х — первой половины 1820-х годов: Жуковский и Пушкин: дисс. … канд. филол. наук. Ленинград, 1966. С. 7–38; *Магомедова Д.М.* Баллада // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. нач. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 26–27; Теория литературных жанров: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательский центр «Академия», 2011. С. 125–128. Об истории развития русской баллады см., например: *Душина Л.Н.* Поэтика русской баллады в период становления жанра: дисс. … канд. филол. наук. Ленинград, 1975; *Иезуитова Р.В.* Баллада в эпоху романтизма // Русский романтизм. Ленинград: Наука, 1978. С. 138–163; *Федоров В.И.* Жанр повести и баллады в переходный период от сентиментализма к романтизму // Проблемы жанров в русской литературе: сб. научн. трудов. М.: МГПИ им. В.И. Ленина, 1980. С. 39–47; *Янушкевич А.С.* Баллады Жуковского 1808–1814 гг. как поэтическая система // Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. Томск: Изд-во Томского университета, 1985. С. 80–94; *Он же.* Книга «Баллад и повестей» 1831 г. // Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. Томск: Изд-во Томского университета, 1985. С. 183–197.

[2] Об особенностях балладного сюжета и его отличиях от сюжета литературной сказки см.: *Магомедова Д.М.* Баллада… С. 26.

[3] *Магомедова Д.М.* Гротеск в стихотворном диалоге 19–20 вв. // Гротеск в литературе. Материалы конференции к 75-летию профессора Ю.В. Манна. М.; Тверь, 2004. С. 113–117, 116. О признаках ритуального диалога см.: *Топоров В.Н.* О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М.: Наука, 1988. С. 7–60, 10–11.

[4] О жанровых разновидностях и эволюции балладных форм, формировавшихся в результате различного соотношения лирического, эпического и драматического начал см.: *Боровская А.А.* Жанровые трансформации в русской поэзии первой трети XX века: автореф. дис. … д-ра филол. наук. Астрахань, 2009. С. 34, 35–40.

[5] *Боровская А.А.* Жанровые трансформации… С. 35.

[6] См., например: *Бобрицких Л.Я.* Эволюция балладного жанра в поэзии Серебряного века // Вестник Воронежского государственного университета. 2011. № 2. С. 5–10.

[7] См.: *Боровская А.А.* Диалогизация баллады в русской литературе конца XIX — начала XX вв. // Вестник Самарского государственного университета. 2009. № 3 (69). С 101–107.

[8] О новеллизации баллады см.: *Зырянов О.В.* Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003.

[9] *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А.В. Федорова. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 548.

[10] *Анненский И.Ф.* Указ. соч. С. 112.

[11] То, что Анненский называл «реальностью совместительства». Об этом см.: *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики. (Субъектно-образная структура). М.: РГГУ, 1997. С. 228–229.

[12] *Боровская А.А.* Жанровые трансформации… С. 37–38.

[13] Трактовка слова «фата» в более узком значении позволяет говорить о балладном сюжете посещения мертвой невестой ее жениха, в русской поэзии встречающем, например, в балладе «Алонзо» Жуковского.

[14] Достаточно редко встречаемое слово «трясучий» заставляет вспомнить программный пример употребления в описании внешнего облика ведьмы Наины в поэме Пушкина «Руслан и Людмила»:

И вдруг сидит передо мной
Старушка дряхлая, седая,
Глазами впалыми сверкая,
С горбом, с *трясучей* головой,
Печальной ветхости картина.

Вероятно, использованное Пушкиным прилагательное для описания преображения Наины в «старушку дряхлую» неслучайно применяется Анненским для изображения метаморфозы облика героини «Квадратных окошек».

[15] *Анненский И.Ф.* Указ. соч. С. 548, 572.

[16] *Магомедова Д.М.* Гротеск… С. 114.

[17] *Боровская А.А.* Жанровые трансформации… С. 38.

[18] Там же. С. 35.

[19] *Анненский И.Ф.* Указ. соч. С. 548.

[20] Благовонная смола, традиционно используемая в богослужениях, ассоциируется в более узком значении с похоронным обрядом, когда умершего окуривали ладанным дымом, чтобы заглушить трупный запах.

[21] *Анненский И.Ф.* Указ. соч. С. 113.

[22] *Гаспаров М.Л.* Метр и смысл. М.: Фортуна ЭЛ, 2012. С. 115–164.

[23] Там же. С. 134.

[24] Так, и Гаспаров, и О. Ронен видят в «Квадратных окошках» противоположный пейзажному городской фон. В частности, Ронен реконструирует символику «квадратных окошек», вынесенных Анненским в заглавие, связывая их с окнами домов на окраине Петербурга, в районе Обводного канала. См.: *Гаспаров М.Л.* Метр и смысл. С. 134; *Ронен О.* Идеал (О стихотворении Анненского «Квадратные окошки») [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: http://magazines.russ.ru/zvezda/2001/5/ron.html (дата обращения: 11.01.2022).

[25] *Ронен О.* Указ. соч.

[26] *Гаспаров М.Л.* Метр и смысл. С. 132.

[27] Тот же мотив душевной тревоги является сквозной темой «Трилистника призрачного» (ср. хотя бы название следующего за «Квадратными окошками» стихотворения — «Мучительный сонет»).

[28] *Гаспаров М.Л.* Метр и смысл. С. 128.

[29] Там же. С. 124–125.

[30] *Боровская А.А.* Диалогизация баллады… С. 103.

[31] Боровская описывает происходящее в «Балладе о мельнике и его жене» следующим образом: «Подвыпивший мельник, вернувшись вечером домой, оказывается все же не настолько пьяным, чтобы не заметить некоторых признаков неверности супруги: мужские сапоги с медными шпорами, плащ и др. <…> Но бойкая и лукавая “хозяйка” пытается разубедить “хозяина” в его подозрениях. Однако мельник в каждом объяснении жены не без юмора находит какую-нибудь деталь, которая разрушает все ее хитроумные построения». См.: *Боровская А.А.* Диалогизация баллады… С. 103–104.

[32] *Анненский И.Ф.* Указ. соч. С. 142.

[33] *Седакова И.А.* Мельница // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под. ред. Н.И. Толстого. Т. 3. М.: Международные отношения, 1995. С. 222–225, 222.

[34] *Березович Е.Л., Виноградова Л.Н.* Черт // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 5. С. 519–527, 521.

[35] Согласно народным верованиям, водяной обитает в различных водоемах; может появляться на водяных мельницах — действующих или заброшенных. См.: *Левкиевская Е.Е., Усачева В.В.* Водяной // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 1. С. 396–400, 398.

[36] Нечистой силе, обитающей на водяной мельнице, приносили как человеческие и животные жертвы, так и крошки хлеба, муку, зерно. См.: *Седакова И.А.* Указ. соч. С. 222; *Петрухин В.Я.* Мельник // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 3. С. 220–222, 220.

[37] *Анненский И.Ф.* Указ. соч. С. 551.

[38] Там же. С. 575.

[39] *Топоров В.Н.* Указ. соч. С. 12.

[40] Семантический ореол четырехстопного дактиля исследован еще не в полной мере; так, Гаспаров разбирает только одну разновидность этого размера (четырехстопный дактиль с дактилическими окончаниями). См.: *Гаспаров М.Л.* Метр и смысл. С. 245–268.

Татьяна Слепова

«ГАЛАНТНО КАДИЛА – И ОТХОДИЛА»:
ЗАМЕТКА О ДВУХ СТИХОТВОРЕНИЯХ ЦВЕТАЕВОЙ 1916 Г. («УСТИЛАЮТ МОИ СЕНИ...» И «В ДЕНЬ БЛАГОВЕЩЕНЬЯ...»)

Цитата, вынесенная в заглавие статьи и имеющая прямое отношение к последующим размышлениям о двух стихотворениях Цветаевой 1916 г., взята из ее письма к Пастернаку 1923 г. Приведем этот фрагмент полностью:

> Пастернак, я много поэтов знала: и старых и малых, и не один из них меня помнит. Это были люди, писавшие стихи: прекрасно писавшие стихи или (реже) писавшие прекрасные стихи. — И всё[1]. — Каторжного клейма *поэта* я ни на одном не видела: это жжет за версту! Ярлыков стихотворца видала много — и разных: это, впрочем, легко спадает, при первом дуновении *быта*. Они жили и писали стихи (врозь) — вне наваждения, вне расточения, копя всё в строчки — не только жили: наживались. И достаточно нажившись, разрешали себе стих: маленькую прогулку ins Jenseits[2]. Они были хуже не-поэтов, ибо *зная*, что́ им стихи стоют (месяцы и месяцы воздержания, скряжничества, небытия!), требовали за них с окружающих непомерной платы: кадил, коленопреклонения, памятников за́живо. И у меня никогда не было соблазна им отказать: галантно кадила — и отходила. И больше всего я любила поэта, когда ему хотелось есть или у него болел зуб: это человечески сближало. Я была *нянькой* при поэтах, ублажительницей их низостей, — совсем не поэтом! и не Музой! — молодой (иногда трагической, но всё ж:) — нянькой! С поэтом я всегда забывала, что я — поэт. И если он напоминал — открещивалась.

> И — забавно — видя, *как* они их пишут (стихи), я начинала считать их — гениями, а себя, если не ничтожеством — то: причудником пера, чуть ли не проказником. «Да разве я поэт? Я просто живу, радуюсь, люблю свою кошку, пла́чу, наряжаюсь — и пишу стихи. Вот Мандельштам, напр<имер>, вот Чурилин, напр<имер> — поэты»[3].

По словам И.Д. Шевеленко, «иронический сарказм, с которым Цветаева будет рисовать в начале 1920-х годов обобщенный портрет своих литературных знакомых 1910-х годов, объясняется тем, что тема собственного несовпадения с “нормой” станет для нее в ретроспективе очень чувствительной»[4]. Думается, однако, что Цветаева здесь рассуждает не столько о собственном отклонении от «нормы», не столько о принципиальной особости своего творческого пути, сколько о несоответствии других — тех, кто делит с ней литературное поприще, — званию поэта. Рассуждения о разнице поэта и стихотворца — один из важных смысловых узлов приведенной цитаты, второй — рефлексия Цветаевой над собственной ролью в судьбе собратьев по перу. Сближение имен Мандельштама и Чурилина[5] не кажется случайным: представляется, что они призваны проиллюстрировать тип людей, «писавших прекрасные стихи», но не отмеченных «каторжным клеймом *поэта*». Описание Цветаевой своей поведенческой стратегии с коллегами по цеху и отведенная себе роль «няньки» — тоже модель взаимоотношений с Мандельштамом и Чурилиным. О роли «няньки» более развернуто Цветаева говорит в другом черновике того же письма. Признаваясь, что «устала нянчиться», она пишет: «Из моих выкормышей никогда ничего не получ<алось>, кроме строчек. Вы же знаете, как этого мало»[6].

Номинацию «выкормыш» Цветаева уже использовала в стихотворении «Разлетелось в серебряные дребезги…» (1916), над которым в 1941 г. в одном из экземпляров «Верст I» проставила посвящение «О. Мандельштаму — и еще нескольким»[7]:

Серебряный клич — звонок.
Серебряно мне — петь!
Мой выкормыш! Лебеденок!
Хорошо ли тебе лететь?[8]

[С. 15]

По некоторым признакам к «нескольким» относится Чурилин. Это подтверждается прежде всего биографически: по свидетельству А.И. Цветаевой, он появляется в жизни сестер Цветаевых в марте 1916 г., однако с большой вероятностью можно сказать, что общение начинается несколько раньше, во второй половине февраля. Доказательством этому может служить короткий временной промежуток (3 дня) между созданием стихотворения, обращенного к нескольким адресатам, и рядом текстов к Чурилину, первый из которых датирован 4 марта. На присутствие Чурилина в цветаевском стихотворении «Разлетелось в серебряные дребезги…» также указывает образ «лебеденка», который, возможно, отсылает к родине поэта — маленькому провинциальному городу Лебедяни.

Одним словом, повторяющаяся характеристика «выкормыш» свидетельствует о том, что признание Пастернаку («Я была *нянькой* при поэтах…»[9]) имеет прямое отношение к Мандельштаму и Чурилину.

Цветаева последовательна в своем мировосприятии: то, о чем она пишет в письме Пастернаку в 1923 г., уже было в ее поэтических текстах февраля-марта 1916 г. Описанная Цветаевой в письме модель поведения с коллегами по цеху отражает прежде всего художественную реальность. По-видимому, именно в соответствии с этой моделью и выстраивались диалоги с Мандельштамом и Чурилиным: в обращенных к ним стихотворениях видно, как нарочитое восхваление адресатов сменяется «отходом» от них («…галантно кадила — и отходила»).

Кратко напомним контекст: Мандельштам и Чурилин появляются в судьбе Цветаевой практически единовременно — в первой половине 1916 г. Регулярные приезды Мандельштама в Москву, сопровождаемые прогулками с Цветаевой, продолжались с января по июнь; установить точные временные границы общения с Чурилиным невозможно (вероятно, начинается оно, как уже отмечено выше, во второй половине февраля), однако период создания обращенных к ним стихотворений совпадает и приходится на февраль-март. Посвящения им Цветаева проставит только в 1941 г. в уже упомянутом экземпляре «Верст I»: имя Мандельштама она впишет над девятью стихотворениями (включая «Разлетелось в серебряные дребезги…», которое имеет и других, не обозначенных прямо адресатов), Чурилину — над четырьмя[10].

Предметом нашего внимания стали не собственно стихотворения-посвящения, а тексты, которые маркируют исчезновение недавних адресатов Цветаевой из ее творческого сознания.

Интенсивный поток поэтических посвящений Мандельштаму и Чурилину обрывается довольно резко: 16 марта 1916 г. Цветаева создает последнее стихотворение к Чурилину, следом (17 и 20 марта) — тексты, обращенные к Мандельштаму. Посвящение Мандельштаму она проставит еще над двумя стихотворениями («Из рук моих — нерукотворный град…», «Мимо ночных башен…») от 31 марта, однако их логичнее встроить в ряд стихов о Москве, что Цветаева и делает при составлении сборника «Версты I».

Представляется, что исчезновение Мандельштама и Чурилина из поэтического мира Цветаевой хронологически совпадает. Можно предположить, что уже при создании текстов «Гибель от женщины. Вот знак…» (17 марта) и «Приключилась с ним странная хворь…» (20 марта) Цветаевой руководило не столько вдохновение поэта другим поэтом (Мандельштамом), сколько творческий импульс, заданный работой над стихотворением к Чурилину — «Голуби реют серебряные, растерянные, вечерние…». Между ним и текстами к Мандельштаму обнаруживаются некоторые переклички.

Своеобразную черту поэтическим посвящениям подводит сама Цветаева. 22 и 23 марта 1916 г. из-под ее пера выходят тексты, основным мотивом которых можно назвать внутреннее освобождение: речь идет о стихотворениях «Устилают — мои — сени…» и «В день Благовещенья…».

Стихотворения Цветаевой 1916–1918 гг. были переписаны ею в отдельную беловую тетрадь в 1939 г., где по сравнению с печатным вариантом «Верст I» во всех текстах была изменена пунктуация и появились новые редакции отдельных строк[11]. Так, например, в стихотворении «Устилают — мои — сени…» строки «Сколько было усыновлений! / Умилений!» были заменены на «Сколько было сердцебиений, / Уверений!». Однако мы опираемся на первую редакцию, поскольку она отражает авторские ощущения именно в момент общения с Мандельштамом и Чурилиным.

Устилают — мои — сени
Пролетающих голубей — тени.
Сколько было усыновлений!
Умилений!

Выхожу на крыльцо: веет,
Подымаю лицо: греет.

Но душа уже — не — млеет,
Не жалеет. [С. 22]

О восприятии Цветаевой себя в роли «няньки» в отношениях с Мандельштамом и Чурилиным мы сказали выше. В приведенных строфах содержится изживание подобного самоощущения. «Усыновления» и «умиления» оставлены в прошлом, жалость и трепетность отступили. Перемену нельзя связать с сознательной установкой автора превозмочь в себе эти чувства, напротив, внутренние изменения происходят словно вне его воли — они только фиксируются как данность.

Несколько сложнее развивается сюжет в тексте «В день Благовещенья…», написанном на следующий день. На первый взгляд кажется, что в стихотворении описывается народная традиция — выпускание на волю птиц.

В день Благовещенья
Подтверждаю торжественно:
Не надо мне ручных голубей, лебедей, орлят!
— Летите, куда глаза глядят
В Благовещенье, праздник мой! [С. 24]

Однако это только верхний пласт. Под ручными птицами, по-видимому, подразумеваются адресаты Цветаевой. Мандельштам был назван в первом стихотворении («Никто ничего не отнял!..») молодым орлом, в другом («Гибель от женщины. Вот знак…») — орленком; в тексте, посвященном Чурилину («Голуби реют серебряные, растерянные, вечерние…»), сюжетообразующую функцию выполняют голуби; обращение «лебеденок» фигурирует в адресованном им обоим стихотворении «Разлетелось в серебряные дребезги…». К недавним поэтическим посвящениям отсылает также строка «Летите, куда глаза глядят…». Ее вариации присутствуют и в стихотворении к Мандельштаму: «Лети, молодой орел!», и — к Чурилину: «Лети себе, лети, болезный!».

Можно сказать, что этим текстом Цветаева окончательно прощается с обоими адресатами и избавляет себя от роли «няньки» в их судьбах. Окончание поэтических диалогов с Мандельштамом и Чурилиным — своего рода рубеж, после которого у Цветаевой начнется новый творческий этап. Место «ручных голубей, лебедей, ор-

лят» действительно вскоре будет занято настоящим лебедем, «снеговым певцом» — А.А. Блоком.

Примечания

[1] Интересно, что В.Ф. Ходасевич выводит похожую формулу в отношении Мандельштама: «Знаете ли? — Мандельштам не умен, Ваша правда. Но он несчастный, его жаль. У него ущемление литературного самолюбьица. Петербург его загубил. Ну какой он поэт? А ведь он “взялся за гуж”. Это тяжело. Т. е. я хочу сказать, что стихи-то хорошие он напишет, как посидит, — а вот все-таки не поэт. Это несправедливо, но верно». См.: *Ходасевич В.Ф.* Письмо к С.Я. Парнок 22 июля 1916 г. // *Ходасевич В.Ф.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4: Некрополь. Воспоминания. Письма. М.: Согласие, 1997. С. 405.

[2] в потусторонний мир (нем. — *T. C.*).

[3] *Цветаева М.И.* Письмо Б.Л. Пастернаку. 10 февраля 1923 г. (6б) // Марина Цветаева. Борис Пастернак. Души начинают видеть: письма 1922–1936 годов. М.: Вагриус, 2004. С. 33–34 (далее: Души начинают видеть…).

[4] *Шевеленко И.Д.* Литературный путь Цветаевой: идеология, поэтика, идентичность автора в контексте эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 62.

[5] Заметим, что в первом черновике письма имена поэтов не фигурируют. См.: *Цветаева М.И.* Письмо Б.Л. Пастернаку 10 февраля 1923 (6а) // Души начинают видеть… С. 29–33.

[6] *Цветаева М.И.* Письмо Б.Л. Пастернаку. 10 февраля 1923 г. (6а) // Души начинают видеть… С. 30.

[7] См.: Книги и рукописи в собрании М.С. Лесмана. Аннотированный каталог. Публикации. М.: Книга, 1989. С. 225–226.

[8] Все стихотворения Цветаевой 1916 г. с указанием в квадратных скобках страницы цитируются по изданию: *Цветаева М.* Версты: Стихи. М.: Государственное издательство, 1922.

[9] *Цветаева М.И.* Письмо Б.Л. Пастернаку. 10 февраля 1923 г. (6б) // Души начинают видеть… С. 34.

[10] См.: Книги и рукописи в собрании М.С. Лесмана. Аннотированный каталог. Публикации. С. 225–226.

[11] *Цветаева М.И.* Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подг. текста и примеч. Е.Б. Коркиной. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 704.

Дарья Солодкая

ПОЧЕМУ ЛЕТАЕТ КОТИК?

«Котик Летаев» Андрея Белого и миф Платона о крылатой душе

Повесть Андрея Белого «Котик Летаев» (1916) пронизана мотивом полета и крыльев[1], мотивом души и ее пробуждения и мотивом, объединяющим первые два и берущим начало в диалоге «Федр», где Платон рассказывает о природе крылатой души. О полете Белый сообщает уже в заглавии, из которого читатель узнает имя главного (и предельно автобиографического) героя — Котика (Николая) Летаева. О том, как фигура ребенка связана с душой, мы узнаем из вопроса, мучающего героя, и его попыток определить, чей он. Мама и папа ведут непримиримый спор о воспитании и образовании Котика: мама-пианистка боится, что из мальчика получится второй профессор Летаев, ученый и «голован», а папа хочет привить сыну любовь к наукам. Вовлеченный в круг противоречий, где невозможно выбрать одного, не обидев другого, Котик решает, что он не папин и не мамин. «Я — Сонин»[2], — думает он. И Соня Дадарченко, девочка с желтыми локонами и фиалковыми глазами, «какая-то вся — “теплота”»[3], вторит тому решению: «Мой!»[4] В символистской системе Белого Соня — не только объект раннего чувства пятилетнего ребенка[5]. Воплощенная любовь и мудрость, она, подобно Дантовой Беатриче, становится проводником Котика в другой, высший мир, который душа может увидеть и к которому она стремится. Соня одновременно и соседская девочка, и чужая невеста, и София — все в себе заключающее истинное единство, как писал о ней Владимир Соловьев, — и греческая мудрость, любовь к которой, по Платону, окрыляет душу[6]. И не случайно душа чувствует принадлежность к какому-то «ему»:

Но стояло в душе моей:
— «Ты — не папин, не мамин»...
— «Ты — мой!..»
«Он» за мною придет[7].

Этот «он» не кто иной, как сам Владимир Соловьев, с которым Котик встречается в доме Сони Дадарченко. Но и он тоже, как Соня, не только человек, пусть и наделенный даром предвидения, не только философ, родство с которым ощущает маленький Котик-философ (не даром глава с подглавкой «Соня Дадарченко» называется «Гностик»), но и некий символ — «тот с а м ы й (а кто, ты н е з н а е ш ь)» — от взгляда которого в душе отдается «исконно знакомым, заветнейшим, незабываемым никогда...»[8].

Лейтмотивом «тот самый (а кто, ты не знаешь)» начинается повествование. Им же отмечено понимание Котиком того, что их гость с «чернокосмой бородой», «чернокосмой головой» и с «до ужаса узнанным ликом»[9] и есть тот самый Владимир Соловьев, которого в доме Котика называли «блестящей личностью» и «опаснейшим человеком»[10]. Пока герой не знает имени гостя, он называет его «духовник», связывая это наименование с дыханием, духовенством, духовностью и духом. Ему кажется, что духовник — это, в первую очередь, дух, «у Престола подъемлющий руки, а после — ходящий по улице в черной шляпе с полями и длинными волосами»[11]. И этот человекодух (или духочеловек) предстает окрыленным — в прямом и переносном смысле. Котику чудится, что духовник вдруг подхватит его на руки и «помчится сквозь окна», и ожидание такого полета подготовлено образом гостя — его пальто-крылаткой, крылатой головой и крылатыми волосами:

> «О н » стоял перед мамою... и до ужаса узнанный лик осветил[и] сознание мне, вылезая из крылий огромной крылатки; как двулучием, встряхивая крыльями <...> качался крылатою головою в темнеющем воздухе <...> в волосах, падающих на глаза и на плечи из сумерек и крыловидно порхающих в разговоре[12].

Котик признается, что своей крылаткой и ликом «э т о т с а м ы й » напоминает двулучие, т. е. дух, видимый внутренним зрением и иконописный[13]. Через образ крылатого духа проступает образ крылатой души, о которой писал не только Платон, но и, многим поз-

же, любимый Белым Рудольф Штейнер, глава антропософской школы, которого Белый считал своим духовным учителем и наставником и который, в частности, полагал, что, благодаря духу, у души «растут крылья для движения в духовном мире»[14].

Когда Платон в «Федре» обращается к мифу о крылатой душе и выделяет несколько видов неистовства, даруемого богами, он говорит о том же взаимодействии души и духа, что и Штейнер, но делает больший акцент на душе. Платон полагает, что душа изначально обладает божественной искрой, которая, правда, может никогда не вспыхнуть. Для антропософа душа становится проводником и вместилищем духа, зажигающего и окрыляющего ее, для чего требуется активное участие души, ее готовность воспринять божественное. Наполненность, даже переполненность духом становится отличительным качеством Соловьева, а сам Соловьев — ключевой фигурой текста, заканчивающегося словами «Во Христе умираем, чтобы в Духе воскреснуть»[15].

Фамилия Владимира Соловьева, с ее фонетической и этимологической близостью к «соловью», вызывает ассоциации с полетом и тематически соотносится с именем заглавного героя, почти неумышленно указывая на их связь и подспудно существующую преемственность. «Летучими» оказываются также мысли и чувства Котика: «Мир и мысль — только накипи: грозных космических образов; их полетом пульсирует кровь; их огнями засвечены мысли; и эти образы — мифы»[16]. Полеты космических образов, отраженных в мире, знании о нем и пробуждающемся знании об этом знании (сознании), ощущаются как биения пульса, впечатления от которых подобны крыльям: «Мне был мир — ощущением <…> биений <...> развивающих во все стороны от меня крылорукие молнии пульсов». Крылорукие космические контуры улавливаются и повторяются внутренним существом человека: «Мои детские первые трепеты: трепеты ощущаемых м ы с л е - ч у в с т в и й сознания <...> трепеты развивались, как... крылья: думаю я, что “к р ы л ь я ” — подобия пульсов; окрыленный, трепещущий рост — существо человека; ангелоподобно оно; и мы все — крылоноги; и мы — крылоруки. К о н е ч н о с т и — отложения крыльев»[17]. Здесь речь идет именно о душе, поскольку мысли и чувства, согласно Белому, который опирается на антропософское понимание человека и его составляющих, — это продукт работы трех частей души — «души ощущающей», «души рассудочной» и «души сознательной»[18]. Штейнер, в свою очередь, развивает уче-

ние Платона о трех началах души, как оно дано в книге VI «Государства», — разумном начале, начале неразумном (вожделеющем) и ярости духа [VI, 439b–e][19].

Говоря об «окрыленном, трепещущем росте», Белый отсылает читателя к диалогу Платона «Федр», в частности, к рассуждению о припоминании душой того, что она видела до земной жизни, и описанию процесса окрыления:

> …Человек, только что посвященный в таинства, много созерцавший тогда все, что там было, при виде божественного лица, хорошо воспроизводящего [ту] красоту или некую идею тела, сперва испытывает трепет <...> затем он смотрит на него с благоговением <...> Восприняв глазами истечение красоты, он согревается, а этим укрепляется природа крыла: от тепла размягчается вокруг ростка все, что ранее затвердело от сухости и мешало росту; благодаря притоку питания, стержень перьев набухает, и они начинают быстро расти от корня по всей душе — ведь она вся была искони пернатой. Пока это происходит, душа вся кипит и рвется наружу [251a–b][20].

Согласно Платону, душа вспоминает божественную красоту, созерцая ее воплощение в красоте земной. И чем дольше и глубже опыт этого созерцания, тем дальше душа в припоминании истины: сперва она окрыляется от взгляда на прекрасное физическое тело, потом — от предметной красоты вообще, затем — от красоты как отвлеченного понятия. Но этот путь доступен лишь взрослому человеку. Участь молодых — быть возлюбленным, вдохновлять и учиться пути, на котором открывается истина. Так, сам процесс припоминания следует темпоральной линейности. У Белого другие отношения со временем. Он вводит понятие «память о памяти», подразумевая возвращение взрослого человека к воспоминаниям о прошлом, к первым годам жизни, когда душа еще помнила то, что совершалось с ней до земной жизни. И тогда время становится относительным и «обращенным», как называл его Павел Флоренский, друг Белого, ученик математика Николая Васильевича Бугаева, отца Андрея Белого, в своей работе о древнерусской иконописи[21].

«Ангелоподобное существо человека» вынуждает тосковать о том, что Платон называет занебесной областью, а Белый — раем: «Воспоминание о потерянном рае гнетет; и я — ходил в Рае»[22]. Эти воспо-

минания — «пролеты в небывшее никогда»[23], а «никогда» — то время, когда времени не было, но был «космос света», который возможно увидеть с закрытыми глазами как «звенья летящих спиралей» и почувствовать как «ритм пульса блесков»[24]. То, что маленький Котик видит с закрытыми глазами, он называет также «комнаты космоса». В детском восприятии эти комнаты связаны и квартирой Летаевых, и с образом человеческого тела (головы в особенности), то есть той архитектурной постройкой, в которой заключена душа: «Созерцание черепа странно: и он — п а м я т ь о п а м я т и великолепного скелетного храма, выдолбленного нашим “Я” в скалах черного мрака»[25]. Если мысль рождается внутри черепной коробки, то, следовательно, самый явный отпечаток окрыления находится где-то здесь же: «…Жест надбровных дуг в е д о м нам; это жест окрыленного «Я», вставшего из гробовой покрышки, пещеры, чтобы некогда вознестись; чтоб... вернуться на родину...»[26]. Согласно Штейнеру, «Я» — это одновременно и часть души (души самосознающей), и то, что пронизывает физическое тело, и посредник между телом и духом[27]. «Вставшее из гробовой покрышки, пещеры» “Я” — фигура явно христологическая, отсылающая к воскресению Христа и, в меньшей степени, к чуду о воскрешении Лазаря.

Христианские аллюзии, однако, оказываются вписанными в сферу мифологем Платона: помимо образа крылатой души, Белый вводит два других знаковых образа, связанных с душой, — пещеру и гробовую покрышку. Разговором о пещере как о символе (не)просвещенности открывает Платон книгу VII «Государства», уподобляя все, что видимо человеческим глазом, подземному жилищу, в котором узники обращены спинами к источнику света и, не в силах повернуть к нему головы из-за оков, видят только тени от предметов, проносимых за их спинами [VII, 514a–517d][28]. Похожий на пещеру образ встречается у Платона в «Федоне», где душа уподобляется туго-натуго связанной узнице, постигающей сущее через тело, «словно бы через решетки тюрьмы» [82e][29]. В «Федре» душа сравнивается с улиткой, заключенной в домик (тело), который невозможно сбросить [250c][30]. В «Горгии» Платон, называя тело могилой души [493a], ссылается на некоего мудреца, а в «Кратиле», уже без ссылок на сторонних лиц, соотносит тело с могильной плитой [400c][31]. Но неверно будет на основании этих сравнений считать Платона дуалистом. В отличие от орфиков, которые действительно понимали смертное тело как испорченное, а бессмерт-

ную душу как чистую, он оправдывает тело, называя его «оплотом» души, при помощи которого она может «уцелеть, находясь в теле, как в застенке» [Кратил, 440c][32]. Вот что говорит Платон о неоднозначной роли тела, прибегая к помощи этимологии:

> Многие считают, что тело, или плоть (sōma), подобно могильной плите (sēma), скрывающий погребенную под ней в этой жизни душу. В то же время эта плита представляет собою также и знак (sēma), ибо с ее помощью душа обозначает то, что ей нужно выразить (400c)[33].

Оба положения, высказанные Платоном, очень важны для художественного и философского мировоззрения Белого. Как и Платон, Белый не сторонник дуалистических взглядов. О том, что тело — это «сосуд благодати», который «приводит *ангельство* в человеке к *жизни*», Белый рассуждал в письме к Маргарите Морозовой уже в 1908 г.[34] Для него, как и для Платона, душа и тело образуют единый словесный знак, где тело — означающее души, а душа — означаемое тела. А слово для Белого является той многозначной единицей, без которой не существует ни субъект познания, ни его объект: «…живое, изреченное слово <…> — выражение сокровенной сущности моей природы <…> Если бы не существовало слов, не существовало бы и мира <…> “*я*” и “*мир*” возникают только в процессе соединения их в звук»[35].

Вопрос о соединении тела и души в «животно-ангельское»[36] встает уже в заглавии: фамилия «Летаев» подразумевает парение окрыленной души, которой ведом горний ангелов полёт, в то время как имя, «Котик», о котором рассказчик говорит так: «Котик — маленький гробик»[37], — отсылает к животной стороне человеческой природы. Имя Котика не выдуманное. Это уменьшительно-ласкательное прозвище, образованное от имени героя: полное «Николай» превращается в «Колю», потом в «Котю» и наконец в «Котика»[38]. Но в мире символиста не бывает случайного называния, и мальчик, через игру, как будто становится домашним питомцем: «…на мамочку поползу, как болоночка, прямо к плюшевой туфельке — ее нюхать; и, приложив ручку к спинке, лукаво виляю я маленьким хвостиком»[39]. Замещение котика собачкой указывает на универсальный характер подразумеваемой Белым животной природы (был котик — стал песик) и является авторской словесной игрой (Котик играет в песика). В то же время «песик»,

каким его видит ребенок, часто делает что-то запретное, стыдное, связанное с телесным низом, но естественное и необходимое: «...песик к [куче снега] подбежал и над нею он поднял: мохнатую ногу; я бросаюсь к лимонному пятнышку...», «...а песинька <...> изогнет свою спину и сядет на четырех своих лапах, что-то силясь нам сделать», «...песик песику попробовал усесться на спину...»[40]

Окрыление телесного связано с телесным верхом — головой, где расположены центры восприятия (органы чувств) и происходит рождение мысли: «…два полукружия мозга, быть может, сгущенные крылья; если б развернулись они, — разорвался б мне мозг»[41]. Вместилище «сгущенных крыльев» (голова) венчает храм тела, становится телесным куполом:

> Вообразите себе человеческий череп: —
> — огромный, огромный, огромный, превышающий все размеры, все храмы; вообразите себе... Он встает перед вами: ноздреватая его белизна поднялась выточенным в горе храмом; мощный храм с белым куполом выясняется перед вами из мрака…[42]

Этимологически «череп» связан с покрытием верхней части здания (крыши, купола), а также с яичной скорлупой. Согласно «Этимологическому словарю русского языка» Макса Фасмера, черепом в некоторых диалектах называется кровля на избе, а в церковнославянском и сербохорватском «череп» — это и головная кость, и черепица; словом «karparas» в древнеиндийском называли и череп, и черепок, и скорлупу[43]. Разрабатывая тему крылатой души, Белый, возможно, имел в виду и эту семантическую связь. По крайней мере, связь пернатой души Платона с образом птицы в «Котике Летаеве» выражена явно:

> …и мощною прорезью крылий переживалося содержание внемысленных ощущений моих: себя волящих чувств: —
> — переживался: —
> — птицею, припадающей к безголовому телу с просунутой длинной шеею —
> — горлышком! —
> — в сердце: птица думала сердцем моим[44].

Белый описывает «душу ощущающую», т. е. ту часть души, которая отвечает за чувства. Поэтому тело отказывается «безголовым», лишенным органа мысли, но тем не менее окрыленным движениями души. Иной раз образ птицы дан менее четко. И все же он узнаваем: «Помню комнатку: в ней предметов не помню; но — беспорядок во всем; все — раскидано, разворочено, взрыто, как... в душе моей — затрепетавшей, встревоженной, вспугнутой…»[45] Или же окрыление происходит за счет пернатой мысли: «…неподвижное тельце являло мне чашу: мысль — «голубку»; вылетала ль, влетала ль голубка — не знаю»[46]. Голубка — образ многозначный (что верно в отношении любого образа символистской системы Белого): это и стремящееся к словесному воплощению порождение мыслящей души (центробежное движение мысли вовне), и вхождение в тело одухотворяющего мысль духа, в христианской традиции изображаемого в виде голубя (центростремительное движение внутрь).

Наиболее яркий и тесно связанный с Платоном «птичий» образ — лебедь. За более чем десять лет до начала работы над «Котиком Летаевым», в письме к Маргарите Морозовой, Белый признается:

> Мне грустно... Льются звучные струи лазури, и светлые струны, и жемчуговая нежность, и лебеди — плывут лебеди...
>
> И душа — тоже лебедь.
>
> Она плещет крыльями в голубом озере: и плещется вокруг души голубое озеро — озеро эфиров <…> Почему я не на родине? моя родина голубая: она была со мной, она — душа <…> Как случилось, что голубой цветок, расцветающий в сердце, улетел от меня голубым мотыльком — и там, в вышине вырос в голубую мою, в мою вечно летящую птицу, в Вечность.
>
> И Вечность моя, небо мое — небо души — стало надо мной далеким, недостижимым, вечно убегающим куполом[47].

Письмо было написано между 1901 и 1903 г. (точная дата неизвестна). Здесь и душа-птица, и лебедь, соединяющий мир дольний и горный, и тоска по родине души — образы диалогов Платона «Федр» и «Федон» и книги X «Государства». Можно предположить, что письмо писалось между декабрем 1901 г. и мартом 1902-го, когда Белый, судя по дневниковым записям, впервые читал Платона[48]. Любопытно,

что два перекликающихся между собой отрывка из «Котика Летаева» звучат очень похоже и обращаются к той же символике:

> Мы — под лампою; лампа — лебедь; и ширятся лучики — в белоснежные блески развернутых солнечных крылий <...> лампа — лебедь: с лебедем улетаю и я <…> мы — в воздухе: на лебединых, распластанных крыльях, где на протянутых струнах воздуха разыгрались арфисты и где лебединые перья, как пальцы, сияньем проходят по ним…[49]

> …мне все кажется, что я — в воздухе, на распластанных крыльях; переливаюсь в лазурях (и — струнно; и — струйно); и перья, как пальцы, сияньем проходят по ним…[50]

Образные и лексические совпадения между письмом и повестью поразительны. Но разнятся настроения: тон письма тоскливый, меланхоличный, в то время как впечатления от полетов в повести радостные, восторженные, сказочные.

Описанное Белым состояние счастья имеет как биографическую, так и литературную основу. Полеты на лебединых крыльях — это всегда ощущение, вызванное художественным словом. Под «лампой-лебедем» маленькому Котику (и Борису Бугаеву) читала сказки его любимая няня, Раиса Ивановна, о которой Белый в воспоминаниях напишет: «И, когда ушла Раиса Ивановна и унесла с собой сказки, уносившие меня на лебединых крыльях из тусклых будней, сама музыка лебедем спустилась над кроваткой моей»[51]. Лебедя можно вырезать из бумаги, и он станет объектом предметного мира: «Лебедя вырежет мне Раиса Ивановна завтра»[52]. Одновременно лебедь лежит в плоскости художественно-мифической:

> По вечерам мне Раиса Ивановна всё читает —
>
> — о королях, лебедях…[53]

И он же — часть этико-эстетического и религиозного опыта, о котором Белый упоминает в мемуарах[54].

Свет, тепло, лебеди, струны и звуки арфы — все эти образы восходят к Аполлону, греческому богу света, предсказателю, покровителю искусств и предводителю муз. В диалоге Платона «Федон», состо-

ящем по преимуществу из доказательств бессмертия души, Сократ называет себя служителем Аполлона и сравнивает себя с лебедем. Диалог повествует о последней встрече Сократа с учениками (и заканчивается смертью философа, выпившего яд). На смущение и отчаянье Симмия от надвигающейся беды, Сократ отвечает, что близящаяся смерть не беда:

> …Люди из-за собственного страха перед смертью возводят напраслину и на лебедей, утверждая, что они якобы оплакивают свою смерть и что скорбь вдохновляет их на предсмертную песнь <…> Лебеди принадлежат Аполлону, и потому — вещие птицы — они провидят блага, ожидающие их в Аиде, и поют, и радуются в этот последний свой день, как никогда прежде. Но и я себя, вместе с лебедями, считаю рабом того же господина и служителем того же бога, я верю, что меня мой владыка наделил даром пророчества не хуже, чем лебедей, и не сильнее, чем они, горюю, расставаясь с жизнью [85a–b][55].

Лебедь Платона — существо пограничное, принадлежащее миру земному и миру небесному. То же у Белого: душа переживает блаженство от полета на «распластанных крыльях», будучи внутри смертного тела и одновременно припоминая, что было до рождения этого тела. В стихотворении «Антропософам» (1918), написанном не более чем через три года после начала работы над «Котиком Летаевым», Белый, обращаясь к друзьям и единомышленникам, прямо назовет одухотворенную душу лебединой:

> Лебединый, родимый, ликующий звук
> Дуновеньем души лебединой поймём[56].

Возможно, что еще одним литературным предшественником Котиковых лебедей стал отрывок из Платонова «Государства», где рассказывается, как души выбирают себе жизни. Так, душа Орфея пожелала быть лебедем, а душа лебедя — человеком [620a–b][57]. И тогда более понятным становится самоопределение Котика как «стародавний орфист» в заключительной главке («Философ») второй части, где речь идет о знании как о припоминании, в частности, припоминании древнегреческой философии, которую «нечего изучать: надо вспом-

нить — в себе»[58]. Кроме того, существует легенда, что накануне встречи с Платоном Сократ видел сон, будто с его груди взлетает поющий лебедь; на следующий день, встретив Платона, Сократ воскликнул: «Вот мой лебедь!»[59] Согласно другой легенде, Платону приснилось, что он превратился в лебедя, и лебедь тот перелетает с дерева на дерево так, что никто из ловчих не может его поймать. Один из учеников Платона предположил, что чудесное превращение свидетельствует о божественной природе Платона (очередная легенда), а неудача в охоте предвещает трудности в понимании и интерпретации философии Платона, с которыми столкнутся последующие поколения[60]. Легенда, в которой философ становится легендарным воплощением собственного мифа, может показаться подозрительной и странной. Но только не для Белого-символиста, которому подобные знаки являлись повсюду. «Как символична жизнь!» — восклицал он[61].

В противовес птице, символизирующей крылатую душу, Белый вводит другую, лишенную способности летать. И если лебедь — это эмблема воспоминаний о жизни до прихода в материальный мир, то ее антипод — эмблема познания материального мира. Вся образность «памяти о памяти» построена на слиянии, погружении, обретении целостности и связана с водой, воздухом или огнем (эфиром). Знания о предметах указывают на дробность, разделение на познающий субъект и познаваемый объект и связаны с землей[62]. А воплощением когнитивного процесса (равно как и его объектом) становится курица.

Котик впервые встречается с курицей в имении родителей, Касьянове. События деревенской жизни композиционно занимают центральную позицию: всего в повести семь частей (шесть глав и эпилог); Касьянову посвещена четвертая глава. От взгляда на курицу ребенок вдруг понимает разницу между «я» и «не я»:

> Все лежит вне меня: копошится, живет, — вне меня; и оно — непонятно. «Курица»... это... это... какое-то: гребенчато-пернатое, клохчет, клюется, топорщится; не меняется от моих состояний сознаний; непроницаема «курица»; вместе с тем мне она совершенно отчетлива; и — блистательно мне ясна в непонятностях своей р а с т о п о р щ е н н о й , к л ю в н о й жизни[63].

Котику курица непонятна. Ясно, что она отдельное существо, некое «ты», которое можно назвать:

…я уставился —
— в курицу:
— «Здравствуй...
— Ты...
— Курица...»[64]

«Ты» в данном случае может быть как прямым обращением, свойственным разговорной речи, так и подлежащим в предложении «Ты курица». В первом случае «ты» — синоним слова «другой», свидетельство того, что ребенок понимает границу между собой и миром, границу, которой в раннем детстве не существует. Во втором случае означающее, курица, наделяется означаемым, словом «курица», т. е. визуальная фиксация на предмете становится предпосылкой к языковой фиксации предмета — в слове[65]. Если предположить, что Котик тыкает курице, тогда слово «курица» — прямое обращение, как и «ты». Если «курица» — часть предложения, тогда «курица», сказуемое, не называет предмет («ты»), но является его качеством или даже действием. И курица эта выполняет самое важное дело, которое можно помыслить: «[Курица] в яме: ж и в е т »[66]. Белый выделяет слово «живет» так же, как он отмечал его в упомянутом выше письме к Маргарите Морозовой, где «жизнь», «жизненное» и «животное» он рассматривает в синонимичном ряду и связывает их с «телом» и «землей»[67]. И курица на самом деле живет: она клюет муху, «клохчет, бежит» и пугает Котика своим независимым от него существованием и непонятностью: «...В яме — страшно; там курица...»[68]

В отличие от лебедя, с которым «хорошо» (Котик повторяет это слово), курица вызывает страх. Лебедь поднимает вверх — курица заставляет заглядывать вниз, в яму. С курицей связана тема половых отношений и размножения. Ребенок пока не интересуется, как и откуда берутся дети — этот интерес придет к нему позже, о чем Белый напишет в «Крещеном китайце», — но замечает курицыных детей, цыплят[69]. Главка «В Касьянове», где происходит знакомство Котика с курицей, начинается со сцены созерцания: Котик смотрит на «молочко» и «два яйца всмятку»[70]. Возможно, он уже знает о связи яиц, цыплят и курицы. По крайней мере, для читателя повести эта связь очевидна. И то, что яйца сварены, тоже представляется важным: это не живая курица, но оплотненное, недвижимое тело физического мира, которое можно съесть (и удовлетворить потребность своего тела) и с

которым невозможен диалог. С ним нельзя поздороваться, как с курицей, нельзя обратиться на ты. И через образ вареного яйца актуализируется материальная природа самой курицы.

«В Касьянове» заканчивается неожиданным переходом от признания, что в яме страшно и там курица, к описанию своеобразной лестницы познания:

> Миг, комната, происшествие, город — четыре ступеньки, мной пройденных; я взошел на них; и расширился мир мне деревней; и вместо стен мне открыты: проглядные дали...[71]

Об этом же и теми же словами Белый скажет в «Эпилоге»:

> Миг, комната, улица, происшествие, деревня и время года, Россия, история, мир — лестница расширений моих; по ступеням ее я восхожу... к ожидающим, к будущим: людям, событиям, к крестным мукам моим…[72].

По замечанию Джеральда Янечека, образованная категориями расширяющегося пространства (точка — тело — комната — квартира — улица — город — деревня — Россия — мир) и времени (миг — происшествие — время года) спираль является смысло- и структурообразующим приемом повести[73]. Так, спираль сопрягается с «крепнущей мыслью», «где закон повторения следует через три, через пять, через шесть»[74]. Янечек поясняет, что данный закон основан на арифметической прогрессии, где первый член (три) — результат двух слагаемых, нуля и трех, второй (пять) — сумма полученной тройки и уменьшенной на один тройки предыдущего ряда (3+2), третий — сумма пяти и уменьшенной на один двойки (5+1). При математической записи получается следующая картина: 0+3=3; 3+2=5; 5+1=6. Таким образом, согласно представлению Белого, когнитивный процесс идёт по нарастающей спирали. Янечек предполагает, что увеличение первого слагаемого (0, 3, 5) соответствует пространственно-временному расширению, от точки к миру и от мига к времени года; однако, уменьшение второго слагаемого (3, 2, 1) представляется ему труднообъяснимым. Он считает, что, возможно, в первом случае мы имеем дело с расширением души, во втором — с уменьшением тела[75]. Но как может уменьшаться тело, когда главный герой физически растет? Если же имеется в виду не протяженный процесс, а спорадические расширения и уменьше-

ния, тогда непонятно, с чем связаны колебания и почему нельзя расширяться и сжиматься по одной схеме вместо трех. Наше предположение состоит в том, что Белый действительно дает формулу когнитивного процесса, который объединяет в себе знание о материальном мире как познание и знание о нематериальном мире как припоминание. Познание начинается в период от рождения до рубежа трех лет и приобретает всё больший охват. Знания о мире, в котором душа была до рождения, напротив, с возрастом убывают. Но каждый последующий этап, тем не менее, превосходит предыдущий (3 < 5 < 6). По замечанию Янечека, тема спирали в «Котике Летаеве» разрабатывается именно в третьей, пятой и шестой главах. Как показал японский исследователь Нобуаки Какинума, хронометраж повести, следуя возрасту главного героя, таков: 1 и 2 главы — рубеж трёх лет, 3 и 4 — рубеж четырёх, 5 и 6 — рубеж пяти[76]. Из этого можно сделать вывод, что тема спирали в третьей главе подводит итог когнитивным процессам третьего года, описанным в двух предшествующих главах, в пятой главе — четвертого года. А в шестой, заключительной, намечает итог последнего этапа. Об убывающей способности души к припоминанию свидетельствует и тот факт, что в «Крещеном китайце» плотность образов, связанных с окружающим ребенка миром, очень большая, в то время как доля образов мифических и антпропософско-космогонических сравнительно мала.

Расширение души в художественном мире «Котика Летаева» действительно происходит, но обозначается оно не первым слагаемым, как предположил Янечек, а суммой. Первое слагаемое — знание души о мире и знание о знании о мире (сознание) — окрыляет душу через встречу с искусством, религиозные переживания, этическую проблематику. Второе слагаемое — припоминание душой того, что было до рождения — воздействует через «память о памяти». Именно тогда душа начинает ощущать себя «изливами плящущих, себя мыслящих мыслей в громадине безголовых пустот, улетающих на спиралях своих — крылорогими стаями»[77].

Примечания

[1] Как мотив полета связан с фамилией главного героя см.: *Janecek G*. The Spiral as Image and Structural Principle in Andrej Belyj's *Kotik Letaev* // Russian Literature. 1976. Vol. 4. P. 359.

[2] *Белый Андрей*. Котик Летаев // Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. М.: Республика, 1997. С. 121.

[3] Там же. С. 122.

[4] Там же. С. 123.

[5] О взрослении Котика, его возрасте и изменении форм познания см.: *Какинума Нобуаки*. «Котик Летаев» Андрея Белого: влияние языка на развитие формы познания мира // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 246.

[6] О том, почему Соня Дадарченко чужая невеста, см.: *Спивак М*. Мать, жена, сестра, дочь? Объект влечений Андрея Белого // Андрей Белый. Мистик и советский писатель. М.: РГГУ, 2006. С. 290–293.

[7] *Белый Андрей*. Котик Летаев. С. 118.

[8] Там же. С. 25.

[9] Там же. С. 140.

[10] Там же. С. 141.

[11] Там же. С. 140.

[12] Там же. С. 140.

[13] О двулучии как о духе см. в подглавке «Двулучие» главы VI («Гностик»). Встречи с Соловьевым предшествуют этой подглавке и входят в ту же главу. Несмотря на то, что образ философа окружен христианским ореолом и, подобно образу Сони, тесно связан с евхаристией, неожиданная параллель между впечатлением от голоса духовника и нежным прикосновением лебединых перьев расширяет контекст и вводит тему философской преемственности, отраженной в легенде о сне Сократа, в котором он увидел лебедя, и Платоне, который этим лебедем стал. Об образе лебедя в связи с Сократом и Платоном речь пойдет ниже.

[14] *Штейнер Р*. Теософия. М.: Духовное знание, 1915. С. 41.

[15] *Белый Андрей*. Котик Летаев. С. 150. «Воскресший» Владимир Соловьев появлялся у Белого в «Симфонии (2-й, драматической)» (1902) и появится в поэме «Первое свидание» (1921). В «Симфонии» он ходит по крышам, «усмиряя страхи, изгоняя ужасы»; одетый в крылатку, иногда вынимает он из кармана рожок, трубит в него, а потом читает свое стихотворение «Вновь белые колокольчики» (1900). «Это был покойный Владимир Соловьев», — говорит о появлении пророка на крышах Белый. См.: *Белый Андрей*. Симфония (2-я, драматическая) // Симфонии. Ленинград: Художественная литература, 1991. С. 135. В конце концов «покойный» возвращается на кладбище Новодевичьего монастыря — «на покой». Там же. С. 171. В поэме Соловьев не виден, только слышен, причем слышит его один лишь повествователь, приехавший на Новодевичье кладбище (в «Симфонии» рожок Соловьева слышат многие, а кто-то потом даже видит самого философа, едущего на извозчике), и короткий разговор между повествователем и Соловьевым больше похож на внутренний диалог, на голос памяти, а не на художественный вымысел. См.: *Белый Андрей*. Первое

свидание // Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. Т. 2. М.; СПб.: Академический проект, 2006. С. 57. Примечательно, что в «Первом свидании» в крылатку одет племянник Владимира Соловьева, близкий и любимый друг Белого Сережа Соловьев: Там же. С. 38.

16 *Белый Андрей*. Котик Летаев. С. 28.

17 Там же. С. 47.

18 *Штейнер Р*. Теософия. С. 42.

19 См.: *Платон*. Государство // Платон. Сочинения: В 3 т. М.: Мысль, 1970. Т. 3. С. 232–233.

20 Там же. Т. 2. С. 187. О знании как о припоминании того, что было до рождения, Платон специально рассказывает в диалоге «Федон» [73a–78b]. Вопросу анамнеза посвящен весь «Менон». О Платоновом знании как припоминании упоминают в своих исследованиях творчества Белого Джон Элсворт и Кэрол Аншуец (последняя — с указанием на «Менон»). См.: *Elsworth J*. Andrey Bely: A Critical Study of the Novels. Cambridge: Cambridge UP, 1983. P. 135; *Anschuetz C*. Recollection as Metaphor in Kotik Letaev // Russian Literature. 1976. Vol. IV. № 4. P. 350.

21 См.: *Флоренский Павел*. Иконостас. СПб.: Мифрил, 1993. С. 3–173.

22 *Белый Андрей*. Котик Летаев. С. 135.

23 Там же. С. 70.

24 Там же. С. 71.

25 Там же. С. 36.

26 Там же. С. 37.

27 *Штейнер Рудольф*. Теософия. С. 33–37.

28 *Платон*. Государство. С. 321–325.

29 *Платон*. Федон. С. 48.

30 *Платон*. Федр. С. 186. В английском переводе создается еще более драматичный образ: душа заперта в теле, как устрица в раковине. См.: The Dialogues of Plato / Transl. Benjamin Jowett. Vol. 1. New York: Scribner, Armstrong, and Co, 1874. P. 555.

31 *Платон*. Горгий. Т. 1. С. 319. Мудрый человек — это пифагореец Филолай, у которого Платон покупал книги и к которому ездил в Италию. Об этом и об орфико-пифагорейском взгляде на тело как на могилу души см.: Там же. С. 566. *Платон*. Кратил. Т. 1. С. 438. В «Кратиле», рассуждая о роли тела для души, Платон прямо ссылается на орфиков.

32 См. примечание 46а и комментарий А.Ф. Лосева к «Горгию»: Там же. С. 566.

33 *Платон*. Кратил. С. 438.

34 «Ваш рыцарь». Андрей Белый. Письма к М.К. Морозовой. 1901–1928 / Публ. А.В. Лаврова и Джона Малмстада. М.: Прогресс-Плеяда, 2006. С. 103–104.

35 *Белый Андрей*. Магия слов // Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 131. Звуковой и этимологической стороне языка Белый посвятил отдельную поэму, начатую примерно через год после окончания работы над «Котиком Летаевым». См.: *Белый Андрей*. Глоссолалия. М.: Эвидентис, 2002.

[36] См. процитированное выше письмо к М.К. Морозовой. С. 104.

[37] *Белый Андрей*. Котик Летаев. С. 146.

[38] «Котиком» называла маленького Борю мама (Борис Бугаев — настоящее имя Андрея Белого). Это домашнее прозвище упоминается в первом томе воспоминаний Белого, где Александра Дмитриевна, опасаясь, что из «Котика» (Белый использует это слово, помещая его в кавычки, т. е. указывая на прямую речь матери) не получится очаровательный молодой человек, как ей хотелось бы, но выйдет второй математик, как его отец, восклицает: «Уеду и увезу Кота!». См.: *Белый Андрей*. На рубеже двух столетий. М.: Художественная литература, 1989. С. 103. Сохранилось также письмо А.Д. Бугаевой 1890 года из Ялты к девятилетнему сыну, начинающееся обращением «Мой Котик». См.: *Бугаев Н.В*. Семейная переписка / Публ. Н.Т. Тарумовой. М.: Согласие, 2017. С. 131.

[39] *Белый Андрей*. Котик Летаев. С. 117.

[40] Там же. С. 65, 95, 149. Превращение Котика в болоночку может быть также связано с образом отца. В продолжении «Котика Летаева», повести «Крещеный китаец» (1921), профессор Летаев сравнивается с псом. См.: *Белый Андрей*. Крещеный китаец. М., С. 159, 233. Таким образом Белый реализует метафору «живут как кошка с собакой», что было верно в отношении его родителей, а двойственность, которая создается безобидной на первый взгляд игрой, отражает трагедию родительского конфликта и те противоречия, которые вражда матери и отца рождает в сознании ребенка.

[41] *Белый Андрей*. Котик Летаев. С. 147.

[42] *Белый Андрей*. Котик Летаев. С. 35. О голове (черепе) как куполе см.: *Белый Андрей*. История становления самосознающей души // Душа самосознающая. М.: Канон, 1999. С. 69–70, 91, 397–398.

[43] *Фасмер М*. Этимологический словарь русского языка. Т. 4. М.: Прогрес, 1987. С. 341.

[44] *Белый Андрей*. Котик Летаев. С. 145.

[45] Там же. С. 35.

[46] Там же. С. 145.

[47] *Белый Андрей*. «Ваш рыцарь». С. 42.

[48] *Белый Андрей*. Автобиографические своды / Публ. А.В. Лаврова и Дж. Малмстада // Андрей Белый: Автобиографические своды: Материал к биографии. Ракурс к дневнику. Регистрационные записи. Дневники 1930-х годов. М.: Наука, 2016. (Литературное наследство. Т. 105). С. 73, 314–315. Внимательное изучение Платона относится к сентябрю–декабрю 1904 года, когда Белый, теперь студент историко-филологического факультета Московского университета, посещает семинарий по Платону под руководством С.Н. Трубецкого, а также лекции Трубецкого по истории древней философии. Об этом см.: Там же. С. 110, 352–355, 357, 797.

[49] *Белый Андрей*. Котик Летаев. С. 66–67.

[50] Там же. С. 109.

[51] *Белый Андрей*. На рубеже двух столетий. С. 192. В «Котике Летаеве» есть похожая сцена: Котик слушает, как родители Сони Дадарченко читают «Демона» Лермонтова, и ощущает то же прикосновение лебединых крыльев, которое вызывают в нем сказки Раисы Ивановны. Под музыкой, сменившей сказки, подразумевается фортепьянная игра матери. О синкретическом восприятии литературы и музыки Белый говорит на тех же мемуарных страницах: «Искусство музыкой мощно ворвалось в мою душу». В «Материале к биографии», перечисляя то, что читала ему Раиса Ивановна осенью и зимой 1884 года, Белый называет Уланда, Гете, Гейне и Эйхендорфа. В январе–феврале (1895) отец знакомит его «миром сказочной поэзии» — былинами и русскими сказками Афанасьева. Ноябрь–декабрь отмечены «яркими переживаниями сказочного мира» от чтения подаренной Белому книги сказок Ганса Христиана Андерсена. См.: *Белый Андрей*. Материал к биографии // Андрей Белый. Автобиографические своды. С. 31–32. Однако, в письме к Р.И. Иванову-Разумнику от 1–3 марта 1927 г., на схеме, где он делит свою биографию на семилетние интервалы, Белый помечает весь период с 1884 по 1887 именем Андерсена. См.: *Белый Андрей*, *Иванов-Разумник Р.И.* Переписка / Публ. А.В. Лаврова и Джона Малмстада. СПб.: Atheneum, 1998. С. 483.

[52] *Белый Андрей*. Котик Летаев. С. 67.

[53] Там же. С. 66.

[54] «Религиозный момент был мной воспринят этически и стилистически. Действовали: Уланд, подслушанный “Демон” Лермонтова, Андерсен и образы заветов». См.: *Белый Андрей*. На рубеже двух столетий. С. 192.

[55] *Платон*. Федон. Т. 2. С. 51.

[56] *Белый Андрей*. Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 408.

[57] *Платон*. Т. 3 (1). С. 453. Образ Орфея как воплощения бога Диониса и символа Христа был очень важен для Белого. Орфею посвещена вторая часть статьи 1912 г., где воздействие орфических гимнов Белый сравнивает с растущими крыльями: «В гимнах Орфея перед нами остатки священного ритуала; а по контурам этого ритуала мы восходим к более высокой религии. Элементы орфизма, как мистической практики, являются и кровью, и нервами многих памятников греческой мысли; эта мысль по-новому ныне просвещается и высветляется в религиозном свете; в таком свете представшая мысль являет собой как бы модель крыльев; мы ждем этих крыльев; мы верим, что крылья те не будут созданы Дедалом новой системы; нет, эти крылья естественно будут у нас вырастать из органического усвоения символов прошлого». См.: *Белый Андрей*. Орфей // Труды и дни №1. 1912. С. 66–67. Первая часть статьи написана старшим другом Белого, поэтом, исследователем дионисизма Вячеславом Ивановым, оказавшим на Белого заметное влияние. Иванов видит в Орфее соединение Мусагета и Диониса и называет его «движущим мир, творческим Словом» и «началом строя в хаосе». См.: Там же. С. 63. Орфография процитированных отрывков изменена в соответствии с современными нормами.

[58] *Белый Андрей*. Котик Летаев. 61.

[59] Эту легенду пересказывает в предисловии к цитируемому в данной статье собранию сочинений Платона А.Ф. Лосев. См.: *Платон*. Сочинения: В 3 т. Т. 1. С. 14–15.

[60] См.: *Ritchie David G*. Plato. New York: Charles Scribner's Sons, 1902. P. 3.

[61] *Белый Андрей*. Почему я стал символистом... // Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 482. Кроме Платона, можно назвать и другие литературные источники образа лебедя у Белого. Это и сказка Андерсена «Дикие лебеди» (1838), и стихотворение Г.Р. Державина «Лебедь» (1804), и одноименное стихотворение Ф.И. Тютчева (1827–1830).

[62] В своем исследовании Нобуаки Какинума предполагает, что переход от водной стихии к твердой отражает у Белого непосредственное рождение ребенка, его выход из материнского чрева и околоплодных вод в мир твердых тел. См.: *Какинума Нобуаки*. «Котик Летаев» Андрея Белого: влияние языка на развитие формы познания мира. С. 248–251. См. также третью главку первой части «Мы возникли в морях»: *Белый Андрей*. Котик Летаев. С. 29–30. Мир, откуда «мы возникли», Белый описывает такими словами, как «море», «океан», «пена», «волны», «струи», «дожди», «кипение», «ураган», «свет и жар»; мир материальный — «материк», «чернород земли», «коридор». О «вытвердении земли» как образовании тела, в котором теперь живет «я» (душа), см.: Там же. С. 155.

[63] *Белый Андрей*. Котик Летаев. С. 88.

[64] Там же. С. 89.

[65] Построчное деление предложения на отдельные слова позволяет обе интерпретации. Но первая представляется более вероятной, поскольку соотносится с синтаксически и лексически близким приветствием «Здравствуй ты, странное!», в котором такое деление отсутствует. Этим обращением завершается «Предисловие» к повести. *Белый Андрей*. Котик Летаев. С. 26.

[66] Там же. С. 89.

[67] «Нет, тело и приводит *ангельство* в человеке к *жизни*. Оттого-то *жизненное* начало в человеке, т. е. *животное* (*живот* значит *жизнь*) начало в *ангеле* превыше "*Херувим и славнее без сравнения Серафим*" <...> если бы Апокалипсис не сулил воскресения в теле, в земле, как и в духе, в небе, то Светлое *Христово Таинство* было бы не таинством, а никому не нужной аллегорией». *Белый Андрей*. «Ваш рыцарь». С. 103.

[68] *Белый Андрей*. Котик Летаев. С. 89. Курица «клохчет, бежит» на С. 90.

[69] Вопросу пола и размножения в «Крещеном китайце» будет посвящена часть третьей главы — «"Эдакое такое свое"». См.: *Белый Андрей*. Крещеный китаец. С. 178–179. В главе «Спутник» Котик видит, как петух гоняется за курицей: «<…> торопится за белокурою курицей красный петух; ухватившись за шейные перья своим цепким клювом, он перую спину намнет ей пернатыми шпорами ног, прокачавшись совсем кровяным гребешечком». Там же. С. 257.

Эта сцена перекликается с упомянутым выше наблюдением Котика, как «песик песику попробовал усесться на спину».

[70] *Белый Андрей*. Котик Летаев. С. 88. За главкой «В Касьянове» следует главка «Курица», где знакомство с курицей продолжается.

[71] Там же. С. 89.

[72] Там же. С. 154.

[73] См.: *Janecek G*. The Spiral as Image and Structural Principle in Andrej Belyj's *Kotik Letaev*. P. 357–364.

[74] *Белый Андрей*. Котик Летаев. С. 144.

[75] *Janecek G*. The Spiral as Image and Structural Principle in Andrej Belyj's *Kotik Letaev*. P. 360.

[76] *Какинума Нобуаки*. «Котик Летаев» Андрея Белого: влияние языка на развитие формы познания мира. С. 246.

[77] *Белый Андрей*. Котик Летаев. С. 144.

Роман Тименчик

ЕЩЕ РАЗ К ИМЕННОМУ УКАЗАТЕЛЮ «ЗАПИСНЫХ КНИЖЕК» АХМАТОВОЙ[1]

Пятьдесят лет тому назад я обратил заинтересованное внимание на заметку об Ахматовой в сибирском издании[2] — тогда об оной поэтессе писали не столь часто. Спустя год я получил письмо из Москвы от автора, выпускника филфака Богомолова, в котором предлагался научный контакт и соратничество в деле изучения истории русской поэзии начала XX в. С тех пор наши занятия этим доселе неисчерпаемым предметом можно было бы назвать параллельными, если бы параллели эти то и дело не пересекались[3]. Для нынешней мемориальной публикации отобраны два персонажа из встреченных Ахматовой в жизненном странствии, на судьбу и наследие которых работы Николая Алексеевича проливали дополнительный свет[4].

Гиппиус Василий Васильевич (1890–1942) — поэт, переводчик, историк литературы. Член Цеха поэтов (С. 447), о котором написал мемуар в 1918 г.:

> Анну Ахматову называли одно время «акмеисткой» — но с явной натяжкой. <…> Роль цеха — именно как содружества — была только благотворна, довольно сказать, что здесь получила первое признание Анна Ахматова, здесь окрепли ее шаги. <…> Мандельштам, кажется, стал популярен. <…> Но <…> стихи его часто производят впечатление не подлинной поэзии, а поэтических препаратов. Особенно ясно это — при сравнении с непосредственно одаренной лирическим даром Анной Ахматовой[5].

В Цех он был привлечен Сергеем Городецким, который ранее печатал его в журнальчике «Против течения», в том числе и с резко отрицательной заметкой о Гумилеве, подписанной именем трагического ибсеновского героя Росмера[6], а затем и отметил его в печати: «... пир, на который приглашены все, только обогатился бы от присутствия <…> таких уже интересных поэтов, как Василий Гиппиус и Владимир Нарбут», рядом с первым на страницах русской прессы называнием имени Ахматовой («Страшно-молодо, неистово-честно и по-японски талантливо!»)[7]. На обложках книг цехового издательства «Гиперборей» анонсировался сборник его стихов «Роса». В его архиве сохранились повестки Цеха поэтов (три из них написаны рукой Ахматовой как секретаря Цеха, а также коллективное шуточное стихотворение, написанное на одном цеховом собрании 1 мая 1912 г. у Гумилевых в Царском Селе[8]. «…Самый термин акмэ. Мы нашли его в греч<еском> словаре, в нашей библиотеке в Царском Селе (осень 1911, одно из первых собраний Цеха поэтов), когда Лозинский, В.В. Гиппиус отказались стать акмеистами» (С. 629); «когда был прокламирован акмеизм (1911), Лоз<инский> (и В.В. Гиппиус) отказались примкнуть к новой школе» (С. 704); «Нас было шестеро и никогда не было седьмого. Акмеизм вырос в Цехе и был объявлен на одном из осенних заседаний Цеха. Лозинский и В.В. Гиппиус отказались от него. Другим, кажется, не предлагали» (С. 226). Ср. отчет о прениях по докладам Гумилева и Городецкого об акмеизме 19 декабря 1912 г. в «Бродячей собаке»: «Василий Гиппиус, отрекомендовавшись символистом, предостерегал акмеизм от опасности впасть в самодовольство и потерять веру в “землю обетованную”, конечный пункт человеческих исканий»[9]. И спустя девять дней он в триолетах, написанных на вечере в квартире М. Лозинского, зафиксировал аромат нового умонастроения в стенах Цеха:

По пятницам в Гиперборее
Расцвет акмеистичных роз <…>
...Мандельштам Иосиф
В акмеистичное ландо сев.

Печальным взором и пьянящим
Глядит Ахматова на всех,
Глядит в глаза гостей молчащих
Печальным взором и пьянящим.

Был выхухолем настоящим
Ее благоуханный мех.
(*В.В. Гиппиус 10-ые годы*) (С. 86–87).

Припоминаемые строфы выглядели в оригинале следующим образом:

Печальным взором и пьянящим
Ахматова глядит на всех,
Глядит в глаза гостей молчащих,
Печальным взором и пьянящим,
Был выхухолем настоящим
Ее благоуханный мех.
Печальным взором и пьянящим
Ахматова глядит на всех.

Ритмичный Мандельштам Иосиф,
Покачивая головой,
В акмеистичное ландо сев,
Ритмичный Мандельштам Иосиф,
Одежды символизма сбросив,
Сверкает резво, огневой,
Ритмичный Мандельштам Иосиф,
Покачивая головой[10].

Ирина Одоевцева вспоминала, что Гумилев читал ей этот мадригал с иным эпитетом:

Был выхухолем настоящим
У ней на муфте драный мех...

«Я в этот день узнаю, что Ахматова была очень самолюбива и совсем не понимала шуток, когда они касались ее, и что строки “был выхухолем настоящим у ней на муфте драный мех” привели ее в негодование и она страстно протестовала против них»[11] — возможно, что речь шла о спонтанной внутрицеховой пародии, но, может быть, и автопародии. О таковой репутации Вас. Гиппиуса идет речь и в следующем наброске к «Листкам из дневника»:

...Мандельштам Иосиф
В акмеистическое ландо сев <sic!> —

шутил «испытанный остряк» В.В. Гиппиус в своих триолетах «По пятницам в Гиперборее». (Его же пародия на

«Неуверенная рука
В небе вывела облака...»)

Черный ангел

> По словам Нади, это стих<отворение> относится ко мне.
> Но с [этим] черным ангелом дело обстоит, мне думается, довольно сложно. Стихотворение для тогдашнего Мандельштама (сравнительно) неожиданно слабое и невнятное. По-видимому, это результат бесед с Вл<адимиром> К<азимировичем> Шилейко, который в это время нечто подобное говорил обо мне. <…> Известно, что беседы с Шилейко вдохновили его ст<ихотворение> «Египтян[ин]» (С. 277).

Для прояснения семантической вязки этого фрагмента следует напомнить некоторые исторические обстоятельства. Отмеченный цитатой из блоковской «Незнакомки» Вас. Гиппиус с юных лет был воспитан на поэзии Блока (см. наши комментарии к фразе из письма В. Пяста к Вас.В. Гиппиусу от 2 мая 1911 г.: «Вчера у Блока вспоминали о Вас»[12]), был знаком с ним, и тема Цеха поэтов проходила в их беседах:

> Провожая меня, уже в дверях, Блок вдруг спросил: «А вы верите в “Цех”?» (т. е. в «Цех поэтов»). Я ответил: «Я верю в будущий Цех». Блок кивнул головой и сказал — словно о чем-то само собой разумеющемся: «Ну да. Двадцатых годов». Это были последние слова Блока, которые мне пришлось слышать[13].

Одно время В.К. Шилейко был тесно дружен с Вас. Гиппиусом, что изображено в прозе Георгия Иванова, вышедшей в эмиграции при жизни обоих, где они названы «Г.» и «Ш.» и размалеваны в колорите бульварной литературы:

> Вот Ш., поэт, вечный студент — длинный, черный, какой-то обожженный, в долгополом выгоревшем сюртуке. Необыкновенно ученый, полусумасшедший. Для него «путешествие с пересадками» начинается с утра — вместо кофе стакан водки и две кильки. Он уже совсем пьян — и замогильным голосом толкует что-то о Ницше. Г., тоже поэт и тоже пьяный, захлебываясь, его перебивает:
>
> — Романтизм, романтизм… Новалисс… <sic!> Голубой цветок[14].

Инициалы неверно расшифрованы в переиздании[15] (см. в нашей рецензии[16]).

> АА рассказывал В.К. Шилейко, что Вас. Гиппиус (который был дружен с ним), жаловался ему, что в 1-м цехе Ахматова, Гумилев и Мандельштам его затирали. Обвинял их (!) в том, что его произведение («Волшебница») не было пропущено цензурой (!). Потом похлопотали, и «Волшебницу» цензура пропустила. У Гиппиуса было затаенное злобное отношение к выше поименованным лицам[17].

Ср. инскрипт на номере журнала «Гиперборей», где напечатана эта поэма: «Анне Ахматовой, волшебнице стиха — стихи о Волшебнице. В.Г. 21-II. 1913»[18]. Свидетельством того отношения, о котором Ахматова говорила П.Н. Лукницкому, в известном смысле является его неопубликованный в свое время оставшийся в черновике отзыв о Гумилеве, где он цитирует мандельштамовское стихотворение «Египтянин»:

> Гумилев — [прекрасный] отличный лепщик, отличный выделыватель хороших стихов, [каждое его стихотворение — законченное оригинальное, часто безупречное целое (слабее всего фонетика и синтаксис)] и отличным качеством своих «пряников» он подкупает не только публику, но и толпу «молодых», [которая в значительной мере заражена манией (тем же напралением) печь пряники] как иногда бывает с учениками, которые пренебрегают тем серьезным, [прокаркивают то серебро <?>] что есть в учителе, и, усвоив его внешние приемы, наперебой упражняются в тонкостях печения пряников. [а все] Все шире и шире расплываются самодовольные улыбки: их отношения к своему

искусству хорошо формулируются [двумя строками одного из молодых поэтов] фразой героя: (кажется, <…> в стихотворении одного молодого поэта этой школы)

То, что я сделал — превосходно!

И это сделал — я!

Так будет еще долго. Сейчас, в эпоху всяческого голода, особенно соблазнительно обманывать свой голод пряниками[19]

Ассоциативный ход от экспромтов Вас. Гиппиуса к стихотворению «Как черный ангел на снегу, / Ты показалась мне сегодня…» мог быть вызван памятью о гиппиусовском мадригале, внесенном в альбом Ахматовой:

Ах, матовый ангел на льду голубом!
Ахматовой Анне пишу в альбом[20].

Напрашивающаяся, конечно рифма (см., например, «Маленький томик Ахматовой <…> В мире влюбленности матовой»[21], «Я смотрел на ваш профиль матовый, // А в душе звенел несложный мотив, / Две строки из Анны Ахматовой» — Пивоваров Л. 1918[22], «Голубое небо матово <…> Я ношу с собой Ахматовой / Нежно-тонкие стихи», 1922[23], «Спускается вечер матовый / На синий покой полей / Томик стихов Ахматовой / Раскрыт на моем столе»[24] и т. д.), может быть, отчасти под влиянием этого двустишия появляется и в ближнем ахматовском кругу — у Г. Иванова в стихотворении «В пышном доме графа Зубова», у Георгия Адамовича, знакомого с альбомом Ахматовой, поскольку вписал в него свое стихотворение:

Писал эпиграммы — может быть, и злые, но так было принято в наших кругах:

Анна Ахматова

В ней искорка была таланта небогатого,
Ах, не ярка она, ах, матова[25].

«Недатированное шуточное стихотворение поэта и литературоведа Василия Васильевича Гиппиуса, вписанное в альбом Ахматовой,

было одно время приписано О.Э. Мандельштаму. И действительно, эта почти панторифма — образец высокого искусства шутки»[26]. Ложная атрибуция восходила к свидетельству Владимира Вейдле, знакомившегося с альбомом в 1924 г. Ср.: «…стыжусь, что два месяца в Петербурге лежал у меня на столе ее альбом, куда вписывали ей стихи, скромный, небольшой в темном кожаном переплете, какие бывали не у поэтов, а у барышень; два месяца лежал, и не решился я ничего туда вписать; так ей и вернул»[27]. Спустя 40 лет ему казалось, что это двустишие было подписано Мандельштамом, и он писал Ю.П. Иваску: «Кроме известных стихов, посвященных Ахматовой, М<андельштам> еще написал ей в альбом следующий экспромт: “Ах, матовый ангел на льду голубом, / Ахматовой Анне пишу я в альбом...”»[28]. Со ссылкой на сообщение В.В. Вейдле экспромт был помещен в американское собрание сочинений[29].

Подлинное авторство было оглашено в эмигрантской печати Г.Г. Суперфином:

> Стихотворение принадлежит Вас.Вас. Гиппиусу (записано в альбом Ахматовой). Составная рифма «Ахматова — ах, матово» встречается также в пародии В. Лебедева «Случайные брызги» («Жизнь Искусства», Пг., 1922, № 46, стр. 3). Отметим, что междометие «ах» в стихотворениях, посвященных Ахматовой, играет роль «знака-индекса» образа Ахматовой, на что указывает автор этюда «К анализу Поэмы без героя». 2 (Ахматова и Хлебников) Р. Тименчик в сборнике «Тартуский гос. университет. Материалы XXV научной студенческой конференции. Литературоведение — Лингвистика», Тарту, 1970)[30].

После появления рецензии Г.Г. Суперфина, исправление было внесено в американское издание[31], затем авторство в советской печати было провозглашено Н.А. Богомоловым, но эта ложная атрибуция еще порой появлялась в статьях и публикациях[32], один раз сменившись другой, передавшей авторство Б.М. Эйхенбауму[33].

Из упомянутой выше пародии на стихотворение «Истончается тонкий тлен…» с его пафосом diminuendo, восходящим, по-видимому, к первотолчку — стихотворению Стефана Малларме «La dentelle s’a abolit…»[34], Ахматова помнила две заключительные строки:

Еще об О. М<андельштаме>

...и:
Испускает последний свист
Вымирающий спондеист

(Пародия Вас<илия> Гиппиуса на О. М<андельштама>) (С. 270).

Зерно пародии, видимо, восходило к продолжившимся до наших дней спорам о природе размера этого стихотворения[35], написанного «пэоннейш[и]м из поэтов», — таковой титул пожаловал ему вскоре Андрей Белый[36].

Василию Гиппиусу принадлежит один из первых откликов на «Вечер»:

> Голос, запевший в стихах А. Ахматовой, выдает свою женскую душу. Здесь все женское: зоркость глаза, любовная память о милых вещах, грация — тонкая и чуть капризная. Эта грация, эта не столько манерность, сколько видимость манерности, кажется нужной, чтобы закрыть раны, потому что подлинный лирик всегда ранен, а А. Ахматова — подлинный лирик[37].

После выхода «Белой стаи» он писал:

> Чем же притягивают к себе стихи Ахматовой? Не силой мысли — для этого они слишком эмоциональны, не стройностью мировоззрения — для этого они слишком жизненны и хрупки. Я вижу разгадку успеха и влияния Ахматовой (а в поэзии уже появились ее подголоски!) и вместе объективное значение ее лирики в том, что эта лирика пришла на смену умершей или задремавшей форме романа[38].

Тогда же (13 июля 1918 г.) он писал поэту Александру Гатову:

> Боюсь для Вас того же, чего боялся для Ахматовой — засасывающего влияния литературной суеты — и хотел бы так же обмануться[39].

Ахматова надписала ему «Вечер»: «поэту нежному»[40] — как на один из гипотетически возможных толчков для подобной характеристики укажем на его стихотворение «В поезде»:

Еще недавно золотые,
Вечерней прелестью пьяня,
Березы снежные, святые
Баюкают опять меня.

Баюкают... Зачем ты стонешь?
С душой в ладу зима и тишь.
Ты в женской жалости затонешь,
Бездольным мотыльком сгоришь.

Гудя, качая и лелея,
Ползет мой поезд, зверь полей.
Ах, звезды вечные милее
Мгновенной близости твоей!

И если небо скорбь назначит,
Покорно голову склони.
Пусть сердце-девочка заплачет
О правде, сущей искони.

Пусть задремавшие березы
В декабрьском, голубом плену
Сквозь ветры, иней и морозы
Во сне благословят весну[41].

Стиховым стимулятором комплимента, вероятно, стали строки стихотворения «Вином весны заворожённый…»:

…Возникли старые названья
И тени нежной старины.
Казалось, тот же ветер веет
И тот же тайно — нежный страх…
(Новая жизнь. 1911. № 7. С. 3).

Энгельгардт Анна Николаевна (1895–1942?) — вторая жена Н.С. Гумилева (С. 361), адресат его стихов: «Он писал и М. Левберг (II-ой Цех без меня) и [его] своей “большой любви” Тане Адамович (позн<акомился> 6 янв<аря> 1914 г.), и будущей жене А.Н. Энгельгардт (см. их переписку), и Арбениной, и Одоевцевой, целый сборник посвящен парижской даме («К синей звезде»)» (С. 288–289);

«После “Ямбов” я ни на что не претендую. <…> потом (уже в 14 г.) Таня Адамович, М. Левберг, Тумповская, Лариса Рейснер, А. Энгельгардт. На ком-то он собирался жениться (Рейснер), на ком-то женился (Энгельгардт), по кому-то сходил с ума (“Синяя звезда”), с кем-то ходил в мебл<ированные> комнаты (Ира?), с кем-то без особой надобности заводил милые романы (Дмитр<иева> и Лиза К<узьмина>-К<араваева>), а от бедной милой Ольги Николаевны Высотской даже родил сына Ореста (13 г.). Все это не имело ко мне решительно никакого отношения» (С. 360–361). Возможно, фраза «см. их переписку» относится к О.Н. Арбениной — ср.: «Мал<енькая> актриса и художница Ольга Ник<олаевна>Арбенина была необычайно хороша собой. <…> С Гум<илевым> была оживленная переписка, она давала читать письма Г<умилева> П.Н.Л<укницкому> (20-ые годы). Дружила с А.Н.Г<умилевой>» (С. 731); письма Гумилева к А.Н. Энгельгардт неизвестны на сегодняшний день; ср. о днях его ареста свидетельство Ахматовой:

«За это время им было послано три открытки: одна Вольфсону, кажется, с просьбой получить или выдать деньги и две открытки Анне Николаевне Гумилевой. В одной из открыток Гумилев сообщает, что написал два стихотворения»[42]; ср.: «Читала открытку, посланную Анне Николаевне, где он писал, что играет в шахматы и написал одно стихотворение...»[43]; одно письмо А.Н. Энгельгардт к нему в Париж было опубликовано уже после смерти Ахматовой[44].

> Сейчас, как читатель видит, я не касаюсь тех особенных, исключительных отношений, той непонятной связи, ничего общего не имеющей ни с влюбленностью, ни с брачными отношениями <…> Для обсуждения этого рода отношений действительно еще не настало время. Но чувство именно этого порядка заставило меня в течение нескольких лет (1925–1930) заниматься собиранием и обработкой материалов по наследию Г<умиле>ва. Этого не делали ни друзья (Лозинский), ни вдова, ни сын, когда вырос, ни так называемые ученики (Георгий Иванов) (С. 365);

ср. рассказ Ахматовой о ней в 1922 г.:

> Она жаловалась на Анну Николаевну (вдову Гумилева): — Вообразите, у Наппельбаумов Вольфсон просит у нее стихов, а она

дает ему *подлинный автограф* Гумилева. Даже не потрудилась переписать. — Что вы делаете?! — крикнула я и заставила Иду Наппельбаум переписать. Вот какая она некультурная[45].

Ахматова внесла ее в проскрипционный список «Люди, намеренно искажающие и врущие о Гумилеве»[46].

О гумилевских посвящениях отдельных стихотворений А.Н. Энгельгардт нам ничего неизвестно. Выпущенный посмертно сборник «Огненный столп» снабжен дедикацией «Анне Николаевне Гумилевой», которую первый англоязычный биограф Гумилева счел посвящением Ахматовой[47] (ошибку он спустя пять лет исправил[48]). По впечатлению исследовательницы наследия Гумилева, следов образа второй жены в его стихах не обнаруживается[49]. По всему, что нам известно о привычках Гумилева, нет сомнений, что стихотворные обращения к ней существовали, по меньшей мере, инскрипты, как надпись на «Костре» 9 июля 1918 г.:

Ты мне осталась одна. Наяву
Видевший солнце ночное,
Лишь для тебя на земле я живу,
Делаю дело земное

(частное собрание; из стихотворения «Канцона», поднесенного весной 1917 г. Ларисе Рейснер) или вроде того, что надписан в августе 1916 г. на переводе Т. Готье «Эмали и камеи»:

Об Анне, о дивной
Единственной Анне,
Я долгие ночи мечтаю без сна.
Прекрасней прекрасных,
Желанней желанных —
она...[50]

Полагаем, что этот экспромт отсылает к предсмертному стихотворению Эдгара По «For Annie», посвященному платонической подруге поэта (Nancy L. Heywood) и известному по переводу К.Д. Бальмонта:

Сердце рдеет от света
Нежной Анни моей,
Все любовью одето
Светлой Анни моей[51].

Напоминание о Бальмонте появляется потому, что А.Н. Энгельгардт была дочерью его первой жены — «“фатальной“ Ларисы Гарелиной, как будто сошедшей со страниц Достоевского»[52].

Инскрипт был сообщен П.Н. Лукницкому самой адресаткой.

> А.Н. Гумилева 29.XII.1924 Примечание. Насколько помню — это первое мое посещение А.Н. Гумилевой и знакомство с нею. Всего в моей жизни я виделся с нею 4–5 раз (один раз она была у меня). После 1925–26 гг. я никогда ее не видел. Слышал, что она с дочкой Еленой умерли во время блокады Ленинграда[53]

(сохранилась надпись на репродукции портрета М. Наппельбаума из книги Б.М. Эйхенбаума: «Милой Леночке Гумилевой на память от Левиной мамы. 1923»[54]).

Отношения биографа Гумилева со вдовой поэта легли в основу нескольких эпизодов романа одного из гумилевских студийцев Константина Вагинова[55]:

> Через год Миша Котиков, как поклонник Заэвфратского, познакомился с Екатериной Ивановной. <…> Все спрашивал:
>
> — А какой нос был у Александра Петровича? а какой длины руки? а носил ли Александр Петрович крахмальные воротнички или предпочитал мягкие? а барабанил ли пальцами Александр Петрович по стеклу?
>
> <…> — Он со мной о поэзии не говорил, — раскрыв глаза, посмотрела в зеркало Екатерина Ивановна.
>
> Подскочила к зеркалу.
>
> — Посмотрите, не правда ли, я грациозная? — она стала разводить руками, склонять голову. — Александр Петрович находил, что я грациозная.
>
> — А когда начал писать стихи Александр Петрович, в каком возрасте? — закуривая папироску, задал вопрос Миша Котиков.
>
> — Не правда ли, я похожа на девочку, — села в кресло Екатерина Ивановна. — Александр Петрович говорил, что я похожа на девочку.

<…> — Не правда ли, это столик, за которым писал Александр Петрович? — указал он на небольшой круглый стол. — Отчего пыль вы не вытираете? — добавил он.

— Не умею я пыль вытирать, — ответила Екатерина Ивановна, — при Александре Петровиче я пыль не вытирала.

<…> Все узнал Миша Котиков: сколько родимых пятнышек было на теле Александра Петровича, сколько мозолей, узнал, что в 191... году у Александра Петровича на спине чирей выскочил, что любил Александр Петрович кокосовые орехи, что было у Александра Петровича за время брака с Екатериной Ивановной тьма любовниц, но что он любил ее очень[56].

Ахматова увидела ее впервые в 1913–1916 гг.: «У А.А. Смирнова впервые видела А.Н. Энгельгардт. Вернувшись домой, рассказывала Н.Г., что видела очень интересную девушку. Знакомство Н.Г. с А.Н. Энгельгардт произошло после этого случая»[57]. Потом, по-видимому, они встречались только после смерти Гумилева — в первый раз на панихиде в сентябре 1921 г. «…Раз Аня рассказала об Ахматовой. Будто та пришла к ней и сурово заявила: “Вам нечего плакать. Он не был способен на настоящую любовь, а тем более — к вам”. Я рассердилась и сказала Ане: “Отбери у нее Лурье”. (Лурье, бабник, ходил к Ане)»[58]. Ср.: «Анна Николаевна (*Энгельгардт*) согрешила с Г. Ивановым, — рассказывала АА, — а ей Лурье фамилию сказал. Николай Степанович упрекал А.Н.Э. за то, что поссорила с лучшим другом»[59]. Ср. также инскрипт на издании: Лурье, Артур. Греческие песни на тексты из САФО в переводе Вячеслава Иванова. Тетрадь вторая. Пг.; М.: Гос. Музыкальное издательство, 1918: «Анне Николаевне / Гумилевой / Петербург, февраль 1922 / Артур Лурье / На память о Шехеразаде»[60].

Впоследствии Ахматова отвечала на вопросы о ней:

— Второй брак его тоже не был удачен. Он вообразил, будто Анна Николаевна воск, а она оказалась — танк... Вы ее видели?

Я сказала, что видела: очень хорошенькая, с кротким нежным личиком и розовой ленточкой вокруг лба.

— Да, да, все верно: нежное личико, розовая ленточка, а сама — танк. Николай Степанович прожил с нею какие-нибудь три месяца и отправил к своим родным. Ей это не понравилось, она потребовала, чтобы он вернул ее. Он ее вернул — сам сразу уехал в Крым. Она очень недобрая, сварливая женщина, а он-то

рассчитывал наконец на послушание и покорность. <…> Это был поспешный брак. Коля был очень уязвлен, когда я его оставила, и женился как-то наспех, нарочно, назло. Он думал, что женится на простенькой девочке, что она воск, что из нее можно будет человека вылепить. А она железобетонная. Из нее не только нельзя лепить — на ней зарубки, царапины нельзя провести[61];

Энгельгардт — жена Гумилева. Кротко: Да, Коля. А на третий день после его смерти танцевала где-то. Оказалась совершенно железной[62];

ср.: [А.И.] Ходасевич вспоминала, когда она в 1921–22 жила в Доме искусств, в Ленинграде, то у них были многие в гостях: и Гумилев с женой <…> Через 2 месяца после гибели Гумилева она говорила: «Завтра маскарад. Мне хочется там быть, но говорят, что неудобно. Ведь я в трауре». Пустая бабенка[63];

ср. беседу с Ахматовой в феврале 1922 г.:

Много мы говорили об Анне Николаевне, вдове Гумилева. «Как она не понимает, что все отношения к ней построены на сочувствии к ее горю? Если же горя нет, то нет и сочувствия». И потом по-женски: «Ну зачем Коля взял себе такую жену? Его мать говорит, что он сказал ей при последнем свидании:

— Если Аня не изменится, я с нею разведусь.

Воображаю, как она раздражала его своими пустяками!»[64]

Я бестактно спрашиваю про А.Н. Гумилеву, про ее внешность, рост. Анна Андреевна отвечает, что она была хорошенькая, среднего роста. И с явно недовольной физиономией уклоняется от дальнейших вопросов: «Меня это мало интересовало...»[65].

Ахматовой довелось читать о ней в мемуарах Сергея Маковского: «…по возвращении в Россию развестись с Анной Андреевной и жениться на Анне Николаевне Энгельгардт, молодой, хорошенькой, но умственно незначительной девушке, у которой вскоре родилась дочь»[66]. Ср. в воспоминаниях Семена Липкина с понятной ошибкой памяти или записи:

— Читайте, — сказала она и дала мне зарубежный русский журнал. Не помню ни названия журнала, ни автора статьи, взволновавшей Анну Андреевну. Смутно мерещится мне, что автор — княгиня Шаховская. Если это не так, то заранее прошу прощения у читателя.

Я прочел указанные мне Ахматовой строки. Они повергли меня в недоумение. Прочел снова. В чем причина столь сильного волнения Анны Андреевны? В статье-воспоминании сообщалось следующее (передаю, конечно, не дословно, а самую мысль). Гумилев бросил великого поэта Анну Ахматову ради хорошенькой, пустенькой Ани Энгельгардт.

Что я должен был сказать? Что ужасного было в этом сообщении? Но не напрасно же Анна Андреевна позвала меня так поздно вечером к ней приехать. Вот я и сказал:

— Нехорошо вмешиваться в личную жизнь поэта, слава Богу, живого.

— Какой вздор! При чем тут личная жизнь? — В голосе Анны Андреевны слышался знакомый ее друзьям гнев. — Не Николай Степанович бросил меня, а я бросила Николая Степановича[67].

Позднее С. Маковский вернулся к личности второй жены Гумилева:

…Он развелся с Анной Андреевной и женился на Асе, Анне Николаевне Энгельгардт, начинавшей писательнице — румяной, с пушистыми белокурыми волосами и голубыми наивными глазами. <…> А.Н. Энгельгардт простодушно полюбила Гумилева, во всем подчинялась ему, после рождения дочери ухитрялась приезжать к нему из деревни, посещала изредка «Цех» (но не была на панихиде по нем, на которую пришел почти весь литературный Петербург, в том числе и Анна Ахматова)[68].

С Анной Николаевной Маковский знаком не был, рассказывал он о ней со слов какой-то парижской знакомой, жившей, в отличие от С.К. Маковского, в Петрограде в 1918–1922 гг.

Предполагаю, что ею была А.А. Кашина-Евреинова, в свою очередь судившая об А.Н. Энгельгардт со слов О.Н. Арбениной (и не помнившая о ее присутствии на панихиде по Гумилеву[69]) — ср. письмо А.А. Евреиновой Глебу Струве по выходе мемуаров Ирины Одоевцевой:

> Олечка Арбенина, о которой [И. Одоевцева] не раз вспоминает, была моя приятельница и мы вместе служили в то время в Александринском театре и одевались в одной уборной. Времени на разговоры и дружеские сплетни было много (играли малюсенькие роли), а Олечка была тоже любовницей Гумилева (их иногда у него доходило до 6 одновременно, включая жену) и кроме того незлобивой, но талантливой сплетницей. Сами понимаете, чего я наслышалась о «картавице» и «чухонке» (прозвища Одоевцевой)[70].

О.Н. Арбенина была очень близка с Асей Энгельгардт — по записи Михаила Кузмина 6 июня 1921 г.: «Видел Аню Гумилеву, какая-то помесь Арбениной и Ахматовой»[71].

Молва была к ней немилосердна. Мать Ларисы Рейснер писала дочери в ноябре 1922 года: «Гумилев оставил жену и ребенка (девочку двух лет), жена-лахудра устроила в своей единственной комнате лупанар, а девочка всегда в коридоре, под ногами у проходящих...»[72]; по-видимому, речь идет об эпизоде, сообщенном биографу Гумилева Н.Н. Пуниным, касавшемся комнаты поэта в «Доме искусств», оставленной за вдовой: «стали поступать заявления о выселении А.Н. Гумилевой из этой комнаты. Заявления основывались на том, что А.Н. Гумилева вела слишком распущенный образ жизни...»[73]; «Судьба ее была очень трагична, — в пору НЭПа она плясала в дешевых кабачках и подвалах, входила в число “герлс”, легко продавалась, пользовалась репутацией проститутки. Она была женщиной очень не большого ума, но горе, нищета и положение вдовы Гумилева не могли обеспечить ей нормального человеческого существования»[74]; «После смерти мужа она переменилась, прославилась своим веселым поведеньем среди пролеткультовцев, а из литературного наследия мужа устроила лавочку»[75] — некоторое время она действительно получала какие-то отчисления от гумилевских публикаций[76]: «В январе 1922 года гонорар от издательства “Всемирная литература” был поделен между А.Н. Гумилевой (150 миллионов рублей) и сыном, Л.Н. Гумилевым (250 миллионов)»[77] — выразительную сцену получения этого гонорара сохранила память очевидицы:

> Когда я пришла за последней получкой, у кассы стояла молодая, хорошенькая женщина. Перед ней лежала ведомость, но она не решалась расписаться.

— Мне сказали, что я должна получить большую сумму денег, что мужу остались должны за его работы,

— Это все, что ему причиталось, — сухо сказала кассирша.

Я не удержалась и заглянула в ведомость. Она придерживала ее там, где стояло имя — Гумилева. Сумма была крупной месяца два-три тому назад, но пока ведомость проходила все официальные инстанции, Гумилева расстреляли, а деньги, которые были ему должны, превратились в такие гроши, на которые нельзя было купить фунта масла. Она стояла, не зная, что делать: расписаться — значит отказаться от последнего, на что она надеялась, а может быть, тут была ошибка, которую она не понимала.

— Не задерживайте, — строго сказала ей кассирша.

Бедная женщина, давно ли ей завидовали, баловали, а теперь на нее кричат, потому, что она не может сообразить, как это так катастрофично обесценилась ее «крупная сумма».

Она расписалась и забыла взять свои тысячи, а может быть, это был уже миллион.

— Деньги возьмите! — воскликнула кассирша в нетерпении.

Та испуганно обернулась, растерянно засунула деньги в сумочку и ушла.

По сравнению с ужасной катастрофой, только что обрушившейся на нее, эта обида была, конечно, пустяком, но очень показательным для нашей жизни. Чекист, наверно, не раздумывал, подписывая смертный приговор поэту, а, вслед за тем, большинство постаралось забыть о нем, о всем, что связывало с ним, чтобы не навлекать на себя подозрительного внимания властей[78].

См. о ней материалы, собранные Д.Е. Максимовым[79]. Наброски с нее делал в 1921–1923 гг. Лев Бруни[80]; о ее внешности см. запись 1971 г.: «Первый раз увидел Беллу Ахмадулину вблизи. <…> Внешне она очаровательна и удивительно напоминает Анну Энгельгардт»[81].

Примечания

[1] См.: *Тименчик Р.Д.* К библиографии авторского проекта Именного комментария к «Записным книжкам» Ахматовой // Русские поэты XX века: материалы и исследования. Анна Ахматова (1889–1966) / Отв. ред. Г.В. Петрова. М.: Азбуковник, 2021. С.403-408.

[2] *Богомолов Н.А.* Россия-Родина в поэзии А. Ахматовой // Тезисы докладов научной студенческой конференции: История. Филология. Новосибирск: Новосибирский государственный университет, 1972. С. 91–92.

[3] *Тименчик Р.* Из именного указателя к Записным книжкам Ахматовой: Два персонажа из богомоловского списка // Литературный факт. 2021. № 1 (19). С. 362–381; *Тименчик Р.* Талан // Новое литературное обозрение. 2021. № 169. С. 226–229.

[4] Записные книжки аннотируются по изданию: Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966) / Сост. и подгот. текста К.Н. Суворовой; вступ. ст. Э.Г. Герштейн; науч. консультирование, вводные заметки к записным книжкам, указатели В.А. Черных. М.; Torino: Einaudi, 1996; в дальнейшем в тексте: С. и номер страницы в скобках.

[5] *Галахов Вас.* [Гиппиус В.В.] Цех поэтов // Жизнь. Одесса. 1918. № 5. С. 12.

[6] *Росмер*. Жемчуга Гумилева // Н.С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. СПб.: РХГИ, 1995. С. 375–377.

[7] *Городецкий С.* Пир поэтов // Речь. 1911. 27 июня.

[8] *Тименчик Р.Д., Лавров А.В.* Материалы А.А. Ахматовой в Рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 г. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние. 1976. С. 59–60.

[9] <Б.п.>. Смесь // Аполлон. 1913. № 1. С.71.

[10] *Ахматова А.* Десятые годы / Сост., примеч. Р.Д. Тименчика и К.М. Поливанова. М.: Изд-во МПИ, 1989. С. 80–82; с уточнением: *Мец А.Г.* Тенишевское училище и другие работы об Осипе Мандельштаме и его времени. Изд. 2-е, доп. СПб.: Гиперион, 2022. С. 227.

[11] *Лекманов О.* «Жизнь прошла. А молодость длится…»: Путеводитель по книге Ирины Одоевцевой «На берегах Невы» / Под общ. ред. Н.А. Богомолова. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2020. С. 61.

[12] Александр Блок: Новые материалы и исследования. Кн. 3. М.: Наука, 1982. (Литературное наследство. Т. 92, кн. 3). С. 382.

[13] *Гиппиус В.* Встречи с Блоком // Ленинград, 1941. № 3. С. 20.

[14] *Иванов Г.* Петербургские зимы. Париж: Родник, 1928. С. 42.

[15] *Иванов Г.* Сочинения: В 3 т. Т. 3. М.: Согласие, 1994. С. 644.

[16] *Тименчик Р.* Георгий Иванов как объект и субъект // Новое литературное обозрение. 1995. № 16. С. 342.

[17] *Лукницкий П.Н.* Acumiana. Лукницкий П.Н.Acumiana. Встречи с Анной Ахматовой. Т. I. 1924–1925. Париж: YMCA-press, 1991. С. 193.

[18] Издания с дарственными надписями из собрания библиотеки Пушкинского Дома: каталог. Вып.1. А-Д / Сост. Н.С. Беляев; науч. ред. Г.В. Бахарева. СПб.: БАН, 2014. С. 109.

[19] «Отличный выделыватель хороших стихов…» (Василий Гиппиус о сборниках стихов Николая Гумилева революционных лет) / Публ. В.В. Базанова // Николай

Гумилев Исследования. Материалы. Библиография. СПб.: Наука, 1994. С. 576.

[20] *Мейлах М.Б.* Альбом А. Ахматовой 1910 — начала 1930-х годов // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1991. М.: Наука. 1997. С. 45.

[21] *Гатов А.* «Маленький томик Ахматовой…» // Сириус. Харьков. 1916. № 1. С.7

[22] *Тименчик Р.* Успехи Анны Ахматовой // Литературный факт. 2018. № 9. С. 259.

[23] *Литвинов В.В.* Встреча в снегу. Рассказы. Стихотворения. М., 1983. С. 170.

[24] *Волжский Н.* (псевдоним). Раздумье // Двинский вестник. 1943. № 56.

[25] *Иваск Ю.* Разговоры с Адамовичем // Новый журнал. 1979. № 134. С. 99.

[26] *Богомолов Н.* «Таким я вижу облик Ваш и взгляд»: В ста зеркалах // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 39.

[27] *Вейдле В.* Умерла Ахматова // Вестник РСХД. Париж, 1966. № 80. С. 45.

[28] *Богомолов Н.* Вокруг «Серебряного века»: Статьи и материалы. М.: НЛО. 2010. С. 506.

[29] *Мандельштам О.* Собрание сочинений: В 3 т. / Под ред. проф. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. Т. 1. Washington: Международное Литературное Содружество, 1967. С. 292, 544.

[30] *Дальний Г.* [Суперфин Г.Г.] По поводу трехтомного собрания сочинений О. Мандельштама (Дополнения, уточнения) // Вестник русского студенческого христианского движения. 1970. № 97. С. 142.

[31] *Мандельштам О.* Собрание сочинений: В 3 т. / Под ред. проф. Г. Струве и Б. Филиппова. Т. 2. Проза / Вступ. ст. Б.А. Филиппова. Изд. 2-е, пересмотренное и доп. New York: Международное Литературное Содружество, 1971. С. 693.

[32] *Мандельштам О.* Юмористические стихи / Публ. Б. Мягкова // Крокодил. 1990. № 10. С. 7; *Бельская Л.Л.* Когда был написан «Черный ангел» О. Мандельштама? // Русская речь. 1993. № 1. С. 19; *Жирмунская Т.* «Простота сего урока» // Вопросы литературы. 1994. Вып. IV. С. 306.

[33] Страницы дневника: Материалы к биографии Б.М. Эйхенбаума / Публ. А.С. Крюкова // Филологические записки. Воронеж. № 8. 1997. С. 231; *Крюков А.* В редакцию «Филологических записок» // Филологические записки. Воронеж. 1998. № 11. С. 228.

[34] *Тименчик Р.* Чужое слово: атрибуция и интерпретация // Лотмановский сборник. № 2. М.: О. Г. И., 1997. С. 86.

[35] *Гаспаров М.Л.* Стих О. Мандельштама // *Гаспаров М.Л.* Избранные труды. Т. 3. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 498; *Плунгян В.* Метрика О. Мандельштама: к анализу структуры и эволюции // Сохрани мою речь. М., 2011. Т. 2. С. 354–355; *Фролов Д.* О стихотворении Осипа Мандельштама «Истончается тонкий тлен» (1909) // Toronto Slavic Quarterly. 2016. № 56. P. 1–15.

[36] *Пяст Вл.* Встречи / Вступ. статья, подготовка текста и комментарии Р. Тименчика. М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 101.

[37] Новая жизнь. 1912. № 3. С. 270.; с исправлением опечатки: *Ахматова А.* Десятые годы / Сост., примеч. Р.Д. Тименчика и К.М. Поливанова. М.: Изд-во МПИ, 1989. С. 80.

[38] *Гиппиус В.* Анна Ахматова // Куранты искусства, литературы, театра и общественной жизни. Киев, 1918. № 2. Май. С. 8; *Ахматова А.* Десятые годы. С. 217.

[39] РО ИМЛИ. Ф. 208. Оп. 1. Ед. хр. 13.

[40] *Тименчик Р.Д.* Гиппиус В.В. // Русские писатели 1800–1917. Биографический словарь. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1989. С. 564.

[41] Новая жизнь. 1911. № 13. С. 4.

[42] *Лесман М.С.* Беседы с А.А. Ахматовой // Искусство Ленинграда. 1989. № 5. С. 4.

[43] *Лурье В.И.* Воспоминания о Гумилеве / Публ., подготовка текста, предисл. и примеч. Н.М. Иванниковой // De Visu. 1993. № 6. С. 10.

[44] *Гумилев Н.С.* Собрание сочинений: В 4 т. / Под ред. проф. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. Вашингтон: Victor Kamkin, 1968. С. 546–548.

[45] *Чуковский К.* Собрание сочинений. Т. 12. Дневник. 1922–1935. М.: Терра-Книжный клуб, 2006. С. 28.

[46] *Лукницкий П.Н.* Acumiana. Встречи с Анной Ахматовой. Т. II. 1926–1927. Париж: YMCA-press; М.: Русский путь, 1997. С. 194.

[47] *Strakhovsky L.* Nicolas Gumilev, the Poet-Warrior // The Slavonic and East European Review. 1944. Vol. 3, Issue 3. P. 27.

[48] *Strakhovsky Leonid I.* Craftsmen of the Word. Three poets of Modern Russia. Gumiliov.Akhmatova. Mandelstam. Cambridge, Harvard University Press, 1949. P. 44.

[49] *Maline M.* Nicolas Gumilev, poète et critique acméiste. Bruxelles: Palais des Académies, 1964. P. 27.

[50] *Лукницкая В.* Николай Гумилев. Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л.: Лениздат, 1990. С. 184.

[51] *Бальмонт К.* Из Эдгара По. К Анни // Русская мысль. 1911. № 10. С. 47 (1-я паг.).

[52] *Марков В.* Примечания // *Бальмонт К.Д.* Избранные стихотворения и поэмы = Bal'mont K.D. Ausgewahlte Versdichtungen / Auswahl, Vorwort und Kommentar von Vladimir Markov; Introduction by Rodney L. Patterson. München: Wilhelm Fink Verlag, 1975. (Centrifuga: Russian reprintings and printings; Vol. 24). S. 718.

[53] *Лукницкий П.Н.* Труды и дни Н.С. Гумилева. СПб.: Наука, 2010. С. 659.

[54] РГАЛИ. Ф. 147. Оп. 1. Ед. хр. 57.

[55] *Никольская Т.Л.* Н. Гумилев и П. Лукницкий в романе К. Вагинова «Козлиная песнь» // Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография. СПб.: Наука, 1994. С. 622–624.

[56] *Вагинов К.К.* Полное собрание сочинений в прозе. СПб.: Академический проект. 1999. С. 47–49.

[57] *Лукницкий П.Н.* Дневник 1928 года. Acumiana. 1928–1929 / Публ. и комм. Т.М. Двинятиной // Лица. Биографический альманах. 9. СПб.: Феникс, 2002. С. 472.

[58] *Гильдебрандт-Арбенина О.* Девочка, катящая серсо…: мемуарные записи, дневники. М.: Молодая гвардия, 2007. С. 146.

[59] *Лукницкий П.Н.* Acumiana. Встречи с Анной Ахматовой. Т. II. 1926–1927. Париж: YMCA-press; М.: Русский путь, 1997. С. 108.

[60] Библиотека Государственного музея истории российской литературы имени В.И. Даля.

[61] *Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой. 1938–1941. Т. 1. М.: Согласие, 1997. С. 134, 138.

[62] *Ильина Н.И.* «С Анной Андреевной Ахматовой я познакомилась…» // РГАЛИ. Ф. 3147. Оп. 1. Ед. хр. 28. Л. 26.

[63] *Горнунг Л.* «Свидетель терпеливый...»: дневники, мемуары / Подгот. текста, предисл., коммент. Т.Ф. Нешумовой. М., 2019. С. 548.

[64] *Чуковский К.* Собрание сочинений. Т. 12. Дневник. 1922–1935. М.: Терра-Книжный клуб. 2006. С. 9.

[65] *Лесман М.С.* Беседы с А.А. Ахматовой // Искусство Ленинграда. 1989. № 5. С. 4.

[66] *Маковский С.* Н.С. Гумилев // Грани. 1957. № 36. С. 147.

[67] *Липкин С.* Квадрига: Повесть. Мемуары. М.: Аграф, 1997. С. 500–501.

[68] *Makovkij S.* Nicolas Gumilëv: Un témoignage sur l`homme et sur le poète / Traduction de Georges Nivat // Cahiers du monde russe et soviétique. 1962. Vol. 3. № 2. P. 214; *Маковский С.* Николай Гумилев по личным воспоминаниям // Новый журнал. 1964. Кн. 77. С. 180.

[69] *Лукницкий П.Н.* Acumiana. Встречи с Анной Ахматовой. Т. II. 1924–1925. Париж: YMCA-press, 1991. С. 53.

[70] Gleb Struve papers. Box 27, folder 18 // Hoover Institution Archive.

[71] *Кузмин М.* Дневник 1921 года / Публ. Н.А.Богомолова и С.В. Шумихина // Минувшее. Вып. 13. СПб.; М.: Феникс, 1993. С. 459.

[72] *Богомолов Н.А.* Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск, 1999. С. 585.

[73] *Лукницкий П.Н.* Дневник 1928 года. Acumiana. 1928–1929 / Публ. и комм. Т.М. Двинятиной // Лица. Биографический альманах. 9. СПб.: Феникс, 2002. С. 472.

[74] *Флейшман Л.* Из архива Гуверовского института: Письма Ю.Г. Оксмана к Г.П. Струве // Stanford Slavic Studies. 1987. Vol. 1. P. 28.

[75] *Горнунг Л.* «Свидетель терпеливый...»: дневники, мемуары / Подгот. текста, предисл., коммент. Т.Ф. Нешумовой. М.: АСТ, 2019. С. 49.

[76] *Янгиров Р.* Из истории русской зарубежной печати и книгоиздательства 1920-х (По новым материалам) // Диаспора: Новые материалы. Вып. 6. СПб.: Athenaeum — Феникс, 2004. С. 575–576.

[77] *Кукушкина Т.А.* Всероссийский Союз писателей (Петроградское отделение). Период становления. 1920–1923 гг.: Дис. … к.ф.н. СПб., 2008. С. 95.

[78] *Чернавина Т.* Об условиях литературной работы в СССР // Современные записки. 1934. № 56. С. 410.

[79] Анна Энгельгардт — жена Гумилева (по материалам архива Д.Е. Максимова) / Публ. К.М. Азадовского и А.В. Лаврова // Николай Гумилев: Исследования. Материалы. Библиография. СПб.: Наука, 1994. С. 358–398.

[80] *Ракитин В.* Лев Александрович Бруни. М.: Советский художник, 1970. С. 115.

[81] *Ивнев Р.* Дневник. 1906–1980. М.: Эллис Лак, 2012. С. 645.

Павел Успенский

«СЛЕПОЙ ЧЕРВЬ»: ЗАМЕТКА ОБ ОДНОМ ОБРАЗЕ ИЗ «ПУТЕМ ЗЕРНА» ХОДАСЕВИЧА

Как известно, Ходасевич первое время приветствовал исторические потрясения 1917 г. Через несколько месяцев после октябрьских событий в письме Б.А. Садовскому поэт недвусмысленно утверждал: «Дайте вот только перемолоться мукé. Верю и знаю, что нынешняя лихорадка России на пользу. Но не России Рябушинских и Гучковых, а России Садовского и… того Сидора, который является обладателем легендарной козы. Будет у нас честная трудовая страна, страна умных людей…» (от 15 декабря 1917 г.)[1].

На пике уверенности в благом и разумном ходе российской истории 23 декабря того же года было написано стихотворение «Путем зерна»:

Проходит сеятель по ровным бороздам.
Отец его и дед по тем же шли путям.

Сверкает золотом в его руке зерно,
Но в землю черную оно упасть должно.

И там, где червь слепой прокладывает ход,
Оно в заветный срок умрет и прорастет.

Так и душа моя идет путем зерна:
Сойдя во мрак, умрет — и оживет она.

И ты, моя страна, и ты, ее народ,
Умрешь и оживешь, пройдя сквозь этот год, —

Затем, что мудрость нам единая дана:
Всему живущему идти путем зерна[2].

Аграрная топика текста, с моей точки зрения, связана не столько со словами Христа из Евангелия от Иоанна, сколько с революционным мифом русской литературы: начиная с пушкинского стихотворения «Свободы сеятель пустынный…» и *сеятель*, и *зерна*, и другие аграрные образы транслировали революционные ассоциации. Аграрная топика сложилась в отчетливую идеологическую сигнальную систему в поэзии Некрасова и после него ретранслировалась многочисленными демократически и революционно настроенными поэтами. Новый всплеск революционно–аграрной символики произошел в 1917 г., прежде всего в стихах «неокрестьянских» поэтов (Клюев, Есенин, Орешин). В «Путем зерна», как мне уже доводилось подробно доказывать, Ходасевич ориентировался именно на эту линию русской литературы[3].

Хотя литературные и идеологические координаты стихотворения Ходасевича отчетливо расчерчены, один образ все-таки остался без подробного объяснения — это *слепой червь* из пятой строки. На первый взгляд, он нужен тексту только как бартовский «знак реальности»: лишенный какой-либо смысловой нагрузки, *слепой червь* коннотативно весьма реалистично характеризует и физиологические особенности земляных червей, и среду их обитания, а деталь в целом компенсирует аллегорический и потому несколько абстрактный строй стихотворения. Такое объяснение мне кажется неполным.

Ниже я покажу, что *слепой червь* соотносится с идеологическим пафосом стихотворения — с пафосом приятия революции и веры в неизбежные исторические силы. Важным мне кажется тот факт, что к этому выводу можно прийти дважды, сначала рассматривая семантическую раскладку стихотворения, а затем обратившись к историко–революционному дискурсу, из которого этот образ — с существенными модификациями — и был взят.

Начну с тех смыслов, которые текст передает сам по себе. Из шести двустиший, построенных на разветвленной цепочке сопряжений и противопоставлений образов, меня будут интересовать только первые три.

В первой строке вводится единичное явление в настоящем времени (*проходит сеятель*), которое во второй строке соотносится с историческим длительным и повторяющимся процессом: *дед* и *отец* сеяте-

ля указывают на преемственность происходящего. Во втором двустишии внимание с сеятеля перефокусируется на зерно, которое по своим метафорическим свойствам противопоставлено земле: *зерно — золото* vs. *черная земля*. Противительный союз *но* задает и само это противопоставление, и общий контраст земли и подземного мира. В третьем двустишии вновь возникает тема времени: как отец и дед сеятеля проходили по одним и тем же бороздам, так и зерно в *заветный срок* пройдет свой жизненный цикл. Подхват темпоральной темы осложнен противопоставлением двух пространств — наземного и подземного, причем всезнающий взгляд поэта может увидеть, что именно происходит под землей. Именно на этом пересечении семантических планов — время и пространство — появляется *слепой червь* как «реалистический» атрибут подземного локуса.

Завязываясь в своего рода семантический узел, образ *слепого червя* интересным образом соотносится с предшествующими строками. Если в «земном мире» зерно связано с *сеятелем*, то в подземном — со *слепым червем*. Одновременно строка о черве «рифмуется» со строкой об отце и деде: тождественная семантика строк (в них сообщается, что некто перемещается в пространстве, причем лексема, вынесенная в рифменную позицию, обозначает ‘дорогу’ — *путям* и *ход*) приводит к тому, что прорастание зерна оказывается каузально зависимым от действий *сеятеля(-ей)* на земле и *слепого червя* под землей — без них зерно «ожить» не сможет.

Вместе с тем действия сеятелей напрямую не обеспечивают прорастание злака. Эти два процесса намеренно разведены, они существуют не в одной и той же плоскости, а во взаимодополняющих друг друга системах. Для метаморфоз зерна актуален исключительно *заветный срок*, не обусловленный ни сельскохозяйственной деятельностью людей, ни биологической активностью земляных червей. И сеятели, и черви *прокладывают ход*, *идут по путям* — т. е. *подготавливают почву* (этот фразеологизм, надо полагать, обыгрывается в обсуждаемых строках[4]), а зерно прорастает только тогда, когда приходит время. Дейктический маркер стихотворения — *этот год* — указывает, что *заветный срок* настал в 1917 г.

С учетом семантических соотношений с предшествующими образами напрашивается считать, что *слепой червь* символически и в свернутом виде выражает представления Ходасевича об изменении истории. Историческая трансформация в «Путем зерна» — длящийся во

времени и осуществляющийся разными агентами процесс, и именно поэтому уже в первой строфе возникает тема преемственности. Вместе с тем исторический процесс не соотносится напрямую с теми событиями, который он же сам и порождает, а его переломная фаза — вполне в толстовском духе — оказывается провиденциальной.

Таким образом, понятие истории в стихотворении Ходасевича расщепляется на две составляющих и символически выражается в разных образах. За высшую предопределенность истории отвечает *заветный срок*, а за ее постоянное, поступательное и преемственное, развитие, подготавливающее почву для нового периода, — поколения сеятелей и невидимая работа земляных червей.

Семантическая связь *слепого червя* с идеей исторического процесса пока выведена на основе семантики текста, но она также подкрепляется культурной традицией. С моей точки зрения, *слепой червь* возник под непосредственным влиянием отчасти близкого образа, символизирующего исторический процесс и необратимость изменений, — *старого / подземного крота*[5].

Возникший впервые в «Гамлете» («Так, старый крот! Как ты проворно роешь! / Отличный землекоп!» — слова Гамлета, д. 1, сц. 5, пер. М. Лозинского), этот образ был переосмыслен Гегелем в «Лекциях по истории философии». Для сюжета моей заметки важен не столько литературный генезис, сколько тот факт, что этой метафорой пользовались радикально настроенные политические мыслители. Так, Маркс в «Восемнадцатом брюмера Луи Бонапарта» (1852) писал о революции:

> Но революция основательна. Она еще находится в путешествии через чистилище. Она выполняет свое дело методически. До 2 декабря 1851 г. она закончила половину своей подготовительной работы, теперь она заканчивает другую половину. <…> И когда революция закончит эту вторую половину своей предварительной работы, тогда Европа поднимется со своего места и скажет торжествуя: Ты хорошо роешь, старый крот![6]

Небезынтересно, что этот марксовский пассаж в 1917 г. процитировал Ленин в «Государстве и революции».

Этот же образ использовал более важный для Ходасевича писатель и публицист — Герцен[7]. В книге «С того берега» (впервые на русском — 1855) он писал также по поводу революции 1848 г.:

> Но разложение шло своим чередом, «подземный крот» работал неутомимо. Все власти, все учреждения были разъедаемы скрытым раком <…> Немощь, хилость старого общественного устройства становились очевидны, все стало распускаться, развязываться[8].

Влиятельный для русской интеллигенции социально-политический дискурс, неизбежно реактуализировавшийся в революционных событиях 1917 г., надо полагать, предопределил метафорику «Путем зерна», и *старый / подземный крот* преобразился у Ходасевича в *слепого червя*. Помимо того, что новый образ также символизирует исторический процесс, стоит обратить внимание, что он заимствует у прежнего два семантических компонента — ‘слепоту’ и ‘нахождение под землей’. Не берусь судить о том, была ли такая трансформация осознанной или нет, — замечу только, что культурный контекст стихотворения ее поддерживает: и *слепой червь*, и *сеятель*, и *зерно* на коннотативном уровне оказываются трансляторами революционных идеологем. Это смысловое дублирование, как мне представляется, важный аргумент в пользу предложенной трактовки.

Если такое генетическое объяснение *слепого червя* справедливо, то оно, помимо прочего, лишний раз свидетельствует о близости Ходасевича в 1917 г. к радикальному политическому дискурсу, причем, вероятно, и в большевистском изводе.

Между метафорами Герцена и Маркса, с одной стороны, и образом Ходасевича, с другой, существует множество промежуточных звеньев. Напоследок стоит остановиться на одном из них. В 1907 г. Блок написал стихотворение, вошедшее впоследствии в сборник «Ямбы»:

Я ухо приложил к земле.
Я муки криком не нарушу.
Ты слишком хриплым стоном душу
Бессмертную томишь во мгле!
Эй, встань и загорись и жги!
Эй, подними свой верный молот,
Чтоб молнией живой расколот
Был мрак, где не видать ни зги!
Ты роешься, подземный крот!
Я слышу трудный, хриплый голос…

Не медли. Помни: слабый колос
Под их секирой упадёт…
Как зерна, злую землю рой
И выходи на свет. И ведай:
За их случайною победой
Роится сумрак гробовой.
Лелей, пои, таи ту новь,
Пройдет весна — над этой новью,
Вспоённая твоею кровью,
Созреет новая любовь[9].

В этом политическом стихотворении, призывающем приход социальных изменений, сконцентрирован целый ряд характерных революционных образов. Помимо *подземного крота*, связанного, по-видимому, больше с Герценом, чем с Шекспиром, это еще и *молот* (важный для социальной рабочей и пролетарской поэзии), а также идеологически заряженные *колос*(*-ья*) и *зерна* (которые *созреют* подобно любви)[10].

Стихотворение сначала было опубликовано в 1907 г. в еженедельнике «Луч» (№ 1) в несколько другой редакции (хотя опорная символика была сохранена), а затем вошло в сборник 1919 г. «Ямбы». Хотя нельзя исключать, что Ходасевич помнил «Я ухо приложил к земле…» по публикации 1907 г., с моей точки зрения, здесь уместнее говорить о типологическом сходстве. И Блок, и Ходасевич, опираясь на политический дискурс и литературную топику, сгустили свои стихи характерными образами, так или иначе транслирующими идею революции.

Примечания

1 *Ходасевич В.Ф.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Согласие, 1996–1997. Т. 4. С. 409. Об отношении Ходасевича к событиям 1917 г. см.: *Богомолов Н.А.* Жизнь и поэзия Владислава Ходасевича // Богомолов Н.А. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск: Водолей, 1999. С. 98–102.

2 *Ходасевич В.* Стихотворения / Сост., подгот. текста и прим. Н.А. Богомолова и Д.Б. Волчека. Л.: Сов. писатель, 1989. С. 94. (Библиотека поэта).

3 *Успенский П.* «Путем зерна» как формула революции: Ходасевич, Некрасов, крестьянские поэты и аграрная топика русской лирики // Русская литература. 2020. № 2. С. 131–147.

4 Об идиоматическом плане в языке Ходасевича написано мало, но ряд ценных наблюдений над фразеологией в более поздних стихах можно найти в моно-

графии: *Ананко Я.* Каникулы Каина: Поэтика промежутка в берлинских стихах В.Ф. Ходасевича. М.: НЛО, 2020.

[5] Историю образа см. в статье, на которую мы отчасти опирались: *Будрайтскис И.Б.* Semper in motu: марксизм и метафора «Старого крота» // Социология власти. 2016. № 2. С. 35–61.

[6] *Маркс К.* Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Изд. 2-е. Т. 8. М.: Изд-во политической литературы, 1957. С. 205.

[7] См. подробнее: *Успенский П.* В.Ф. Ходасевич и А.И. Герцен: о названии и поэтике сборника «Европейская ночь» // Известия РАН. Сер. Литературы и языка. 2017. Т. 76. № 3. С. 5–22.

[8] *Герцен А.И.* Собрание сочинений: В 9 т. М.: ГИХЛ, 1955–1958. Т. 3. С. 352.

[9] *Блок А.А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1960–1962. Т. 3. С. 86.

[10] См. в комм. к стихотворению в новейшем издании: *Блок А.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 3. М.: Наука, 1997. С. 681–683 (с несколько преувеличенной ролью христианских коннотаций).

Андрей Устинов

АХМАТОВСКИЕ *MIGNARDISES*

Turning and turning in the widening gyre
The falcon cannot hear the falconer;
Things fall apart; the centre cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world...
William Butler Yeats

В английском языке *mignardises* складывается в изящную анаграмму *misreadings*, однако, в случае Анны Ахматовой в ее поздний, снобический период перед нами выступает несколько иное явление. Ее известные строки «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда...» откровенно позаимствованы у Уильяма Батлера Йейтса (William Butler Yeats). Вот его замечательное стихотворение “The Circus Animals’ Desertion”, из *The Poems of W.B. Yeats: A New Edition* (1933), третья часть которого откровенно разрывает поэтический вокабулярий Ахматовой, впрочем, без ее уж очень навязчивой наставительности:

I

I sought a theme and sought for it in vain,
I sought it daily for six weeks or so.
Maybe at last being but a broken man
I must be satisfied with my heart, although
Winter and summer till old age began
My circus animals were all on show,
Those stilted boys, that burnished chariot,
Lion and woman and the Lord knows what.

II

What can I but enumerate old themes,
First that sea-rider Oisin led by the nose
Through three enchanted islands, allegorical dreams,
Vain gaiety, vain battle, vain repose,
Themes of the embittered heart, or so it seems,
That might adorn old songs or courtly shows;
But what cared I that set him on to ride,
I, starved for the bosom of his fairy bride.
And then a counter-truth filled out its play,
`The Countess Cathleen' was the name I gave it,
She, pity-crazed, had given her soul away
But masterful Heaven had intervened to save it.
I thought my dear must her own soul destroy
So did fanaticism and hate enslave it,
And this brought forth a dream and soon enough
This dream itself had all my thought and love.
And when the Fool and Blind Man stole the bread
Cuchulain fought the ungovernable sea;
Heart mysteries there, and yet when all is said
It was the dream itself enchanted me:
Character isolated by a deed
To engross the present and dominate memory.
Players and painted stage took all my love
And not those things that they were emblems of.

III

Those masterful images because complete
Grew in pure mind but out of what began?
A mound of refuse or the sweepings of a street,
Old kettles, old bottles, and a broken can,
Old iron, old bones, old rags, that raving slut
Who keeps the till. Now that my ladder's gone
I must lie down where all the ladders start
In the foul rag and bone shop of the heart.

«Эти мастерские образы» поэзии Йейтса вырастают из «старых чайников, замшелых бутылок и битой банки», из «старого утюга, ко-

стей, тряпок и той безумной шлюхи, что все подсчитывает...». Пусть Ахматова обошлась без «шлюхи», но прочий поэтический арсенал она одолжила у Йейтса, выстроив свое известное стихотворение из его «кучи сора или уличного мусора». Ахматова, конечно, зашифровывает «исходник», точнее — «заштриховывает» источник, однако ей это мало удается, оригинал четко проступает, и палимпсест оказывается вовсе не «прозрачным». Ахматовские строчки — это именно чужие слова, плохо зачеркнутые и потому более весомые, чем ее собственная версия третьей части стихотворения Йейтса. Она всего лишь озвучивает его тихую веру в преображающую силу искусства.

То, что Йейтс произносит про себя, Ахматова проговаривает *urbi et orbi*, настойчиво поучая всех грядущих поэтов. В этом и заключается разница: Йейтс обнаруживает новое начало, Ахматова же подводит итоги и одновременно рассказывает чужими словами о собственном творчестве, или, высчитывая ее поэтический *gradus ad parnassum* — о «тайнах ремесла».

Григорий Утгоф

«ПРАВИЛА ДЛЯ ЗАКЛЮЧЕННЫХ»

Всецѣло понимая<,> что руководить сновидѣ<ніями> — —

В. Набоков-Сирин

В предметном мире романа В. Набокова-Сирина «Приглашение на казнь» / «Invitation to a Beheading» (1935–1936, 1938 / 1959) фигурируют издевательские «правила для заключенных». Эти правила упоминаются в I главе («…пергаментный листъ съ подробными, въ двѣ колонны, “правилами для заключенныхъ”»[1]), цитируются в IV и исчезают в XI («Надписи на стѣнахъ были теперь замазаны. Исчезло и расписаніе правилъ»[2]) — соответственно, в первый, четвертый и одиннадцатый день содержания Цинцинната в камере смертников[3].

В русской печатной редакции правила перечисляются в следующем контексте:

> Опять ходилъ. Опять читалъ уже выученныя наизусть восемь правилъ для заключенныхъ:
>
> 1. Безусловно воспрещается покидать зданіе тюрьмы.
>
> 2. Кротость узника есть украшеніе темницы.
>
> 3. Убѣдительно просятъ соблюдать тишину между часомъ и тремя ежедневно.
>
> 4. Воспрещается приводить женщинъ.
>
> 5. Пѣть, плясать и шутить со стражниками дозволяется только по общему соглашенію и въ извѣстные дни.
>
> 6. Желательно, чтобы заключенный не видѣлъ вовсе, а въ противномъ случаѣ тотчасъ самъ пресѣкалъ, ночные сны, могущіе быть по содержанію своему несовмѣстимыми съ положеніемъ и

званіемъ узника, каковы: роскошные пейзажи, прогулки со знакомыми, семейные обѣды, а также половое общеніе съ особами, въ видѣ реальномъ и состояніи бодрствованія не подпускающими даннаго лица, которое посему будетъ разсматриваться закономъ, какъ насильникъ.

7. Пользуясь гостепріимствомъ темницы, узникъ, въ свою очередь, не долженъ уклоняться отъ участія въ уборкѣ и другихъ работахъ тюремнаго персонала постольку, поскольку таковое участіе будетъ предложено ему.

8. Дирекція ни въ коемъ случаѣ не отвѣчаетъ за пропажу вещей, равно какъ и самого заключеннаго.

Тоска, тоска, Цинциннатъ[4].

В переводе романа, выполненном Д.В. Набоковым (1934–2012) под началом В.В. Набокова (1899–1977), «правила для заключенных» переданы с вариацией:

He walked some more. Once more he read the eight rules for inmates, which he already knew by heart:

1. Leaving the prison building is positively forbidden.

2. A prisoner's meekness is a prison's pride.

3. You are firmly requested to maintain quiet between one and three P.M. daily.

4. You are not allowed to entertain females.

5. Singing, dancing and joking with the guards is permitted only by mutual consent and on certain days.

6. It is desirable that the inmate should not have at all, or if he does, should immediately himself suppress nocturnal dreams whose content might be incompatible with the condition and status of the prisoner, such as: resplendent landscapes, outings with friends, family dinners, as well as sexual intercourse with persons who in real life and in the waking state would not suffer said individual to come near, which individual will therefore be considered by the law to be guilty of rape.

7. Inasmuch as he enjoys the hospitality of the prison, the prisoner should in his turn not shirk participation in cleaning and other work of prison personnel in such measure as said participation is offered him.

8. The management shall in no case be responsible for the loss of property or of the inmate himself.

Anguish, anguish, Cincinnatus[5].

От внимательного читателя не ускользнет не только изысканный архаизм в первом правиле («positively forbidden»[6]), но и расплывчатость в передаче четвертого пункта: «You are not allowed to entertain women»[7] не совпадает со строгостью запрета из русского текста, сохраненной в другом переводе — на французский язык, также выполненном при участии Набокова-старшего[8]: «Il est défendu d'amener des femmes»[9] (в исходном тексте: «Воспрещается приводить женщинъ»[10]).

Как трактовать изменение стилистического оттенка? Как нестрогость Набокова-старшего к Набокову-младшему? Или — наоборот — как вторжение автора текста в перевод, подготовленный сыном? Для ответа на этот вопрос, обратимся к черновику «Invitation to a Beheading», находящемуся на хранении в Библиотеке Конгресса (Library of Congress. Manuscript Division. Vladimir Vladimirovich Nabokov Papers. Box 6. Folders 9–13. Box 7. Folder 1)[11]. Нижний слой чернового автографа — это машинопись, посланная переводчиком на редактуру; верхний слой — образован авторской правкой карандашом[12]:

> He walked some more. Once more he read the [the] eight rules for [prisoner<s>] inmates, which he already knew from memory[13] / by heart:
>
> 1. Leaving the prison building is categorically / absolutely[14] forbidden.
>
> 2. Humility of the prisoner is an ornament to the prison[15].
>
> 3. You[16] firmly requested to maintain quiet between one and three[17] daily.
>
> 4. Female visitors are forbidden[18].
>
> 5. Singing, dancing and joking with the guards is permitted only by general[19] consent and on certain days.
>
> 6. It is desirable that the inmate[20] not see at all [or if] or, otherwise[21] immediately himself suppress[22] nocturnal dreams whose content might be [incompatib<l>e with] incompatible with situation[23] / the condition and status of the prisoner, such as: [resplen<d>ent] resplendent landscapes [trips with] outings with friends, family dinners, as well as sexual intercourse with persons who in real life and in the waking state do[24] not [permit] suffer said individual to commit such act[25], which individual will therefore be considered by the law [as a rapist, being] to be guilty of rape.
>
> 7. [Since he enjoys] Inasmuch as he enjoys the hospitality of the prison, the prisoner should in his turn not shun[26] / shirk [taking part] par-

ticipation in cleaning and other work of prison personnel in such measure as such[27] participation is offered him.

8. The director[28] / management / directorate[29] [will] shall in no case be responsible for[30] loss of articles / belongings[31] or of[32] [priso<ner> prisoner] inmate himself.

Anguish, anguish, C.[33]

Как мы видим, четвертое правило было переведено близко к исходному тексту («Female visitors are forbidden»[34]), но такой вариант перевода Набоков-старший отверг (не по той ли причине, что female visitors — это вообще-то и жена Цинцинната, и мать, навещающие приговоренного?). Не был принят и первоначальный вариант названия текста: перевод, подготовленный сыном писателя, был озаглавлен «Invitation to an Execution»[35].

*

Не вдаваясь в структуру «правил для заключенных» и не касаясь тех поворотов сюжета, в которых эти правила нарушаются, обратимся к вопросу о том, как сложился их текст. В черновике «Приглашения на казнь» (Library of Congress. Manuscript Division. Vladimir Vladimirovich Nabokov Papers. Box 7. Folders 11–12)[36] — не восемь правил, а десять — и в нижнем слое автографа IV главы их последовательность отличается от привычной[37]:

Опять ходилъ. Опять читалъ уже выученныя наизусть[38] правила[39] для заключенныхъ:[40] 1)[41] Убѣдительно просятъ соблюдать [<*нрзб*>] тишину между часомъ и тремя ежедневно. [2) Безусловно воспрещается покидать [камеру<,> равно какъ] камеру и зданіе тюрьмы. 2)] 2) Кротость узника есть украшеніе темницы<.> 3) Безусловно воспр<е>щается покидать самовольно зданіе тюрьмы<.> 4) Предлагается помнить, что тюрьма<,> прежде всего<,> общественное мѣсто, а посему должно вести себя пристойно.[42] 5)[43] Запрещается[44] приводить женщинъ. 6)[45] Пѣть, плясать и шутить со стражниками дозволяется только[46] въ извѣстные дни. 7)[47] Всецѣло понимая<,> что руководить личными сновидѣніями несовмѣстимо съ[48] логикой[49],[50] желательно все же[51]<,> чтобы заключенный не видѣлъ вовсе<,> [или въ крайнемъ] а въ против-

номъ случаѣ [сам] тотчасъ самъ пресѣкалъ<,> ночные сны[52]<,> могущее[53] <sic!> по картинамъ[54] своимъ[55] быть [назаконными] незаконными[56]<,> каковы: роскошные пейзажи, прогулки со знакомыми, семейные обѣды, [<*нрзб*>] пряныя кушанья[57], половое общеніе съ лицами[58], в[59] реальномъ видѣ[60] не допускающими[61] такового[62] съ[63] даннымъ[64] лицомъ[65], который <sic!> посему долженъ[66] разсматриваться [какъ] закономъ, какъ насильник. 8)[67] Пользуясь гостеприимствомъ [тюрьмы] темницы<,> узникъ<,> въ свою очередь<,> не долженъ уклоняться [отъ общественныхъ работъ] отъ участья въ уборкѣ и другихъ работахъ тюремнаго персонала, [съ оговор<кой>] но[68] только въ томъ случаѣ<,> ежели[69] таковая[70] работа[71] предложена[72]. [9) Безусловно воспрещается покидать самольно зданіе тюрьмы<.> 9)] 9)[73] Дирекція ни въ ко<е>мъ случаѣ не отвѣчаетъ за исчезновеніе вещей<,> равно какъ и самого заключеннаго.[74] 10)[75] Покидать зданіе тюрьмы запрещается[76] безусловно.

Тоска, тоска, Цинцин<н>атъ[77].

Этому перечню правил в черновике предшествует карандашный конспект, находящийся у самой границы замысла. В набросках такого рода, дошедших в считанных случаях, Набоков-Сирин писал для себя — «быстро, нечетко, словъ не кончая, — какъ бѣгущій оставляетъ слѣдъ неполной подошвы»[78]. Помещен конспект на пространстве нижней части листа с окончанием III главы — и записан в столбик, с разбивкой на следующие блоки:

<1)> соблюдат<ь> между

<2)> тюрьма прежде всего

<3)> не приводить женщ<инъ><.>

<4)> Безусловно [не пытаться] вопрещается незакон<нымъ> образ<омъ>

<5)> Всецѣло понимая<,> что руководить сновидѣ<ніями> — —

желательно

каковы: роскошные пейзажи<,> обѣды съ дѣтьми <?>, половое общ<еніе> съ [лицам<и>] лица<ми><,> въ реаль<номъ>

насиліе

<6)> Дирекция ни въ коемъ случаѣ не отвѣчаетъ — —

<7)> Кротость узника ест<ь> украшеніе темницы<.>

<8)> Пѣть, плясать и шутить [<*нрзб*>] со стражниками [надлежитъ <?>] дозволяется только в извѣстные дни<.>

<9)> Пользуясь гостепріимствомъ тюрьмы<,> заключ<енный> въ свою очередь[79]

Реконструкция же последней черновой редакции правил — с учетом вставок, зачеркиваний и исправлений в верхних слоях автографа (см. прим. 38–76) — даст следующее чтение[80]:

Опять ходилъ. Опять читалъ уже выученныя наизусть **десять** правилъ для заключенныхъ:

1) Безусловно воспрещается покидать зданіе тюрьмы.

2) Кротость узника есть украшеніе темницы<.>

3) Убѣдительно просятъ соблюдать тишину между часомъ и тремя ежедневно.

4) Воспрещается приводить женщинъ.

5) Пѣть, плясать и шутить со стражниками дозволяется только по общему соглашенію и въ извѣстные дни.

6) Желательно<,> чтобы заключенный не видѣлъ вовсе<,> а въ противномъ случаѣ тотчасъ самъ пресѣкалъ<,> ночные сны, могущіе быть по содержані<ю> сво<е>му несовмѣсти<мыми> съ положеніе<мъ> и званіемъ узника, каковы: роскошные пейзажи, прогулки со знакомыми, семейные обѣды, а также половое общеніе съ особами, въ видѣ реальномъ и состояніи бодрствованія не подпускающими даннаго лица, котор<ое> посему будетъ разсматриваться закономъ, какъ насильникъ.

7) Пользуясь гостепріимствомъ темницы<,> узникъ<,> въ свою очередь<,> не долженъ уклоняться отъ участ<і>я въ уборкѣ и другихъ работахъ тюремнаго персонала, **однако только** постольку, поскольку таковое участіе будетъ предложено ему.

8) Дирекція ни въ ко<е>мъ случаѣ не отвѣчаетъ за **исчезновеніе** вещей<,> равно какъ и самого заключеннаго.

9) **Не плевать на полъ**<.>

10) **Покидать зданіе тюрьмы воспрещается безусловно**<.>

Тоска, тоска, Цинцин<н>атъ[81].

Вероятно, фрагмент последней черновой редакции текста, начинающийся словами «Опять ходилъ. Опять читалъ наизусть десять правилъ для заключенныхъ»[82], содержащий повтор запрета покидать

тюрьму («Безусловно воспрещается покидать зданіе тюрьмы. <…> Покидать зданіе тюрьмы воспрещается безусловно»[83]) и не вошедший в окончательный текст запрет под номером девять («Не плевать на полъ»[84]), был изменен в начале 1935 г. — или по ходу диктовки, или уже в машинописи, но машинопись «Приглашения на казнь» — до нас не дошла. Потеряв неуместное сходство с декалогом, тюремные правила сократились до восьми пунктов — образовав последовательность, памятную читателям «Приглашения на казнь» / «Invitation to a Beheading».

Примечания

1 *Сиринъ В.* Приглашеніе на казнь: Романъ. Парижъ: Домъ Книги, 1938. С. 9–10; то же самое и в журнальной публикации. Здесь и далее русский текст цитируется не по последнему прижизненному изданию (см.: *Набоков В.* Приглашение на казнь: Роман. Paris: Editions Victor, <1966>; ср. репринт: *Набоков В.* Приглашение на казнь. Ann Arbor: Ardis, 1979), а по первому — довоенному (о причинах предпочтения см.: *Утгоф Г.* Три «Приглашения на казнь» // Утгоф Г. Синтактические исследования. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2015. С. 17).

2 *Сиринъ В.* Приглашеніе на казнь. С. 108; то же самое и в журнальной публикации.

3 То, что время в романе длится 19 дней (по главе на день, за исключением глав XIX и XX), было впервые отмечено Г.А. Барабтарло в работе: *Barabtarlo G.* Within and Without Cincinnatus's Cell: Reference Gauges in Nabokov's *Invitation to a Beheading* // Slavic Review. 1990. Vol. 49. № 3. P. 390–397. Статья была републикована в его книге «Aerial View: Essays on Nabokov's Art and Metaphysics» (см.: *Barabtarlo G.* The Informing of the Soul (*Invitation to a Beheading*) // Barabtarlo G. Aerial View: Essays on Nabokov's Art and Metaphysics. New York et al.: Peter Lang, 1993. P. 21–37) и трижды перепечатывалась в переводе на русский язык — с исправлениями и дополнениями (см.: *Барабтарло Г.* Очерк особенностей устройства двигателя в «Приглашении на казнь» // В.В. Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных исследователей: Антология. СПб.: РХГИ, 1997. С. 439–453; *Барабтарло Г.* Принципы устройства и работы двигателя в «Приглашении на казнь» // Барабтарло Г. Сверкающий обруч: О движущей силе у Набокова. СПб.: РХГИ, 2003. С. 45–64; *Барабтарло Г.* Тайна смерти // Барабтарло Г. Сочинение Набокова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. С. 19–39).

4 *Сиринъ В.* Приглашеніе на казнь. С. 41–42; то же самое и в журнальной публикации. В недавней статье А.А. Долинина указан возможный источник «правил для заключенных» — роман Ю.Н. Тынянова «Кюхля» (1927), с которым Набоков-Сирин «должен был так или иначе вступить с диалог»: *Доли-*

нин А.А. Набоков и советская литература («Приглашение на казнь») // Slavica Revalensia. 2019. Vol. VI. С. 25. В публикуемых ниже фрагментах черновика «Приглашения на казнь» есть момент, который свидетельствует в пользу этого предположения: в двух отброшенных вариантах запрета на сны (развернутом и конспективном) различимо отталкивание от следующих слов Тынянова: «И снами своими узник № 16 распоряжаться не умел» (*Тынянов Ю.* Кюхля // Тынянов Ю. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1959. С. 294).

[5] *Nabokov V.* Invitation to a Beheading / Translated by Dmitri Nabokov in collaboration with the author. New York: G.P. Putnam's Sons, 1959. P. 49.

[6] Ibid.

[7] Ibid.

[8] Об обстоятельствах, которые сопутствовали редактуре и последующей публикации французского перевода, см.: *Boyd B.* «Welcome to the Block»: *Priglashenie na kazn'* / *Invitation to a Beheading*, A Documentary Record // Nabokov's *Invitation to a Beheading*: A Critical Companion / Ed. by Julian W. Connolly. Evanston: Northwestern University Press, 1997. P. 150, 152–156, 158, 161–164.

[9] *Nabokov V.* Invitation au supplice / Traduit du russe par Jarl Priel. Paris: Gallimard, 1960. P. 55.

[10] *Сиринъ В.* Приглашеніе на казнь. С. 41.

[11] Черновик представляет собой 369 листов бумаги для машинописи формата 8 × 11 дюймов, заполненных с лицевой стороны (за исключением ненумерованного 193 листа, содержащего стилизованное карандашное изображение Грегора Замзы — видимо, рукой Набокова-старшего). В постраничной нумерации черновика — три погрешности: дважды проставлены страницы 69 (середина IV главы), 157 (середина IX главы) и 342 (середина XIX главы).

[12] Далее представлена транскрипция машинописи Д.В. Набокова; в подстрочных примечаниях даны варианты В.В. Набокова.

[13] *Слова:* from memory — *зачеркнуты.*

[14] *Слова:* categorically / absolutely — *исправлены на:* positively.

[15] *Текст:* Humility of the prisoner is an ornament to the prison — *исправлен на:* A prisoner's meekness is a prison's pride

[16] *Далее вписано:* are

[17] *Далее вписано:* P.M.

[18] *Текст:* Female visitors are forbidden — *исправлен на:* You are not allowed to entertain females

[19] *Слово:* general — *исправлено на:* mutual

[20] *Далее вписано:* should

[21] *Слово:* otherwise — *исправлено на:* if he does, should

[22] *Фраза:* or, if he does, should immediately himself suppress — *заключена в скобки.*

[23] *Слово:* situation — *зачеркнуто.*

[24] *Слово:* do — *исправлено на:* would

[25] *Слова:* commit such act — *исправлены на:* come near

[26] *Слово:* shun — *зачеркнуто.*

[27] *Слово:* such — *исправлено на:* said

[28] *Слово:* director — *зачеркнуто.*

[29] *Слово:* directorate — *зачеркнуто.*

[30] *Далее вписано:* the

[31] *Слова:* articles / belongings — *исправлены на:* property

[32] *Далее вписано:* the

[33] *Priglashenie na kazn' (Invitation to a Beheading)*. English Edition, 1959. Draft // Library of Congress. Manuscript Division. Vladimir Vladimirovich Nabokov Papers. Box. 6. Folder 10. P. 2–4.

[34] Ibid. P. 2.

[35] Library of Congress. Manuscript Division. Vladimir Vladimirovich Nabokov Papers. Box. 6. Folder 9. P. 7. Кажется, именно это обстоятельство стало поводом к кокетливым объяснениям, открывающим предисловие к «Invitation to a Beheading»: «The Russian original of this novel is entitled *Priglashenie na kazn'*. Notwithstanding the unpleasant duplication of the suffix, I would have suggested rendering it as *Invitation to an Execution*; but on the other hand, *Priglashenie na otsechenie golovï* ("Invitation to a Decapitation") was what I really would have said in my mother tongue, had I not been stopped by a similar stutter» (*Nabokov V.* Invitation to a Beheading. New York, 1959. P. 5). В переводе Г.А. Левинтона этот абзац комментируется (см.: *Набоков В.* Предисловие к английскому переводу романа «Приглашение на казнь» / Пер. с английского Г.А. Левинтона // Набоков В. Рассказы. Приглашение на казнь: Роман. Эссе, интервью, рецензии. М.: Книга, 1989. С. 405, 526; *Набоков В.* Предисловие к английскому переводу романа «Приглашение на казнь» («Invitation to a Beheading») / Пер. с английского Георгия Левинтона // В.В. Набоков: Pro et contra. С. 46, 873), а у Г.А. Барабтарло — купируется (ср. примечание к переводу: «Первый абзац касается перевода заглавия на английский и здесь опускается». — *Набоков В.* Предисловие автора к американскому изданию / Пер. с английского Геннадий Барабтарло // Набоков В. Приглашение на казнь. СПб.: Азбука, 2010. С. 220).

[36] Черновик представляет собой 101 лист разноформатной писчей бумаги, заполненный с обеих сторон (за исключением одного листа, содержащего дополнительные поправки к VIII главе и заполненного с лицевой стороны; в авторской нумерации — страница 80а). Каждая глава в черновике умещается на 10 рукописных страницах (за исключением VIII, занимающей 11; в авторской нумерации — страницы 71–80, 80а). В постраничной нумерации черновика — две погрешности: после страницы 100 (конец главы X) следует 111 (начало главы XI), а страницы 159–160 (конец главы XV и начало главы XVI) проставлены дважды (оборот последнего листа, таким образом, пронумерован цифрой 208).

[37] Далее представлен нижний слой чернового автографа (текст — тонким пером); в подстрочных примечаниях даны варианты, внесенные на поздних этапах работы (правка — толстым пером и сухим химическим карандашом).

[38] *Далее вписано:* десять
[39] *Исправлено на:* правилъ
[40] *Далее вписано:* 1) Безусловно воспрещается покидать зданіе тюрьмы. 2) Кротость узника есть украшеніе темницы<.>
[41] *Исправлена на:* 3)
[42] *Текст:* Кротость узника ~ вести себя пристойно — *зачеркнут.*
[43] *Исправлена на:* 4)
[44] *Исправлено на:* воспрещается
[45] *Исправлена на:* 5)
[46] *Далее вписано:* по общему согласію и
[47] *Исправлена на:* 6)
[48] *Далее вписано:* основами
[49] *Исправлено на:* логики
[50] *Текст:* Всецѣло понимая ~ съ основами логики — *зачеркнут. Далее вписано:* 6)
[51] *Слова:* все же — *зачеркнуты.*
[52] *Слово:* сны — *исправлено на: а.* [видѣнія <?>] *б.* сны
[53] *Исправлено на:* могущіе
[54] *Слово:* картинамъ — *исправлено на:* содержані<ю>
[55] *Исправлено на:* своиму <sic!>
[56] *Слово:* незаконными — *зачеркнуто. Далее вписано:* несовмѣсти<мыми> съ положеніе<мъ> и званіемъ узника
[57] *Слова:* пряныя кушанья — *исправлены на:* [дорогія попойки]. *Далее вписано:* а также
[58] *Слово:* лицами — *исправлено на:* особами
[59] *Далее вписано:* видѣ
[60] *Слово:* видѣ — *зачеркнуто. Далее вписано:* и состояніи бодрствованія
[61] *Исправлено на:* подпускающими
[62] *Слово:* такового — *зачеркнуто.*
[63] *Слово:* съ — *зачеркнуто.*
[64] *Исправлено на:* данного
[65] *Исправлено на:* лица
[66] *Слово:* долженъ — *исправлено на:* будетъ
[67] *Исправлена на:* 7)
[68] *Исправлено на:* однако
[69] *Фраза:* въ томъ случаѣ<,> ежели — *исправлена на:* постольку<,> поскольку
[70] *Исправлено на:* таковое
[71] *Исправлено на:* участіе. *Далее вписано:* будетъ
[72] *Исправлено на:* предложено. *Далее вписано:* ему
[73] *Исправлена на:* 8)
[74] *Далее вписано:* 9) Не плевать на полъ<.> 10)
[75] *Исправлена на:* [9)]
[76] *Исправлено на:* воспрещается

[77] *Priglashenie na kazn' (Invitation to a Beheading)*. Russian Edition, <1935–1936, 1938>. Draft // Library of Congress. Manuscript Division. Vladimir Vladimirovich Nabokov Papers. Box 7. Folder 11. P. 17 v.–18.

[78] *Сиринъ В.* Приглашеніе на казнь. С. 176; то же самое и в журнальной публикации.

[79] Library of Congress. Manuscript Division. Vladimir Vladimirovich Nabokov Papers. Box 7. Folder 11. P. 15 v.

[80] Далее полужирным шрифтом выделены отличия от печатной редакции — как в преамбуле к «Комментарию к роману Владимира Набокова “Дар”» А. А. Долинина (см.: *Долинин А.* Источники текста // Долинин А. Комментарий к роману Владимира Набокова «Дар». М.: Новое изд-во, 2019. С. 14–16).

[81] Library of Congress. Manuscript Division. Vladimir Vladimirovich Nabokov Papers. Box 7. Folder 11. P. 17 v.–18.

[82] Ibid. P. 17 v.

[83] Ibid. P. 17 v.–18.

[84] Ibid. P. 18.

Михаил Эдельштейн

ЧИЛИЙСКИЙ ЭПИЗОД В БИОГРАФИИ ВЛАДИМИРА ДРЕНТЕЛЬНА

В мемуарной статье П.П. Перцова «Русская поэзия тридцать лет назад»[1] есть фрагмент, посвященный «фантастической личной судьбе» Владимира Юльевича[2] Дрентельна (20 октября 1858, г. Григориополь Тираспольского уезда Херсонской губернии — 1 декабря 1911, Санкт-Петербург) — участника составленной П.П. Перцовым совместно с двоюродным братом В.В. Перцовым антологии «Молодая поэзия», чей единственный авторский сборник «Стихотворения» вышел в Петербурге в 1889 г.:

> Неудачная любовь заставила его круто переменить свою жизнь. Он бросил Петербург, Россию и уехал в Южную Америку, где поступил в ряды чилийской армии. Там, в этой чужой стране, он выдвинулся настолько, что стал наконец главнокомандующим армией во время войны Чили с Боливией, окончившейся победой чилийцев[3].

А.В. Лавров, комментируя этот пассаж, резонно замечает, что участие Дрентельна в Тихоокеанской войне 1879–1883 гг. между Чили с одной стороны, Боливией и Перу — с другой[4] маловероятно, так как он в эти годы сначала учился во 2-м Константиновском военном училище в Петербурге, а затем служил в лейб-гвардии Измайловском полку. Кроме того, стихи Дрентельна в 1881–1883 гг. регулярно печатались в журнале «Всемирная иллюстрация», что «вряд ли было бы возможно, если бы он воевал в это время в Южной Америке»[5]. Впрочем, М.Ш. Файнштейн, хотя и констатирует, что Перцов пересказы-

вает данные о судьбе Дрентельна «вероятно по слухам», но полагает, что приводимые мемуаристом сведения могут быть не лишены «реальных оснований».

Очевидно, что Дрентельн, по указанным А.В. Лавровым резонам, действительно не мог находиться в Чили в тот период, о котором говорит Перцов. Из словарной статьи, однако, следует, что в 1890 г. Дрентельн уволился со службы «по домашним обстоятельствам»; следующие сведения о нем относятся лишь к 1900 г., когда он был переведен из Измайловского в 18-й Восточносибирский стрелковый полк. Не мог ли он в этот десятилетний промежуток оказаться в Чили?

Обращение к чилийским источникам[6] позволяет подтвердить это предположение. Уйдя с русской службы по состоянию здоровья, Дрентельн по рекомендации врачей покинул родину и в конце 1889 г. прибыл в Чили, сочтя климат этой страны наиболее подходящим для восстановления своего организма[7].

С началом Гражданской войны 1891 г. он отправился в город Мендоса на аргентино-чилийской границе, где собрались сторонники Конгресса, выступившие против президента Х.М. Бальмаседы. Оттуда вместе с конгрессистами Дрентельн выступил в поход на город Икике, где вступил в армию конгрессистов в чине капитана. В качестве командующего 1-м батальоном 6-го линейного полка он участвовал в предопределивших итоговую победу конгрессистов сражениях при Конконе (21 августа) и Ла-Пласилье (28 августа) и был произведен в сержант-майоры. Информация о чилийских приключениях Дрентельна появлялась и в русской прессе.

Ход войны Дрентельн описал в «Письмах из Чили», печатавшихся в петербургском журнале «Разведчик» (публикация растянулась на несколько лет и не была завершена)[8]. Чуть раньше в журнале «Природа и люди» он рассказал о своем путешествии через Атлантический океан из Франции на Мартинику[9]. Возможно, предполагалось продолжение этих записок («Что будет дальше, как мы доедем до Каенны, расстанемся с друзьями и подплывем к далекому Вальпарайзо, — об этом до другого раза»[10]), но если так, то этот замысел, по-видимому, остался неосуществленным. Чилийские источники упоминают также роман Дрентельна о нравах и обычаях чилийцев, написанный для ознакомления русских читателей с жизнью страны, однако ни название романа, ни его дальнейшая судьба, увы, неизвестны.

По окончании Гражданской войны, в декабре 1891 г., Дрентельн поступил в Отдел научных исследований Генерального штаба, где служил в департаменте географии, топографии и картографии[11]. В 1896 г. он был направлен третьим командиром в 4-й пехотный батальон в Икике. Через некоторое время переведен в Военную академию, где стал профессором баллистики и военных игр. Позднее его назначили заместителем директора Школы артиллерии и стрельбы. Дрентельну принадлежат испаноязычные пособия по баллистике[12].

В 1898 г. Дрентельн уволился из чилийской армии в связи с возвращением на родину. Последнее известное нам упоминание о его связях с Южной Америкой относится к весне 1904 г., когда один из аргентинских журналов сообщил, что Дрентельн прибыл в Буэнос-Айрес и что он по заданию чилийского правительства следит за ходом русско-японской войны[13].

По-видимому, в это время Дрентельн вновь находился в увольнении от русской службы. Однако в том же году он был определен в 23-й Восточносибирский стрелковый полк и участвовал в боевых действиях в Северной Маньчжурии. В 1907 г. из-за психического заболевания вышел в отставку в чине подполковника.

Как видим, Перцов, неточно указав время пребывания Дрентельна в Чили и сильно преувеличив его военные заслуги, в самом факте не ошибся. Не вполне проясненной остается лишь причина отъезда Дрентельна из России: мемуарист говорит о несчастной любви, чилийский источник — о тяжелом хроническом заболевании. Вряд ли, однако, мы можем надеяться добраться в этом вопросе до истины, поэтому придется ограничиться немногими доступными фактами о личной жизни Дрентельна и о том продолжении, которое получил чилийский эпизод его биографии.

Дрентельн был женат на Любови Андреевне, урожденной Кушелевой (дочери генерал-лейтенанта Андрея Сергеевича Кушелева, из тверских дворян). В 1924 г. в Чили из Парижа приехал ее эмигрировавший из Советской России племянник, уланский полковник Сергей Андреевич Кушелев[14]. Обосновавшись в стране, он вызвал туда свою мать и сестру с маленьким сыном, впоследствии видным инженером Андреем Заушкевичем, чьи потомки и сейчас живут в Чили[15].

Примечания

[1] Свиток: Сборник литературного общества «Никитинские субботники». [Вып.] 4. М.: Кооперативное изд-во писателей «Никитинские субботники», 1926. С. 249–280.

[2] В статье М.Ш. Файнштейна в биографическом словаре «Русские писатели: 1800–1917» (Т. 2. М.: Большая Российская энциклопедия, Фианит, 1992. С. 182), остающейся практически единственным собранием сведений о жизни и творчестве В. Дрентельна, отчество поэта дается с указанием варианта («по др. сведениям») «Юрьевич». Пользуемся случаем, чтобы уточнить: отцом В. Дрентельна был Юлий Максимович (Юлиус Магнус Кристиан) фон Дрентельн (1814–1880), на момент рождения сына подполковник, впоследствии (как и указано в статье Файнштейна) артиллерийский генерал-майор (см. о нем: Высшие чины Российской империи: Биографический словарь. Т. 1. М.: Б.и., 2017. С. 530). Источником варианта «Юрьевич», вероятно, мог стать псевдоним В. Дрентельна Владимир Юрьев, которым подписан, в частности, его сборник «Стихотворения». Мать В. Дрентельна — княжна Мария Владимировна Друцкая-Соколинская. Двоюродный дядя — Александр Романович фон Дрентельн, генерал от инфантерии, главный начальник III Отделения, шеф Отдельного корпуса жандармов (1878–1880), киевский генерал-губернатор и командующий войсками Киевского округа (1881–1888). Род эстляндских дворян Дрентельнов прослеживается с XVI в. (*Stackelberg O.M. von*. Genealogisches Handbuch der Estländischen Ritterschaft. Bd. 3. Görlitz: Verl. für Sippenforschung und Wappenkunde C.A. Starke, 1930. S. 364–366).

[3] Цитированный отрывок с минимальными отличиями вошел в «Литературные воспоминания. 1890–1902 гг.» Перцова (М.; Л.: Academia, 1933). Оба варианта перепечатаны в книге: *Перцов П.П.* Литературные воспоминания. 1890–1902 гг. / Вступ. ст., сост., подг. текста и комм. А.В. Лаврова. М.: Новое литературное обозрение, 2002. Цит. по этому изданию, с. 244.

[4] Иногда ее называют также 2-й Тихоокеанской, в отличие от Тихоокеанской войны 1864–1866 гг. между Испанией и рядом южноамериканских республик (Боливия, Перу, Чили, Эквадор).

[5] Там же. С. 394.

[6] Основная информация о пребывании Дрентельна в Чили взята из книг: *Figueroa P.P.* Diccionario Biográfico de Estranjeros en Chile. Santiago de Chile: Impr. Moderna, 1900. P. 79; Historia del Ejército de Chile. T. VII. [Santiago de Chile, 1982]. P. 417–418.

[7] По некоторым данным, впервые Дрентельн побывал в Чили еще во время свадебного кругосветного путешествия в 1887–1888 гг. (*Ульянова О., Норамбуэна К.* Русские в Чили. Сантьяго: Ariadna Ediciones, 2009. С. 109); авторы книги, впрочем, ссылаются не на документы, а на интервью с внучатым племянником Дрентельна А.М. Заушкевичем.

[8] Разведчик. 1893. № 128, 153, 155, 160; 1894. № 193, 211; 1895. № 260; за подписями «майор В.Д.», «майор Д.».

[9] Владимир Юрьев (псевдоним). В Новый Свет (Из дневника эмигранта) // Природа и люди. 1892. № 44–52.

[10] Там же. № 52. С. 835.

[11] Существует версия, что Дрентельн «включился в работу немецкой миссии, привлеченной для модернизации и “пруссификации” чилийской армии» (*Ульянова О., Норамбуэна К.* Русские в Чили. С. 109).

[12] *Drenteln Baldomero, Echavarria Agustin*. Balística Elemental. Santiago de Chile, 1894; *Drenteln B.* Balística Interior y Exterior. Santiago de Chile, 1899.

[13] Caras y Caretas. 1904. № 292. 7 Mayo. [P. 17].

[14] См. о нем: Незабытые могилы. Российское зарубежье: некрологи 1917–1999. Т. 3. М.: Пашков дом, 2001. С. 670.

[15] Подробнее см.: *Ульянова О., Норамбуэна К.* Русские в Чили. С. 163–166.

Магнус Юнггрен

В ПОИСКАХ ДОКТОРА КОБЫЛИНСКОГО

В середине 70-х г. я начал интересоваться эмигрантской судьбой Эллиса, Льва Кобылинского, «демонического» друга и соратника Андрея Белого.

Для начала я обратился к Леониду Черткову, у которого в Краткой литературной энциклопедии тогда только что вышла статья об Эллисе, с просьбой помочь мне собрать информацию об эмигрантском периоде забытого символиста[1]. Чертков ответил, что провел небольшое расследование в надежде обнаружить какие-то архивы, но не нашел ничего существенного.

Моя информация на тот момент ограничивалась знанием написанных в 20-е гг. статей и переводов «доктора Кобилински-Эллиса», в которых отражался его интерес к экуменизму Владимира Соловьева и глубинная тяга к сближению восточной и западной культуры. Мне также были знакомы написанные в том же духе его монографии о Василии Жуковском и Александре Пушкине. Я знал, что он жил и умер в Монти, маленьком пригороде швейцарского города Локарно, расположенном на высоком берегу Лаго-Маджоре. Еще я знал, что у него со времен его пребывания в антропософской общине была подруга, голландка Йоганна ван дер Мейлен, написавшая под псевдонимом Интермедиариус четыре «космософских» (или «астрософских») трактата[2], содержание которых доктор Кобилински-Эллис обобщил в своем труде *Christliche Weisheit* («Христианская мудрость»)[3].

По совету Черткова, я написал австрийскому профессору Томасу Михельсу, который имел отношение к посмертному изданию в 1972 г. в Зальцбургской научной серии работы Кобилински-Эллиса *Heilige aus dem alten Russland* («Святые древней Руси»). Известно ли Михельсу что-нибудь о литературном наследии Льва Кобылинского?[4] — Нет.

Зато профессор поделился со мной имеющимся у него некрологом, написанным (как потом выяснилось) швейцарским теологом Гебхардом Фрейем и опубликованным в 1948 г. Некролог содержал некоторые новые для меня детали биографии Кобылинского[5].

Более десяти лет спустя я снова вернулся к этому вопросу. В некрологе Гебхарда Фрея упоминалось его посещение доктора Кобилински-Эллиса в «Каса Фьоретти» в Монти. Дом был назван в честь сборника стихов Святого Франциска и находился совсем близко от известной церкви Мадонна дель Сассо, возведенной в XV в. на холме, где францисканскому монаху явилась Мадонна.

С этого я решил и начинать. Я позвонил в почтовое отделение в Локарно-Монти и выяснил, что «Каса Фьоретти» все так же находится на самом верху «Священной горы». В доме живут сестры Гарбани — Берта и Элизабет — представительницы известного в Локарно семейства, которое в городе владеет магазином фотопринадлежностей. Я написал Гарбани письмо и очень скоро получил развернутый ответ от имени обеих сестер, но с одной общей подписью.

Из письма следовало, что сестры Гарбани купили дом у ближайших родственников Йоганны ван дер Мейлен примерно через год после ее внезапной смерти в Палермо в конце 1953 г. По словам сестер Гарбани, ван дер Мейлен преклонялась перед Святым Франциском и даже приказала соорудить возле дома уличный киот, который представлял собой вырезанное на стене изображение святого. Также в письме сообщался адрес двух голландских племянников ван дер Мейлен. Я связался с одним из них и узнал от него, что, несмотря на свои мистические воззрения, в жизни Йоганна ван дер Мейлен была открытым и практичным человеком. В деньгах она не нуждалась благодаря полученному наследству. О «докторе» племянники ван дер Мейлен ничего нового рассказать не смогли. Он редко выходил к гостям, предпочитая сидеть в саду, склонившись над своими бумагами.

Сестры еще дали мне очень полезный адрес австрийца Реймунда Эггера, ярого поклонника космософии Интермедиариуса. Я нашел 86-летнего Эггера в доме престарелых неподалеку от Вены. В ответном письме он рассказал, что в 40-е гг. посещал занятия по углубленному изучению четырех трактатов Интермедиариуса, во главе этого кружка стоял католический социалист Август Цехмейстер. Со временем кружковцам удалось установить, кто скрывается за псевдонимом Интермедиариус, и они обратились к госпоже ван дер Мейлен с целым

рядом вопросов. У меня есть копия ее ответного письма. Оно было очень скромным, его главная мысль: знания о христианской эзотерике получены Интермедиариусом свыше, сама она является лишь посредником. По просьбе кружковцев, автор приложила к письму свое фото.

Эггер прислал мне также список людей, высоко ценивших творчество Интермедиариуса. Среди них был социолог Эрнст Карл Винтер, который в середине 30-х гг. являлся заместителем бургомистра Вены[6]. Интересно, что Винтер и Цехмейстер писали о Кобилински-Эллисе в том же восторженном тоне, что и об Интермедиариусе. Цехмейстер, в частности, подчеркивал наличие в философии Интермедиариуса элементов «восточного христианства», отмеченных доктором Кобилински-Эллисом в его книге. Винтер вспоминал, как заезжал в Локарно-Монти, а также писал о том, что, по его твердому убеждению, под псевдонимом Интермедиариус и скрывается Кобилински-Эллис. Все это во всяком случае свидетельствовало о важной роли, которую играл «доктор» в эзотерическом учении ван дер Мейлен, представлявшем собой попытку на оккультном уровне сблизить католицизм и православие. В послевоенной Вене в преддверии холодной войны кружок Цехмейстера искал возможность построения связей между восточным и западным христианством — именно эту задачу считал для себя первоочередной эмигрант Эллис.

Я тут же стал планировать поездку в Локарно-Монти. В июне 1989 г. отправился в путь. Сестры Гарбани встретили меня очень радушно, показали «Каса Фьоретти», позволили насладиться великолепным видом на Лаго-Маджоре. В саду у них я увидел много разных животных — по словам сестер, любовь к животным всегда была визитной карточкой этого дома. Доктор Кобилински-Эллис и ван дер Мейлен жили по заветам святого Франциска в компании породистых кошек, черепах и большого ньюфаундленда. Чтобы охотники не стреляли в голубей перед ее домом, она выкупила этот участок земли. Несколько организаций, занимающихся защитой животных, получали от нее финансовую помощь.

Сестры Гарбани хорошо помнили прежних хозяев «Каса Фьоретти». В детстве они видели их каждое воскресенье в церкви. Их считали новообращенными католиками, хотя, как выяснилось позже, на самом деле доктору Кобилински-Эллису было ближе униатство[7]. В целом, жизнь доктора и ван дер Мейлен протекала достаточно размеренно. В их трехэтажном доме верхний этаж принадлежал Кобилински-Эллису,

на нижнем была кухня и рабочий кабинет ван дер Мейлен. Складывается впечатление, что озарения Интермедиариуса закончились в 1930-е гг., словно, написав тетралогию, она выполнила свое предназначение. Теперь ее больше интересовала материальная сторона жизни (включая кулинарное искусство), в то время как Кобилински-Эллис продолжал работать над своим грандиозным проектом сближения двух культур, объединения разъединенной церкви.

Может показаться, что демоническая личность Эллиса здесь превратилась в свою прямую противоположность. В символистской Москве для него ключевым было понятие разорванности, двойственности. Жизнь была лишь тенью настоящего потустороннего бытия. И задача художника заключалась в том, как при помощи символов суггерировать высшую действительность — приняв на себя в глазах окружающих роль аутсайдера, безумца или шута[8]. В Монти доктор Кобилински-Эллис, напротив, занялся наведением мостов, устранением разорванности, преодолением мучительной дихотомии. В Москве он надевал мефистофельскую личину. Здесь его мятущаяся душа не знала покоя, зато на склонах альпийских гор он работал целеустремленно и концентрированно. Он жил вблизи монастыря и церкви Мадонны дель Сассо праведной монашеской жизнью, стараясь достичь свойственного средневековому сознанию единства земного и небесного и одновременно преодолеть пропасть между Востоком и Западом.

Неподалеку от сестер Гарбани жила Элизабет Реззонико-Валентин. Она была вдовой композитора Лукаса Валентина, близкого — и возможно единственного — друга доктора Кобилински-Эллиса, умершего за несколько лет до моего приезда[9]. Лукас Валентин помогал Эллису оттачивать формулировки в переводах и статьях. Как установил Федор Поляков, Валентин и Кобилински-Эллис планировали написать вместе книгу о «Святой Руси», но проект не был реализован, и от книги до нас дошла лишь глава о старцах. Даже была идея сделать фильм по этой книге.

Элизабет Валентин родилась и выросла в Монти, ее брат стал монахом в местном монастыре. Она очень хорошо помнила и Кобилински-Эллиса, и ван дер Мейлен. Будучи ребенком, она часто видела их на вечерней прогулке. «Доктор» тогда казался ей очень высоким и худым. У него была короткая черная борода-эспаньолка. Он обычно носил черный плащ-пелерину с капюшоном, а ван дер Мейлен — коричневый. Летом Кобилински-Эллис менял черный плащ на белый хитон.

На прогулке пару часто сопровождала большая собака — ньюфаундленд. В определенном месте горы Кобилински-Эллис всякий раз останавливался и бросал в расщелину камень.

Вскоре после меня в Локарно-Монти приехал Федор Поляков и остался там надолго для работы над подробным описанием эмигрантской жизни Эллиса. Я был первым — но он, конечно, успешно продолжил и углубил эту работу.

Потом я еще несколько раз приезжал в Монти для встреч, прежде всего с Элизабет Валентин. В 1996 г. была опубликована диссертация Хейде Виллих, первое серьезное исследование, посвященное творчеству Эллиса, в котором большое внимание уделялось его работе в эмиграции[10]. Через местную прессу Виллих обратилась к людям, которые помнили Кобилински-Эллиса, и таким образом вышла на Лоре Мюллер, про которую я не знал, т. к. она жила высоко в горах. В свой следующий приезд в Швейцарию я организовал встречу с ней.

В течение нескольких лет Лоре Мюллер, ее муж и даже свекор, садовый архитектор Вильгельм Ратген, поддерживали отношения с владельцами «Каса Фьоретти». Обычно на приглашения отзывалась только ван дер Мейлен, поскольку «доктор» предпочитал держаться в тени.

Мюллер казалось, что ван дер Мейлен относилась к Кобилински-Эллису по-матерински. Она прекрасно видела, что он сознательно и настойчиво идентифицировал себя с ребенком[11]. По мнению Мюллер, ван дер Мейлен считала, что только ей одной удалось «понять» своего друга и только она знала, как его защитить.

Со свекром Лоре Мюллер Кобилински-Эллис вел политические дискуссии. Сталинский террор на родине его глубоко огорчал. Во время войны он пережил тяжелую депрессию, которая усиливалась тем, что он не мог издавать свои работы. Перед смертью он в письме Валентину называет «Русского Бога» угрозой «для всего мира»: «Безбожие плохо, но “Русский Бог” едва ли лучше, так как он всегда заканчивается погромами»[12].

В 2003 г. я заехал в австрийскую деревню, где жил профессор общественных наук Эрнст Флориан Винтер, сын Эрнста Карла Винтера. Из разговора с ним я понял, что его отец, будучи заместителем бургомистра Вены в период правления Энгельберта Дольфуса, в середине 30-х гг., выступал за политическую независимость Австрии и все сильнее увлекался идеями доктора Кобилински-Эллиса о синтезе культур, считая, что его стране отведена ключевая роль в процес-

се объединения Востока и Запада. Вот такой неожиданный результат принесли мои разыскания. Фантазер из ночной Москвы в эмиграции превратился в значительную фигуру, которая — пусть и на короткое время — оказала влияние на большую политику.

Перевод Ирины Матыциной

Примечания

1 *Чертков Л.Г.* Эллис // Краткая литературная энциклопедия. Т. 8. М.: Советская энциклопедия, 1975. Стб. 878.

2 См. мою статью: *Ljunggren M.* The Dutch Connection: Johanna van der Meulen's Contribution to Russian Symbolism // Studia Litterarum. 2017. Т. 2. № 3. С. 190–203.

3 *Dr. Kobilinski-Ellis L.* Christliche Weisheit. Sapientia divina. Cosmologia perennis. Basel: Buchdruckerei Frobenius A.–G., 1929.

4 *Kobilinski-Ellis L.* Heilige aus dem alten Russland. Münster: Aschendorff, 1972. (Aevum Christianum 10).

5 Авторство статьи: Dem Andenken Dr. Kobilinski-Ellis // Neue Zürcher Nachrichten. 1948. 19 November установлено Федором Поляковым в кн: *Poljakov F.* Literarische Profile von Lev Kobylinski-Ėllis im Tessiner Exil. Forschungen — Texte — Kommentare. Köln; Weimar; Wien, 2000. S. 70–75.

6 См. мою статью: *Юнггрен М.* Лев Кобылинский, Intermediarius и вице-бургомистр Винтер // На рубеже двух столетий. Сборник в честь 60-летия Александра Васильевича Лаврова. М.: НЛО, 2009. С. 806–815.

7 См.: *Pfleger K.* Unionsgespräch mit einem «römischen Orthodoxen» // Hochland. Monatsschrift für alle Gebiete des Wissens, der Literatur und Kunst. 1935. T. 32. S. 364–370.

8 См.: *Эллис*. Из творческого наследия / Предисл. и публ. А.В. Лаврова // Писатели символистского круга. Новые материалы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С. 328–372.

9 О Валентине см.: *Poljakov F.* Literarische Profile von Lev Kobylinskij-Ėllis im Tessiner Exil. S. 46–52.

10 *Willich H.* Lev L. Kobylinskij-Ėllis: Vom Symbolismus zur ars sacra. Eine Studie über Leben und Werk. München: Verlag Otto Sagner, 1996.

11 О детском архетипе в жизни и творчестве Льва Кобылинского см. мою статью: *Юнггрен М.* Эллис и доктор Кобилински — символист с двумя карьерами // Андрей Белый в изменяющемся мире. К 125-летию со дня рождения. М.: Наука, 2008. С. 76–80.

12 Письмо июля (?) 1947 г. из архива Э. Реззонико-Валентин.

ПУБЛИКАЦИИ

Ольга Довгий

Н.А. БОГОМОЛОВ – АВТОР БОЛЬШОЙ РОССИЙСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ

Есть три эпохи у моего знакомства с Николаем Алексеевичем. В каждой мы оказывались в разных ролях.

Последняя — заведующий кафедрой и преподаватель — началась 25 августа 2013 г., когда воскресным утром неожиданно раздался звонок на мобильный и в трубке прозвучало:

— Ольга Львовна, это Богомолов. Я слышал, с Вами не продлили в РГГУ. Не хотите попробовать у нас?

Эта эпоха продолжается и по сей день, потому что наша кафедра — по духу своему — остается Богомоловской.

В самом начале 2020 г. во время Римской поездки (кто мог знать — что последней?) мы с А.Е. Маховым посетили Cimitero acattolico, где похоронен Вяч. Иванов. Я послала Н.А. фотографии могилы. (У нас на кафедре традиция — из путешествий присылать друг другу интересное. Н.А. часто подбрасывал мне что-то о Кантемире или Пушкине.) Оказалось — что он на этом кладбище не был и могилы не видел, хотя, разумеется, знал о ней. Кто же мог думать, что ноябрь 2020-го сделает кладбищенскую топику актуальной на уровне RES для Н.А., а ноябрь 2021-го — для А.Е. Махова? Для всех членов кафедры Н.А. был не просто заведующим — он был и олицетворением недосягаемой высоты научного, человеческого уровня, и надежнейшей защитой (метафора «каменной стены» возникала сама собой). Можно сказать, что Н.А. избаловал нас своим доверием, своим вниманием к научным интересам каждого (очень-очень разным). «Все ничего, все еще просто и не страшно сравнительно, пока жив Лев Николаевич Толстой» (А. Блок) — с таким ощущением мы и жили; и казалось, что это работа мечты и что это навсегда. А когда внезапно прекрас-

ной эпохе наступает конец — мотив «кто же мог знать» становится в воспоминаниях ключевым. Вот и мои фотографии заседания кафедры 25 сентября 2020 г., которое Н.А. почему-то решил провести не в помещении, а во дворике, где все мы одеты уже по-осеннему, а Н.А. в легкой рубашке (ему не страшен холод и всегда душно и «что-то воздуху мне мало») — первая живая встреча кафедры после ковидного заточения — кто ж знал, что они последние? Владимир Иванович Новиков сказал о них: «Фотографии уже исторические. Жалко, что Н.А. так рано ушел в историю».

Вторая эпоха — автор и издатель — длилась с 2009-го по 2011-й. В нашем крошечном издательстве Intrada (весь штат: А.Е. Махов и я) вышли две книги Н.А.: «Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах» (2009) и «Сопряжение далековатых: О Вячеславе Иванове и Владиславе Ходасевиче» (2011). Из этой эпохи запомнилось августовское письмо Н.А. — тоже с кладбищенскими мотивами: «Вы, наверное, решили, что я умер. А я жив — и даже закончил книжку». Воспоминания о совместной работе остались самые светлые. Внешний вид своей книжки Н.А. оценил так: «По-моему, получилось хорошо. И обложка удачная, и верстка смотрится. Спасибо и Вам, и Александру Евгеньевичу» (все макеты книг Intrady и обложки всегда делал сам Махов). 18 декабря 2010 года Н.А. писал: «Все-таки мне был очень хотелось пообщаться с Вами и с А.Е. как-то более подробно. До сих пор с удовольствием вспоминаю нашу беседу в энциклопедии. Я думаю, что как-нибудь мы устроим просто домашнюю встречу и посиделки». Наверное, теперь они встретились.

Первая эпоха — автор и редактор — началась в 2003 г. Создавалась новая энциклопедия — Большая российская. Для работы над ней обновлялся и коллектив. На роль шеф-редактора чеырех гуманитарных редакций (литературы, музыки, театра и изобразительного искуства) был приглашен А.Е. Махов. Редакцию литературы ему пришлось набирать заново, и он предложил хорошо знакомым ему филологам попробовать себя в роли энциклопедических редакторов. В числе приглашенных оказалась и я. Мне поручили русский XVIII в., русский XX в. и национальные литературы. Я понимала, что главное — найти хороших авторов, совмещающих три, как теперь говорят, компетенции: владение материалом, владение энциклопедическим жанром, наличие собственного стиля письма. С самого начала было понятно, что эти три качества редко соединимы в одном человеке. Для помощи

в поиске авторов нужен был консультант, имеющий широкие связи в мире специалистов по интересующим меня периодам. Д.П. Ивинский дал мне мейл Н.А. Богомолова. Так у меня появился Консультант*. А вслед за Консультантом появились авторы. Со сколькими замечательными филологами он меня познакомил! Историей, пусть и совсем не веселой, наших отношений с РГГУ (сначала в качестве издателей, потом преподавателей) мы тоже обязаны Н.А. Очень часто я получала от Н.А. письма вроде следующего: «Познакомился со специалисткой в области детской литературы — И.Н. Арзамасцевой. Хотите использовать ее знания для БРЭ?» От Н.А. я на практике узнала о таком явлении, как цеховая иерархия. Я просила его написать Блока — на что получила четкий ответ: «Я здесь третий. Попросите А.В. Лаврова. Если откажется — попросите Д.М. Магомедову. Если и она откажется — тогда могу я». Каждую букву мы с Н.А. подробно обсуждали, для каждого писателя выбирали автора статьи — непременно «первого». На меньшее мы были не согласны. Н.А. был очень пунктуален, и если случалось задерживать статью — то причина всегда была очень веская: «Помню про 10-е число, и даже написал большую часть статьи, но закончить пока не могу: у меня умерла мама, и ничего выдавить из себя не удается. А еще надо позвонить Кибирову и узнать у него, когда он окончил институт». К выбору авторов, о которых собирался писать, Н.А. всегда подходил очень серьезно; присылки статей всегда сопровождались каким-то личным замечанием «Посылаю Вам на пробу Кибирова. Вчерашнее получение им премии вдохновило». Всегда новая статья сопровождалась вопросом: «Как Вам?» Было у него замечательное словечко «рыбовата» о не совсем доведенной до ума статье: «М.б., статья несколько “рыбовата”, но сдать, кажется, можно». Все его статьи были выверены по авторитетнейшим источникам, и как же смешны были ему придирки группы проверки — хотя на все вопросы он всегда отвечал очень подробно.

Часто я посылала Н.А. статьи на рецензию. Текст ее бывал и резким, но всегда содержал конструктивные предложения:

* Мои краткие зарисовки перекликаются с воспоминаниями А.А.Холикова о Богомолове-энциклопедисте, опубликованными в настоящей книге, и могут служить дополнительной иллюстрацией всех счастливо найденных им определений.

> Должен Вам признаться, что я терпеть не могу Клюева и никогда им не занимался. Но даже при этом явно видны недостатки статьи. В ней нет, собственно говоря, ничего, почему К. стал так популярен, почему перед ним преклонялся Блок, почему он был членом “Цеха поэтов”. Его образование получается важнее, чем самая краткая характеристика творчества. Журнала “Нина” я вообще не знаю; “Современник” вряд ли можно отнести к числу ведущих рус. журналов. Непонятно (пока не проверял), как К. могли исключить из СП в 1932, когда только в 1932 СП и организовался. В библиографии нет книги: Азадовский Константин. Жизнь Николая Клюева: Документальное повествование. СПб.: Изд. журнала “Звезда”, 2002 (но и “Гагарью судьбину” нужно тоже оставить). А вот американское собрание сочинений вполне можно убрать, оно потеряло научную ценность. Вот самые первые беглые впечатления. На 2500 строк хватит? или еще?

Замечания рецензентов по своим статьям Н.А. принимал стоически.

Н.А. написал для меня Ахматову, Бальмонта, Балтрушайтиса, Брюсова, Бурлюка, Городецкого, Гумилева, Венедикта Ерофеева, Вяч. Иванова, Кибирова, Крученых, Кузмина (некоторые из статей предствлены в настоящей публикации). А вот со статьей «Брюсов» произошла странная вещь, непонятная вещь: она исчезла. Я храню всю переписку с Н.А., в архиве Махова — шеф-редактора БРЭ — сохранились исходники всех статей. Кроме Брюсова.

Могут спросить, какая ценность в публикации этих статей: ведь все они напечатаны в соответствующих томах БРЭ, а весь корпус выложен в электронном виде. Такой вопрос задаст только тот, кто никогда не имел дела с редактором, особенно энциклопедическим*. За очень немногими исключениями (именно таким исключением был А.Е. Махов, умевший выделить в статье самое ценное в смысловом плане и удачно выраженное; после его редактуры статьи, по мнению абсолютно всех авторов, становились лучше) редактор энциклопедии смотрит

* Снова отсылаю к мемуарам А.А. Холикова. Там речь идет об экзекуциях, которые НАБ проделывал над присылаемыми ему текстами. А в БРЭ вступал в силу принцип «Угодно ль на себя примерить?». Статьи Н.А. разделяли печальную судьбу всех прочих авторов. Для редактора энциклопедии нет авторитетов.

на присланную статью как на материал, с которым можно начинать работать. Между статьей, идущей в печать, и статьей, присланной автором, — «дьявольская разница».

В 2008 г. я из БРЭ ушла. После моего ухода Н.А. с БРЭ не сотрудничал.

Но добрые отношения сохранились — потому и стали возможны эпохи вторая и третья.

А вот и сами статьи — в первоначальном варианте.

АХМАТОВА (наст. фамилия Горенко, в замужестве Гумилева) Анна Андреевна (11 (23).6.1889, Большой Фонтан близ Одессы — 5.3.1966, Домодедово под Москвой; похоронена в Комарове Ленинградской обл.) — русский поэт.

Отец — флотский инженер-механик, потом преподаватель механики, чиновник. Мать — из старого дворянского рода.

А. в молодости жила в Царском Селе, гимназию кончала в Киеве, там же училась на юридическом отделении Высших женских курсов. В 1910 вышла замуж за *Н.С. Гумилева*, влюбившегося в нее еще в 1903 и неоднократно делавшего предложения. В мае 1910 была с мужем в Париже (где близко познакомилась с художником *А. Модильяни*), второй раз ездила туда в 1911, в 1912 они были в Италии. В годы замужества большей частью жила в Царском Селе. В сентябре 1912 у Гумилевых родился сын, *Л.Н. Гумилев*. Рассталась с мужем в 1915.

Стихи писала с детства. Судя по немногим сохранившимся, в них явно чувствовалось влияние новой русской (особенно А.А. Блока и В.Я. Брюсова) и французской (от Ш. Бодлера до Ж. Лафорга) поэзии. Первая публикация — в журнале «Сириус» (1907), издававшемся Н.С. Гумилевым в Париже. Летом 1910 была введена мужем в круг *В.И. Иванова*, с 1911 начала печататься в журнале «Аполлон». Посещала заседания Общества ревнителей художественного слова, входила в «Цех поэтов» и была его секретарем. Вошла в группу акмеистов.

Стихи 1910–1911 составили книгу «Вечер» (1912, предисловие *М.А. Кузмина*). Эти «бедные стихи пустейшей девочки», как называла их сама А., были восприняты читателями и критикой с глубоким интересом, объяснявшимся не только мастерством молодого поэта, но и тем, что в стихах рисовался образ современной женщины. Однако уже вторая книга стихов «Четки» (1914) дала повод говорить о том, что лирическая героиня обладает особыми качествами — необыкно-

венной силой духа, стремлением преодолеть все испытания, выпадающие на долю человека XX века, особым ощущением исторического предназначения своей страны. Статью Н.В. Недоброво, где эти черты определялись впервые, А. до конца жизни считала предсказанием своей творческой эволюции.

Три следующие книги стихов («Белая стая», 1917; «Подорожник», 1921; «Anno Domini MCMXXI», 1921) завершили начавший складываться ранее портрет поэта. Испытания, выпавшие на долю России и поэта (большевистский переворот, убийство Гумилева, смерть Блока, утрата многих друзей), утвердили стойкость характера, историзм художественного мышления, органическую связь с традициями русской поэзии, особенно пушкинской эпохи.

Открытая гражданственность поэзии А., а также намеренная загадочность многих стихотворений, читавшаяся современниками как противостояние ужасам современности, привели поэтессу к столкновениям с властью большевиков. На протяжении 1925–1939 ее стихи не печатались, да и писала она немного, занимаясь преимущественно изучением творчества Пушкина. Арест третьего мужа, искусствоведа Н.Н. Пунина (второй брак, с ассириологом В.К. Шилейко, был непродолжительным), послужил толчком к созданию цикла стихотворений «Реквием», который А. долгое время опасалась доверить бумаге.

Приблизительно с 1936 начинается новый творческий подъем в творчестве А. С этого времени складывается так окончательно и не завершенная книга стихов «Тростник», в 1940 создается первый вариант «Поэмы без героя», работа над которой будет продолжаться вплоть до смерти А. В 1940–1946 стихи А. часто публикуются, выходит сборник «Из шести книг» (1940), патриотические стихотворения периода Второй мировой войны вызывают одобрительную реакцию советской критики. Однако постановление ЦК ВКП(б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» (1946) дало толчок к началу травли А. Она была исключена из Союза писателей, за ней велась слежка, ее осмеливались поддерживать только немногие друзья. После ареста сына в 1949, стремясь спасти его жизнь, она вынуждена была написать и опубликовать казенные прославления Сталина и большевизма. Вместе с тем А. писала трагические стихи, опубликованные в СССР только после ее смерти.

С 1956 А. становится официально признанным поэтом, выходят два сборника избранных стихотворений (1958 и 1961), книга «Бег вре-

мени» (1965), искаженная автоцензурой, но все же дающая представление о творческом пути автора. В 1964 А. получила итальянскую литературную премию «Этна-Таормина» и была избрана почетным доктором Оксфордского университета. В последние годы жизни она была окружена вниманием младших поэтов (среди которых особенно выделяла *И.А. Бродского*) и исследователей.

Творчество А. 1936–1965 принадлежит к лучшим образцам русской поэзии XX века. Интенсивность лирического переживания оказывается вписана в широкую эпическую картину истории не только России XIX–XX веков, но и всей человеческой истории с древнейших времен до современности, а также неразрывно с этим связанное осознание собственной поэзии как составной части мировой культуры делают творчество А. метаисторическим и металитературным. Вместе с тем ее поэзия всегда несет в себе естественность человеческого чувства, не замутненного трагизмом жизни, в который оно погружено. Земное, повседневное перекликается у А. с возвышенным, часто религиозным отношением к свершающемуся здесь и теперь.

Произведения А. переведены на многие языки, ее творчество изучают не только в России, но и по всему миру.

Соч.: Соч.: В 2 т. М., 1990; Десятые годы; Requiem; После всего; Поэма без героя; Фотобиография [Соч.: В 5 кн.]. М., 1989. Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). Москва; Torino., 1996
Лит.: Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973; Кац Б., Тименчик Р. Ахматова и музыка. Л., 1989; Ахматовский сборник Париж, 1989; Об Анне Ахматовой. Л., 1990; Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991; Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. М., 1997; Лукницкий П.Н. Acumiana: Встречи с Анной Ахматовой. Paris; Москва, 1991, 1997. Т. I-II; Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. М., 1996–2003. Ч. I-IV; Анна Ахматова: Pro et contra. Антология. СПб. 2001. Т. I; Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. СПб., 2003.

ГОРОДЕЦКИЙ Сергей Митрофанович [5 (17) января 1884, Петербург — 7 июня 1967, Обнинск Калужской обл.] — русский поэт, прозаик, переводчик, драматург, критик, мемуарист. Окончил 6-ю пе-

тербургскую гимназию (1902), учился на историко-филологическом факультете Петербургского университета (не окончил). Литературная известность началась в 1906 с чтения стихов на «башне» В.И. Иванова. Стихи 1905–1906 составили первый и лучший сборник стихов «Ярь» (СПб., 1907). Символистская критика считала Городецкого главной литературной надеждой своей школы, книгу приветствовали В.Я. Брюсов, А.А. Блок, В.И. Иванов. Особенно привлекала внимание попытка создать собственный миф, уходящий корнями в исконное бытие человечества. Раннее творчество Городецкого интересно как одно из первых явлений искусства начала XX в., обратившихся к славянскому язычеству.

Однако каждый последующий сборник стихов («Перун», СПб., 1907, «Дикая воля», СПб., 1908, «Русь», СПб., 1910) оценивается современниками все более и более критически. Неудачей обернулись и все другие опыты Городецкого конца 1900-х и начала 1910-х годов (книга рассказов «Кладбище страстей», СПб., 1910, конфискованная за порнографию, рисунки, многочисленные критические статьи).

В начале 1910-х годов Городецкий оказался в литературной изоляции. Некоторый взлет его известности связан с деятельностью «Цеха поэтов», который Городецкий возглавлял вместе с Н.С. Гумилевым, и возникновением внутри него акмеизма. Среди манифестов нового направления — «Некоторые течения в современной русской поэзии» Городецкого («Аполлон», 1913, № 1). В контексте акмеизма представляют интерес его книги стихов «Ива» (СПб., 1912) и «Цветущий посох» (СПб., 1914). С началом Мировой войны Городецкий становится поставщиком «военных» стихов (книга «Четырнадцатый год», Пг., 1915). Весной 1915 организовал кружок народных писателей «Краса», трансформировавшийся в общество «Страда». Однако союз с новокрестьянскими поэтами был недолгим и уже к весне 1916 распался.

В 1916–1921 Городецкий находился в Закавказье, участвовал в оказании помощи армянам и курдам — жертвам турецкой резни и войны, вел разнообразную культурную деятельность в Тифлисе и Баку. Летом 1920 приезжал в Петербург. Желая завоевать доверие новой власти, опубликовал в советской печати несколько погромных по отношению к старой интеллигенции статей.

В 1921 переехал из Баку в Москву, где прожил остальную жизнь преуспевающего советского писателя: писал агитационные и антирелигиозные стихи, заведовал литературной частью в московских теа-

трах, стал известен переводами и переделками старых оперных либретто (наиболее известна «Жизнь за царя» М.И. Глинки, в новом варианте названная «Иван Сусанин»), преподавал в Литературном институте. Активно занимался переводами, преимущественно со славянских языков. Награжден орденом «Знак почета».

Довольно многочисленные воспоминания Городецкого (в том числе о Блоке, Есенине, Брюсове, композиторе А.К. Лядове) нуждаются в серьезных уточнениях и комментариях, поскольку в них присутствует солидная доля мистификации.

С о ч.: Избр. произв.: В 2 т. Москва, 1987); Жизнь неукротимая. М., 1984.

ГУМИЛЕВ Николай Степанович (3[15] апреля 1886, Кронштадт — 25 августа 1921, близ Петрограда) — русский поэт, переводчик, прозаик, критик. Сын флотского врача. Детство провел в Царском Селе, Петербурге, Тифлисе. Окончил Царскосельскую гимназию (1906), директором которой был И.Ф. Анненский. Первая публикация — в газете «Тифлисский листок» (1902). В 1905 на собственные средства издал книгу стихов «Путь конквистадоров», замеченную В.Я. Брюсовым, надолго ставшим поэтическим учителем Гумилева. В 1906–1908 живет в Париже, учится в Сорбонне, издает журнал «Сириус» (1907, 3 номера), сборник стихов «Романтические цветы» (1908). Раннее творчество Гумилева развивается в русле символизма, под сильным воздействием оккультных теорий. После возвращения в Россию в 1908 учится в Петербургском университете (не окончил), сотрудничает в газете «Речь», журналах «Весы», «Русская мысль» и др., издает журнал «Остров» (1909, 2 номера), с осени 1909 становится деятельным сотрудником журнала «Аполлон», ведущим рубрики «Письма о русской поэзии». Вышедшая весной 1910 книга стихов «Жемчуга», куда вошли и лучшие стихи из почти не дошедших до России «Романтических цветов», на долгие годы стала определять литературную репутацию Г.: экзотика, романтическая любовь, несколько риторическая героика сделались составной частью облика самого поэта. Особенной популярностью пользовались циклы «Озеро Чад» и «Капитаны». К этому же времени относятся события в жизни Гумилева, также ставшие легендой: роман с Е.И. Дмитриевой (будущей Черубиной де Га-

бриак), дуэль с М.А. Волошиным из-за нее, большое путешествие в Абиссинию. 25 апреля 1910 женится на А.А. Горенко (Анне Ахматовой), в 1912 родился их сын Л.Н. Гумилев (развелись в 1918).

С 1909 Гумилев тесно общался с В.И. Ивановым, приветствовавшим «Жемчуга», однако в полемике 1910 о символизме стал на сторону Брюсова, противостоявшего Иванову и Блоку. Осенью 1911 организовал и возглавил «Цех поэтов», внутри которого в 1912 сформировалась программа нового литературного направления — акмеизма. Гумилев стал автором одного из акмеистических манифестов и ряда образцовых для акмеизма стихов. Однако сборник «Чужое небо» (1912) был еще переходным, где автор пробовал разные типы поэтики, представил эпические и драматические опыты в стихах. Единственным несомненно акмеистическим был сборник «Колчан» (1916), в котором отчетливо выделяется несколько формально не организованных циклов: военные стихи, стихи об Италии, об Африке и о России.

В 1910–1911 и 1913 совершил еще два путешествия в Африку (последнее по поручению Музея антропологии и этнографии Академии наук; собранные коллекции поступили в музей). С началом Первой мировой войны Гумилев добровольцем ушел на фронт, хотя не подлежал призыву по состоянию здоровья. Служил в уланских и гусарских полках, дважды был награжден Георгиевским крестом, однако экзаменов на офицерский чин сдать не смог, оставшись прапорщиком. К 1916 война стала восприниматься Гумилевым как утомительная обязанность, он пользуется любой возможностью покинуть фронт и вернуться к творчеству. В эти годы, помимо военных стихов, выгодно отличающихся от массовой продукции на эти же темы, и прозаических «Записок кавалериста» (публиковались с большими цензурными купюрами), Гумилев пишет пьесы «Дитя Аллаха» и «Гондла» (обе — 1916), продолжает вести критическую деятельность.

Весной 1917 добивается перевода на Салоникский фронт. Через Скандинавию приезжает в Лондон, оттуда в Париж, где и остается при комиссариате, ответственном за русский экспедиционный корпус. После перемен в армии, связанных с революцией октября 1917, пытается попасть на Персидский или Месопотамский фронт, в связи с чем отправляется в Лондон, а оттуда в апреле 1918 — в Петроград. За это время были написаны трагедия «Отравленная туника», оставшаяся неоконченной повесть «Веселые братья», большой цикл стихов,

опубликованный посмертно под названием «К синей звезде». Стихи 1916–1918 составили сборник «Костер» (1918).

В Петрограде Гумилев становится одним из наиболее активных литературных деятелей. Он издает и переиздает книги стихов, много переводит с разных языков, работает в издательстве «Всемирная литература», читает лекции, организует новый «Цех поэтов», ведет занятия в литературных студиях. Активно участвует в работе Союза деятелей художественной литературы, Союза поэтов (в начале 1921 становится председателем Петроградского отделения) и других литературных организаций. Несколько раз бывает в Москве, летом 1921, во время поездки в Крым, издает книгу стихов «Шатер».

В августе 1921 арестован по обвинению в причастности к контрреволюционному заговору (т. н. «Таганцевское дело») и, несмотря на ходатайства различных организаций, 24 августа без суда приговорен к расстрелу. Существуют различные точки зрения на вопрос об участии Гумилева в заговоре; с уверенностью можно утверждать, что он не участвовал ни в каких конкретных действиях.

Последний и несомненно лучший сборник стихов Гумилева «Огненный столп» вышел в свет, когда поэт уже находился в тюрьме. Читатели-современники нашли в нем прежде всего облик поэта-рыцаря и поэта-воина, умевшего «не бояться и делать что надо». Понадобилось довольно значительное время, чтобы осознать книгу как завещание «поэта-визионера, поэта-пророка» (слова А.А. Ахматовой).

В первые два года после убийства Гумилева его книги продолжали издаваться в советской России, после этого — только в издательствах русского зарубежья. Фактически реабилитирован он был в 1986.

С о ч.: Соч.: В 3 т. М., 1990; Стихотворения и поэты. СПб., 2000 («Новая библиотека поэта»).

Л и т.: Гумилевские чтения. Wien, 1984; Nikolaj Gumilev 1886–1986. [Berkeley], 1987; Лукницкая Вера. Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л., 1990; Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1994; Николай Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей. СПб., 1995; Баскер Майкл. Ранний Гумилев: путь к акмеизму. СПб., 2000; Лукницкий П.Н. Труды и дни Гумилева // Лукницкая В. Любовник. Рыцарь. Летописец. СПб., 2005.

ЕРОФЕЕВ Венедикт Васильевич (24.10.1938, ст. Чупа Лоухского р-на Карельской АССР — 11.5.1990, Москва) — русский писатель. Из семьи железнодорожного служащего. В детстве и юности жил на русском Севере. В 1947–1953 после ареста отца за «антисоветскую агитацию» находился в детском доме. Окончил школу с золотой медалью и поступил на филологический ф-т МГУ (1955), однако со второго курса был исключен. Не закончил также Орехово-Зуевский, Владимирский и Коломенский педагогические институты, где пробовал учиться. Был грузчиком, рабочим, кочегаром, лаборантом, часто менял места работы, временами надолго ее лишался. Много занимался самообразованием, обладал обширными знаниями в области литературы, истории, философии, истории музыки.

Ранние писательские опыты — «Записки психопата» (1956–1957), «Благая весть» (1960–1962, сохранилась фрагментарно) представляют интерес лишь как ступень к лучшему произведению Ерофеева, поэме в прозе «Москва — Петушки» (1969–1970). В СССР книга была напечатана лишь в 1988 (фрагментарно) и в 1989 (полностью), уже разошедшись по стране в тысячах списков, не раз изданная за рубежом и переведенная на многие языки. Центральный персонаж поэмы носит то же имя, что и автор, многие события имели аналоги в действительности, и это создает эффект близкого к реальности изображения жизни в деградирующем СССР, постоянно приобретающего гротескный характер. Вместе с тем в поэме присутствует и открытое лирическое начало, проявляющееся в ориентации автора на «чужое слово», связанное с русской поэзией XIX—XX вв. В очень незначительном объеме текста писателю удалось органически совместить разнообразные противоречивые начала. Смеховое начало, ведущее начало от прозы Ф. Рабле, Л. Стерна, Н.В. Гоголя, соединяется с неприкрытым трагизмом. Глубинная традиционность поэмы сочетается с тенденциями мирового художественного авангарда. Создавая сложную повествовательную структуру, Ерофеев делает ее и доступной для самого наивного читателя, радостно узнающего приметы окружающей реальности, и для читателя-интеллектуала, способного оценить глубину смысловых параллелей, мифологические аллюзии, неповторимый ритм прозы. Сближая предельно удаленные друг от друга начала, автор создал классически уравновешенное произведение.

Перу Ерофеева также принадлежат пьесы «Вальпургиева ночь, или Шаги командора» (1984–1985, опубл. и пост. 1989) и «Диссиден-

ты, или Фанни Каплан» (писалась с 1985, не окончена), эссе о литературе (о В.В. Розанове и Саше Черном), документальный монтаж «Моя маленькая лениниана». Роман «Дмитрий Шостакович» (нач. 1970-х) считается утерянным. Не были реализованы также планы полупародийной истории музыки, антологии русской поэзии. С середины 1970-х Ерофеев входил в круг московской художественной интеллигенции. В 1987 принял католичество. Последние годы жизни тяжело болел. Умер от рака горла.

С о ч.: Оставьте мою душу в покое. М., 1995; Записные книжки. М., 2005–2007. Ч. 1-2.
Л и т.: Geisser-Schnittman S. Венедикт Ерофеев: «Москва — Петушки» или «The Rest is Silence». Bern e.a., 1989; Левин Ю. Комментарий к поэме «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева. Грац, 1996; Власов Эдуард. Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки»: Спутник писателя. Sapporo, 1998; Анализ одного произведения: «Москва — Петушки» Вен. Ерофеева. Тверь, 2001; Живая Арктика: Хибины — Москва — Петушки. Венедикт Ерофеев. Апатиты, 2005. № 1.

ИВАНОВ Вячеслав Иванович (16 [28]. 02. 1866, Москва — 16. 06. 1949, Рим) — русский поэт, мыслитель, историк. Отец — мелкий чиновник. Окончил с золотой медалью 1-ю московскую гимназию (1884). После двух курсов историко-филологического факультета Московского университета по рекомендации своего учителя историка П.Г. Виноградова уехал в Берлин, где окончил университет (1891) и, занимаясь под руководством О. Гиршфельда и Т. Моммзена, начал работу над диссертацией о римских откупах. С женой и дочерью подолгу жил во Франции, Италии, где в 1894 познакомился с Л.Д. Шварсалон (с середины 1900-х гг. — довольно известная писательница под именем Зиновьева-Аннибал; 1866–1907), ради которой оставил семью. Скитания по Европе (Германия, Франция, Швейцария, Италия, Англия, Греция, наездами — Россия) не позволили Иванову систематически работать в науке, и защитить написанную по латыни диссертацию (опубликована только в 1910), хотя его мнения были весьма авторитетны для историков и филологов-классиков. В те же годы, в совершенстве владея многими языками, он штудирует мировую литературу, философию, занимается историей религии.

Поэтическое творчество Иванова долгое время оставалось под спудом. В 1895 с рукописным сборником стихотворений знакомится В.С. Соловьев, который весьма заинтересовался как стихами, так и их автором. С 1898 стихи Иванова эпизодически печатаются в периодике, примерно с того же времени он работает над сборником «Кормчие звезды» (СПб., 1903; название одобрено Соловьевым), тщательно отделывая тексты и композицию книги. Заметив своеобразную внешнюю форму стихотворений, использование раритетных слоев русского языка, полиглотизм и общую эрудицию автора, большинство критиков прошло мимо глубинной смысловой связи всех уровней художественного мира поэта. Символика пути, направляемого высшей силой (откуда заглавие книги), проявлялась и в осмыслении мировой мифологии, и в переживании природы, и в запечатленных образах мировой культуры. Слово у Иванова живет не только своим словарным смыслом, но и единством внутренней и внешней формы, проявляющимся как в гармоническом аполлинизме, так и в разгуле бурного дионисизма, представляющих две неразрывно связанные стороны человеческой души. Сочувственно отнеслись к книге лишь символисты, в первую очередь Д.С. Мережковский и В.Я. Брюсов. С 1904 Иванов становится постоянным автором журнала «Весы», символистское издательство «Скорпион» выпускает сборник «Прозрачность» (1904). Заметным явлением стал лекционный курс Иванова по истории дионисийских культов в парижской Высшей школе общественных наук (1903; опубликован в 1904–1905 под заглавиями «Эллинская религия страдающего бога» и «Религия Диониса»), в котором основательность филолога-классика стала опорой для собственных религиозных и философских исканий автора, уже долгое время находившегося в диалоге со взглядами Ф. Ницше. Обращаясь к одним и тем же историко-культурным пластам, мыслители по-разному формулировали переживание извечных архетипов. Иванов полагал, что Ницше не сумел преодолеть ряда опаснейших заблуждений и, не сделав этого, погиб, поглощенный им же самим разбуженной стихией.

Летом 1905 Ивановы переезжают в Петербург, где их квартира, получившая название «башни» (находилась в верхнем этаже высокого дома по Таврической, 25), быстро становится одним из главных центров интеллектуальной жизни обеих столиц. На «средах» Иванова делались доклады, читались стихи, шли бурные дискуссии. С «башней» были связаны литературные, журнальные, общественные и жиз-

ненные события 1905–1907 гг., во многом определившие место Иванова в русском символизме, — возникновение «мистического анархизма», противостояние журналов «Весы» и «Золотое руно» (в последнем Иванов был ведущим теоретиком), обсуждения революционных событий, вызывавшие вмешательство властей, напряженное жизнетворчество. Итоги развития теоретической мысли Иванова в 1900-е гг. отчасти были подведены в сборнике статей «По звездам» (1909). Отвергая первоначальные устремления европейского символизма к замкнутости в границах собственной личности, Иванов развивает идею неизбежных для современного человека «мистической соборности» и «мистического энергетизма», духовного единства пред лицом высших сущностей.

После смерти жены Иванов переживает серьезное увлечение оккультными практиками, что придает его теориям теургического преображения действительности оттенок убежденности в их реалистичности, и высшей ступенью художественного творчества признается «реалистический символизм», к которому Иванов относил Данте, Гете, Пушкина, Тютчева, Достоевского. В конце 1900-х гг. он стремится к широкому распространению своих идей, создавая «Поэтическую академию» (впоследствии — Общество ревнителей художественного слова), претендуя на роль ведущей фигуры в журнале «Аполлон», став одним из руководителей Христианской секции Религиозно-философского общества, профессором высших женских курсов Н.П. Раева. Среди его заинтересованных слушателей — А.А. Ахматова и Н.С. Гумилев, О.Э. Мандельштам, В.В. Хлебников, А.Н. Толстой и др. В 1910 в статье «Заветы символизма» он окончательно формулирует представление о роли этого движения в русской литературе и о его внутренней эволюции. Обсуждение статьи и предшествовавшего ей доклада стало одним из существеннейших моментов истории символизма. При зарождении акмеизма важную роль сыграла полемика его концепций и поэтики с ивановскими теориями.

Значение Иванова как поэта было осознано большинством читателей после появления двухтомного собрания стихов «Cor ardens» («Пламенеющее сердце», М., 1911–1912) и сборника «Лепта. Нежная тайна» (СПб., 1912). В них больше произведений «общепонятных», открыто лирических, связанных с событиями современности, что обеспечило благоприятную критическую реакцию. Ценители осознавали высочайшее мастерство формальных устремлений и достижений

поэта, в равной степени владеющего всеми регистрами речи и стиха. Наиболее внимательные читатели ощущали за кажущейся холодностью и кристальной замкнутостью его стихов предельное напряжение духовных устремлений автора, трагизм многих переживаний, скрытое пламя интеллектуальной и плотской страсти.

После перемены в семейной жизни (третьей женой стала падчерица, В.К. Шварсалон) Иванов живет за границей, а потом перебирается в Москву. В 1913–1917 его интересы преимущественно лежат в сфере религиозно-философской публицистики (сборники статей «Борозды и межи», М., 1916; «Родное и вселенское», М., 1917), где в центре внимания оказывается судьба России в годы войны и предчувствий революции. События февраля 1917 он приветствовал, хотя и видел их ограниченность, поскольку революция пошла внерелигиозным путем. Переживания конца 1917 нашли отражение в трагическим цикле «Песни смутного времени», который Иванов опубликовал в журнале, но от отдельного издания отказался.

Сотрудничал с советской властью, участвовал в деятельности Народного комиссариата по просвещению и Пролеткульта. Опубликовал отдельными изданиями поэму «Младенчество» (1918) и трагедию «Прометей» (1919), широкой известностью пользовался цикл «Зимние сонеты», в котором явно чувствовалось переживание современной действительности. После смерти жены (1920) переехал с детьми в Баку, где был профессором университета, издал книгу «Дионис и прадионисийство» (1923). Однако наибольшее внимание русской, а впоследствии и зарубежной аудитории привлекла книга «Переписка из двух углов» (1921), составленная из писем Иванова и М.О. Гершензона друг к другу. Диалог о культуре во времена революций и стремление Иванова волевым усилием сохранить мировую культурную традицию во всем ее богатстве стали отправной точкой для многих философских штудий его современников.

С 1924 жил в Италии, куда уехал по командировке Наркомпроса и получал содержание от советского правительства, почему долго избегал сотрудничества с эмигрантской печатью. В 1926 присоединился к католической церкви, оговорив особую собственную позицию. Преподавал в Павии и Риме, поддерживал эпистолярное и личное общение со многими видными европейскими философами. На немецком языке издал книгу о Достоевском (1932). Поэтическое творчество итальянского периода невелико по объему («Римские сонеты», 1924; «Римский

дневник 1944 года») и было собрано лишь в посмертно изданной книге «Свет вечерний» (Оксфорд, 1962). Последней прижизненной поэтической книгой Иванова стала мелопея «Человек» (Париж, 1939; написана в 1915–1919), сложная по формальному построению и образной системе, соответствующих сложности духовной жизни человека как порождения Божественной сущности. С конца 1920-х и до конца жизни Иванов работал над грандиозной прозаической «Повестью о Светомире царевиче», которая должна была подвести итог всем его исканиям, как художественным, так и духовным, и историософским, однако осталась незаконченной. Адекватность ее завершения, исполненного О.А. Шор и опубликованного в «Собрании сочинений», подвергается сомнениям.

После довольно длительного забвения творчество Иванова стало публиковаться и изучаться исследователями разных стран с конца 1960-х гг., осознаваясь как одно из высших достижений русского символизма, органически связанное с мировой художественной культурой и философией как в истории, так и в современности.

С о ч.: Собрание сочинений. Брюссель, 1971–1987. Т. 1–4; Стихотворения; Поэмы; Трагедия. СПб., 1996; Родное и вселенское. М., 1994; История и поэзия: Переписка И.М. Гревса и Вяч. Иванова. М., 2006.

Л и т.: Иванова Л. Воспоминания. Париж, 1990; Альтман М.С. Разговоры с Вячеславом Ивановым. СПб., 1995; Аверинцев С.С. «Скворешниц вольных гражданин…». СПб., 2001.

КИБИРОВ (наст. фамилия Запоев) Тимур Юрьевич (15 февраля 1955, Шепетовка Хмельницкой обл.), русский поэт. Родился в семье военнослужащего. Окончил историко-филологический факультет Московского областного педагогического института (1981). Лауреат национальной премии «Поэт» (2008) и многих других премий. Стихи пишет с молодости, однако печататься начал лишь в 1988, одновременно в СССР и журналах русского зарубежья. Входил в неформальную группу московских поэтов-концептуалистов (Д.А. Пригов, Л.С. Рубинштейн и др.), в группу «Альманах», однако с концептуализмом и постмодернизмом его сближали лишь некоторые внешние свойства поэтики (широкое использование интертекстуальности, по-

стоянное обращение к символам и мифологемам советского времени, открытая ирония, обращение к табуированной лексике). Уже первые опубликованные произведения (поэмы «Сквозь прощальные слезы», «Лесная школа», «Жизнь Константина Устиновича Черненко», книга стихов «Общие места») вызвали широкую полемику, от резкой критики в главной советской газете «Правда» до академических разборов и комментариев. Однако обсуждение бросающихся в глаза особенностей поэзии Кибирова, как правило, заслоняли ее внутреннее содержание, основанием которого является убеждение поэта в связанности своей судьбы с судьбой России, взятой во всей полноте трагизма. Именно оно диктует и особенности интертекстуального уровня в стихах Кибирова, когда связь с традицией русской поэзии, от фольклорной, через Державина, Пушкина и Некрасова, через творчество поэтов начала XX века (где особенно выделяется поэзия Мандельштама) и вплоть до стихов своих современников выявляется как глубинно усвоенная и освоенная, в то же время преображенная собственной интонацией. Вместе с этим на том же уровне его стихи наполнены и «информационным шумом»: речью улицы, официальными штампами, советской поэтической и непоэтической риторикой, рекламными лозунгами, аллюзиями на другие тексты массовой культуры. Однако в сложном переплетении этих двух стихий, иногда гармонизированных, иногда резко противопоставленных друг другу, внутренняя убежденность автора заставляет настаивать на правоте первой. При всей свободе обращения с языковым, историческим и сугубо современным, газетным материалом стихи Кибирова нередко бывают дидактичны в последовательном отстаивании точки зрения «естественного человека», с некоторым ошеломлением наблюдающего сегодняшнюю жизнь.

Книги: Сантименты: Восемь книг. Белгород, 1994; «Кто куда, а я — в Россию» М., 2001; Стихи. М., 2005; Кара-барас. М., 2006; Три поэмы. М., 2008.

Лит.: Тоддес Е. «Энтропии вопреки» // Родник. 1990, № 4; Чередниченко Т. Песни Тимура Кибирова // Арион. 1995, № 1; Кибиров Т.Ю., Фальковский И.Л. Утраченные аллюзии // Philologica. 1997, № 8/10; Литературное обозрение. 1998, № 1 (номер посвящен поэзии Кибирова); Богомолов Н.А. От Пушкина до Кибирова. М., 2004.

КРУЧЕНЫХ Алексей Елисеевич (9 (21) февраля 1886, поселок Оливский Вавиловской волости Херсонской губ. — 17 июня 1968, Москва) — поэт, теоретик футуризма, мемуарист, коллекционер. Из бедной семьи (отец мещанин, был извозчиком). С 8 лет жил в Херсоне, окончил городское трехклассное училище (1902), затем Одесское художественное училище (1906). Служил учителем рисования. С 1907 в Москве, как художник сотрудничал в различных газетах и журналах, участвовал в выставках. С 1909 в херсонской газете «Родной край» печатал статьи и художественные произведения.

В начале 1912 знакомится с В.В. Маяковским и В.В. Хлебниковым (с Д.Д. Бурлюком, В.В. Каменским, Н.И. Кульбиным Крученых был знаком и ранее). С этого времени регулярно начинают выходить книги Крученых, иногда написанные в соавторстве («Игра в аду» и «Слово как таковое» — с Хлебниковым), в которых были опробованы многие приемы футуристической поэтики и оформления книг: заумный язык, эпатаж публики, парадоксальность текстов, «самописьмо» (литографическое воспроизведение рукописи), ближайшее участие художников авангарда в оформлении книг. Среди лозунгов Крученых того времени — пристрастие к «грубым» звукам, канонизация ошибок и опечаток, требование моментальности восприятия текста и последующей его деструкции. Одновременно с порождением произведений появлялись и их истолкования, наиболее ярким примером чего явилось появление стихотворения «Дыр бул щыл…», на долгие годы ставшего эмблемой не только творчества Крученых, но и представлением всего русского кубо-футуризма.

Вместе с Д. Бурлюком Крученых являлся одним из наиболее активных организатором различных футуристических акций: издание эпатажных сборников («Пощечина общественному вкусу», «Дохлая луна», «Садок судей», том 2, «Трое», «Молоко кобылиц», «Рыкающий Парнас» и др.), коллективные манифесты, публичные выступления. Наиболее значительной из таких акций была постановка в декабре 1913 в петербургском «Луна-парке» оперы «Победа над солнцем» (текст Крученых, пролог Хлебникова, музыка М.В. Матюшина, оформление К.С. Малевича). Опера была поставлена как своеобразная дилогия с трагедией «Владимир Маяковский», которая шла 2 и 4 декабря, тогда как «Победа над солнцем» — 3 и 5 декабря. Несмотря на несовершенство постановки, объясняемой недостатком денег

и непрофессионализмом многих участников, трагедия и опера были замечены публикой и прессой.

В конце 1914 Крученых, пытаясь избежать мобилизации, уезжает на Кавказ, служит учителем рисования в женской гимназии г. Баталпашинска. В 1916 призван в армию, служил военным чертежником в г. Сарыкамыш. В 1916–1919 регулярно бывает в Тифлисе, где организует футуристические группы «Синдикат футуристов» и «41°». За это время издает множество рукописных, литографированных и печатных книг: стихов, трактатов об искусстве, литературно-критических статей. Футуристическими кругами Тифлиса (братья Зданевичи, И. Терентьев) Крученых воспринимался как абсолютный литературный авторитет. С конца 1919 до конца 1921 жил в Баку, служил на железной дороге, потом в бакинском РОСТА, писал и печатал агитационные стихи в советских газетах. В годы пребывания на Кавказе Крученых активно разрабатывал теорию «сдвигологии» (возникновения непроизвольно возникающих смыслов или бессмыслицы при ослаблении словоразделов), в поэзии использовал выразительные возможности акцентированного звучания, был склонен к примитивизму в творчестве.

Вернувшись в Москву, Крученых вошел в группу «ЛЕФ», печатал многочисленные брошюры, часто паразитируя на популярных темах (язык В.И. Ленина, смерть С.А. Есенина). Стихотворная продукция этого времени незначительна. С середины 1920-х годов начинает заниматься историей футуризма («15 лет русского футуризма», 1928), библиографией (персональные библиографии Б.Л. Пастернака и Н.Н. Асеева), изданием разнообразных литературных материалов («Неизданный Хлебников»: 30 выпусков в 1928–1933; «Турнир поэтов»: 3 выпуска в 1928–1934; «Живой Маяковский»: 3 выпуска в 1930). Почти все эти книги были изданы литографским способом и представляют библиографическую редкость. С середины 1930-х годов, однако, и такой способ распространения был запрещен, Крученых был лишен возможности печататься.

Стихи этого времени, воспоминания «Наш выход» и другие фрагменты стали систематически публиковаться лишь с 1990-х годов. Объемная коллекция литературных документов, собранная Крученых, хранится в РГАЛИ.

С о ч.: Избранное. München, 1973; Память теперь многое разворачивает. Berkeley, 1999; Стихотворения. Поэмы. Романы. Опе-

ра. СПб., 2001; К истории русского футуризма: Воспоминания и документы. М., 2006.
Л и т.: Сухопаров Сергей М. Алексей Крученых: Судьба будетлянина. München, 1992; Алексей Крученых в свидетельствах современников. München, 1994; Харджиев Н.И. Статьи об авангарде. М., 1997; Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М., 1999; Марков В. История русского футуризма. СПб., 2000.

КУЗМИН Михаил Алексеевич (6 (18) октября 1872, Ярославль — 1 марта 1936, Ленинград) — поэт, прозаик, драматург, композитор, литературный и художественный критик, переводчик. Родился в небогатой дворянской семье. С 1874 до 1884 жил с родителями в Саратове, потом всю остальную жизнь в Петербурге. С 1891 учился в Петербургской консерватории (не окончил) и в частной музыкальной школе В.В. Кюнера. Совершил путешествия в Египет (1895) и в Италию (1897), оказавшие сильнейшее воздействие на будущее творчество. В конце 1890-х и начале 1900-х был тесно связан со старообрядцами, хотя, как он писал, «войти в раскол я не хотел». Первая нотная публикация — 1898 («Три романса» на стихи Сюлли-Прюдома, Д.С. Мережковского и собственные). В начале XX века пишет несколько вокальных циклов на собственные стихи, которые потом начинают печататься без нот. Наибольшую известность среди них приобрел цикл «Александрийские песни» (1905–1908), на долгие годы ставший визитной карточкой Кузмина-поэта. С 1905 входит в художественные круги Петербурга: общество «Вечера современной музыки» (которое устраивает вечер его песен), «среды» В.И. Иванова, театр В.Ф. Комиссаржевской (пишет музыку к «Балаганчику» А.А. Блока в постановке В.Э. Мейерхольда). Печатается в символистских журналах «Весы», «Золотое руно», «Перевал», «Аполлон» раннего периода и в символистском же издательстве «Скорпион», однако эстетические принципы символизма разделяет лишь в незначительной степени. Повесть «Крылья» (1906) имела скандальный успех из-за темы — осознания молодым человеком потребности в мужской любви. Первый сборник стихов «Сети» (1908) в своей основной части построен как трилогия восхождения к подлинной любви, от обманной и предательской к той, которая являет собою аналог божественной. Ранняя (1905–1912) проза

Кузмина отчетливо делится на две большие группы: исторические стилизации, преимущественно под литературу античности и западноевропейского XVIII в., и остро современные произведения, часто основанные на реальных событиях, хорошо знакомых многим читателям («Картонный домик», в котором легко узнавался театр Коммиссаржевской; «Двойной наперсник», высмеивавший мистическую атмосферу в доме Вяч. Иванова; «Высокое искусство», посвященное полемике с символизмом). Книга стихов «Осенние озера» (1912) окончательно закрепила репутацию Кузмина как мастера поэзии, свободно владеющего всеми ее возможностями, от верлибра до сложных строфических построений и имитаций античного стиха, в то же время интонационно свободного, виртуозно соединяющего самые различные пласты поэтического языка, от изысканно-галантного до вульгарного, от бытового до пророческого, от простонародного до погруженного в толщу мировой культуры.

Однако в 1912–1915 творчество Кузмина переживает некоторый упадок. Как стихи («Глиняные голубки», 1914), так и проза, и драматургия, и музыка становятся все более ориентированными на массовую публику, что в свою очередь ведет к рассчитанному упрощению смысловой структуры, игре на узнавании общеизвестного, отказу от непонятного с первого взгляда. В 1912 он лично и литературно расходится с Вяч. Ивановым, В.Я. Брюсовым, Н.С. Гумилевым, тем самым подчеркивая свою независимость как от символизма, так и от возникающего акмеизма. Новый этап начинается с 1916, когда в поэзию, а потом и в прозу Кузмина входит новая сложность, появляются намеренно затемненные произведения, свободно соединяющие различные времена и культуры, возникает даже, как он говорил, «хлебниковщина» — подобие заумного языка. Высшая точка поэзии такого рода — книга стихов «Параболы» (Берлин, 1923), попавшая в СССР в очень ограниченном числе экземпляров.

Вместе с тем Кузмин в эмиграции не был. Он даже с энтузиазмом принял октябрьскую революцию 1917, посчитав, что она высвобождает энергию простого народа, а также прекращает войну. Однако уже к середине 1918 он осознал, что этих задач революция не выполнила, а цареубийство, Гражданская война, голод, аресты и расстрелы знакомых заставили окончательно разочароваться в советской власти. До середины 1920-х он мог довольно свободно печататься (не считая откровенно антисоветских стихов) и участвовать в литературно-

общественной деятельности, однако уже во второй половине их был отлучен от периодической печати и смог выпустить единственную книгу стихов — «Форель разбивает лед» (1929), оказавшую серьезное воздействие на позднейшую поэзию, в том числе на «Поэму без героя» А.А. Ахматовой. Этот сборник сюжетных циклов (или поэм), делает конструктивными элементами стиха загадочность, сложные цепи ассоциаций, непонятные без особого ключа, интертекстуальные связи, включающие не только литературу, но и кинематограф, театр, живопись. В ряде не опубликованных при жизни произведений 1920-х («Печка в бане», «Пять разговоров и один случай») Кузмин предвосхищает творчество обэриутов.

В 1920–1930-е Кузмин — один из самых известных советских переводчиков (Гомер, Апулей, Шекспир, Гете, Байрон и мн. др.), как композитор и переводчик сотрудничал с театрами и филармонией. Умер от долгой болезни сердца.

С о ч.: Стихотворения. СПб., 2000; Стихотворения. Из переписки. М., 2006; Проза: В 12 т. Berkeley, 1984–2000; Театр: В 4 т. (2 кн.). Berkeley, 1994; Дневник 1905–1907. СПб., 2000; Дневник 1908–1915. СПб., 2005; Дневник 1934 года. СПб., 2007.

Л и т.: Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin. Wien, 1989; Михаил Кузмин и русская культура XX века. Л., 1990; Harer Klaus.Michail Kuzmin: Studien zur Poetik der fruhen und mittleren Schaffensperiode. Mn., 1993; Богомолов Н.А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995; Панова Л.Г. Русский Египет: Александрийская поэтика Михаила Кузмина: В 2 т. М., 2006; Богомолов Н., Малмстад Дж. Михаил Кузмин: Искусство, жизнь, эпоха. СПб., 2007.

Дмитрий Ивинский

ПОМЕТЫ КН. П.А. ВЯЗЕМСКОГО НА ПОЛЯХ СБОРНИКА РЕЧЕЙ С.С. ГОГОЦКОГО, А.И. ЛИННИЧЕНКО И А.И. СЕЛИНА

Ниже публикуются пометы Вяземского на полях переплетенных вместе оттисков речей А.И. Селина о Ломоносове и Крылове и Селина же, А.И. Линниченко и С.С. Гогоцкого о Карамзине[1]; описание соответствующих изданий читатель найдет ниже. Насколько нам известно, до сих пор перечисленные только что сотрудники Киевского университета в контексте биографии Вяземского не обсуждались.

Напомним основные данные их биографий.

Андрей Иванович Линниченко (1822–1888) окончил Первую киевскую гимназию (1839) и философский факультет Университета св. Владимира (1843). В 1846–1853 гг. преподавал в Первой гимназии, в Киевском институте благородных девиц и образцовом женском пансионе. В 1853–1855 гг. занимал должность профессора русской словесности в Нежинском лицее князя А.А. Безбородко. С 1855 г. Линниченко — адъюнкт-профессор по кафедре российской словесности университета Св. Владимира[2], с 1863 по 1877 г. — там же доцент по кафедре истории всеобщей литературы[3]. Был знаком с П.А. Плетневым[4] и М.П. Погодиным; подписал поздравительный «адрес», направленный ему по случаю пятидесятилетия его «службы»[5].

Сильвестр Сильвестрович Гогоцкий (1813–1889) окончил Каменец-Подольскую духовную семинарию (1833) и Киевскую духовную академию (1837). В 1842 г. отказался от духовного звания и приступил к чтению лекций по эстетике в Университете св. Владимира. В 1847 г. получил степень магистра, в 1848 г. — должность доцента и в том же году стал экстраординарным профессором по классу философских

наук. С 1850 г. ординарный профессор Киевской духовной академии, с 1851-го — Университета св. Владимира по кафедре педагогики. В 1862–1863 гг. декан историко-филологического факультета. В 1869, 1874, 1879 гг. назначался ординарным профессором по кафедре философии[6]. Важнейший труд Гогоцкого — «Философский лексикон»[7], первый том которого был переслан к Вяземскому при публикуемом ниже письме Гогоцкого. Вряд ли сочинения Гогоцкого когда-либо вызывали интерес у Вяземского; ни с ним, ни с кем-либо из его окружения Гогоцкий не состоял в сколько-нибудь регулярной переписке, а возникавшие время от времени поводы для установления/поддержания контактов, как, например, попытка Гогоцкого перепечатать свою статью, искаженную опечатками в «Современнике», в погодинском «Москвитянине»[8], были случайными и маловажными.

В 1863 г. Линниченко и Гогоцкий оказались в числе авторов очерка о польском восстании[9], солидаризировавшись с политикой властей. Гогоцкий выступал и против «украйнофилов»[10].

Не публиковались их письма к Вяземскому, вряд ли их было много: в Остафьевском архиве сохранилось одно, недатированное, Линниченко и одно Гогоцкого от 25 января 1858 г. Приводим их здесь, поскольку они дают некоторый материал для начала обсуждения темы «Вяземский и университет Св. Владимира», разработка которой вряд ли существенно изменит актуальный образ биографии Вяземского, но должна быть осуществлена для полноты картины.

Линниченко — Вяземскому
1856

Ваше Сиятельство,
Князь Петр Андреевич!

Отпечатав написанную мною для произнесения в торжественном собрании Лицея Князя Безбородко речь «Очерк развития важнейших идей отечественного языкознания»[11], приятнейшую честию для себя почитаю представить экземпляр ее к Вашему Сиятельству, покорнейше прося удостоить благосклонного приема этот первый опыт моей учено-литературной деятельности.

Имею честь быть
Вашего Сиятельства

покорнейшим слугою
А. Линниченко.
Адъюнкт-Профессор Университета Св.<ятого> Владимира.
(РГАЛИ. Оп. 1. Ед. хр. 2184. Л. 1).

Гогоцкий — Вяземскому
25 января 1858 г.

Ваше Сиятельство!
Имею честь представить Вашему Сиятельству изданный мною первый том Философского Лексикона. Не решаюсь распространяться о принятом мною направлении в этом труде; не могу судить и об успешности выполнения. О том и о другом можно составить понятие по главным статьям; второстепенные же — имеют только справочное значение. В текущем же году желал бы, если участь первого тома доставит мне средства, приступить к печатанию второго тома на шесть дальнейших букв. В этом томе главные статьи изложены гораздо обширнее в сравнении с мелкими, нежели в первом. Благоволите же, Ваше Сиятельство, принять это начало моего труда, в знак глубокого уважения и совершенной преданности, с которыми имею честь пребыть, Вашего Сиятельства
всепокорнейший слуга,
Профессор Университета Св. Владимира,
Сильвестр Гогоцкий.

1858 года
Генваря 25 дня,
Киев.
(РГАЛИ. Оп. 1. Ед. хр. 1727. Л. 1–1 об.)

Александр Иванович Селин (1816–1877) окончил Тверскую губернскую гимназию и Первое отделение философского факультета Московского университета (1840), после чего совершил длительное путешествие по Германии, Франции, Италии, Англии. Женился на сестре жены Герцена, который, кажется, не воспринимал Селина всерьез[12]. В 1845 г. Селин начал службу в Университете св. Владимира адъюнктом по кафедре русской словесности; В 1847 г. получил ученую степень магистра, в 1852 г. — доктора славянской филологии, в том же

году избирается экстраординарным, а в 1854 — ординарным профессором по той же кафедре. С 1863 г. и до конца жизни пребывал в должности декана историко-филологического факультета[13]. Привлек к себе неблагосклонное внимание Достоевского[14]. О знакомстве Вяземского с Селиным нам ничего не известно; некоторые общие знакомые у них были: И.И. Лажечников, М.П. Погодин[15] и, вероятно, М.А. Максимович и И.П. Хрущов[16]. Некоторый интерес Вяземского могла вызвать небольшая книжка Селина о Карамзине[17], однако ее качество вряд ли его устроило. Письмо Селина от 23 мая 1868 г., вклеенное в сборник речей, присланный Вяземскому с этим письмом, печатается ниже; других его писем к Вяземскому мы не знаем. В этом письме Селин заявляет, что Вяземский «вдохновил» его как автора «Речи о Крылове». В принципе, это место можно понять так, что Вяземский, ознакомившийся с этой речью ранее, одобрил ее и тем самым подвиг Селина на дальнейшие опыты в этом жанре. Однако такому прочтению противоречат два обстоятельства: во-первых, в этом случае Вяземский вряд ли стал перечитывать уже знакомый ему текст, а во-вторых, письмо Селина датировано 23 мая, а речи о Крылове были напечатаны в третьем (мартовском) номере киевских «Университетских известий» (с. 1–54) и явно посылались Вяземскому впервые (предполагать же его знакомство с рукописью Селина у нас нет оснований). Скорее всего, поскольку Селин не разъясняет, как именно он был «вдохновлен» Вяземским, он явно рассчитывает на то, что Вяземский припомнит какую-то их встречу, вероятно недавнюю, в ходе которой он мог сказать Селину несколько благожелательных слов, или неизвестное нам письмо Селина и ответ Вяземского столь же необязательного содержания. Не можем исключить и попытки Селина «вдохновиться» какими-либо напечатанными произведениями Вяземского. Правда, в опубликованных к весне 1868 г. его литературно-критических и биографических сочинениях о Крылове говорилось редко[18], и так же редко Вяземский упоминался в статьях о Крылове третьих лиц[19]. Однако стихи Вяземского, написанные к семидесятилетию Крылова, пользовались широкой известностью[20].

* * *

Переплет картонный, черный. На верхней крышке оттиснуто: *Ломоносов Карамзин Крылов*. Письмо Селина к Вяземскому подклеено

к форзацу. При обрезке книжного блока многие пометы Вяземского, сделанные на полях, пострадали и восстанавливаются ниже с разной степенью достоверности; все конъектуры заключены в угловые скобки.

* * *

Селин — Вяземскому
23 мая 1868 г.

Достопочтенному ветерану Отечественной Словесности, живому представителю благородной Поры ее, князю Петру Андреевичу Вяземскому, вдохновившему автора <«>Речи о Крылове<»>, с глубочайшим уважением принять в дар три лепты —

<«>Ломоносова<»>,
<«>Карамзина<»>,
<«>Крылова<»>.

Профессор Русской Словесности Университета Св.<ятого> Владимира Александр Селин.

1868 года,
Мая 23.
(Л. 1.)

I

Ломоносов. Речь, произнесенная в Торжественном собрании Императорского Университета св.<ятого> Владимира ординарным профессором Русской Словесности А. Селиным. 22-го августа 1865 года. Киев: В Университетской Типографии, 1866.

<1>

Одно из отличий времени Елизаветы <…> обнаружилось в желании русского просвещения; в 1749 году, Ломоносов, в известном похвальном слове представляет государыню говорящею к русским юношам: «Обучайтесь прилежно: я видеть Российскую Академию из сынов Российских состоящую желаю»[21] …

<На полях слева:>

<Н>е <Ломо>носов <предст>а<вля>ет <е>е, а Е>ли<са>ве<та> Ло<мо>носов<ск>ую <мы>сль[22].

(С. 2, л. 4 об.)

<2>

Штелин говорит, что Ломоносов родился 1711 г.[23]; Лепехин — 1709[24]; президент академии, барон Корф, в докладе своем в кабинет Ея Величества, от 5 марта 1736 года, пишет, что Ломоносову 22 года от роду; выходит, что он родился в 1714 г.[25]; на памятнике Ломоносова, воздвигнутом гр.<афом> М.И. Воронцовым[26], стоит 1711[27]; Грот относит год рождения к 1712[28], Ламанский приблизительно указывает на 1710[29].

<Внизу страницы:>

Указание Корфа должно быть правдоподобнее[30].

(С. 2–3, л. 4 об.)

<3>

Едва ли я ошибусь, если скажу, что в литературных произведениях Ломоносова менее поэзии, нежели в его жизни, исполненной резких переходов, превратностей…

<На полях справа:>

Было много уже прежде сказано[31].

(С. 3, л. 5.)

<4>

И вот Михайло, уже двадцатилетний юноша, бежит из родительского дома…

<На полях справа:> ?[32]

(С. 7, л. 7.)

<5>

Вот по какому поводу, в 1736 году, осенью, отправлены были <…> Райзер[33], <…> Виноградов[34], <…> Ломоносов, сначала в

Марбург, <…> потом во Фрейберг, а после в другие горные места, в Голландию, Англию и Францию[35].
(С. 8, л. 7 об.)

<6>

Когда Генкель[36] объяснил нашим студентам, что он <…> не прибавит им ни одного пфенига[37] <…>; тогда, пишет Ломоносов к Шувалову <…>, «я решился идти к барону Кайзерлингу[38] <…>, который был в Лейпциге; но не застав его там, отправился<…> в Кассель, и в Марбург, собрал что мог, пошел во Франкфурт, а оттуда в Ротердам и в Гагу[39], к гр.<афу> Головкину[40]»[41].

<Справа на полях:> ?
(С. 10-11, л. 9.)

<7>

Академики признавали ученые достоинства Ломоносова; это особенно видно из определения канцелярии: «Понеже хотя он Ломоносов во Францию, Англию и Голландию не ездил[42], однако в одной немецкой земле будучи <…> отменное искусство получил…»

<Слева на полях:> ?
(С. 12, л. 9 об.)

<8>

«…полагаю, позволено будет несколько часов времени, чтобы их вместо бильярду употребить на физические и химические опыты, которые мне <…> вместо лекарства[43] служить имеют <…>». Эта разнообразная[44] деятельность сопровождалась другими великими подвигами…
(С. 14, л. 10 об.)

<9>

Не была равнодушна к его славе и императрица Елизавета <…>; пожаловала ему <…> впоследствии дачу Кор-валдай (1756)[45].
(С. 15, л. 11.)

<10>

Академия художеств, <…> почитая <…> мозаичное искусство, которое его рачением и трудами к славе России открыто, <…> объявили ему, что она избрала его в почетные свои члены…

<Справа на полях:> ?[46]
(С. 15, л. 11.)

<11>

Бононская <так!> академия, по предложению государственного канцлера, гр.<афа> Воронцова, <…> избрала его в свои члены…

<Слева на полях:> л[47]
<Справа на полях:> ?[48]
(С. 1, л. 11.)

<12>

Желая показать все примеры из множества опытов, при изыскании[49] разноцветных стекол…
(С. 18, л. 12 об.)

<13>

Если так говорит об русском языке Ломоносов, то это значит, что он предсказывает появление Державина, Озерова, Карамзина, Жуковского, Грибоедова[50], Пушкина, Лермонтова…
(С. 19, л. 13.)

<14>

С какою величественною простотою говорит Бог из тучи к Иову, блистая сквозь дождь, вихрь и град:

Возмог ли ты хотя однажды
Велеть ранее[51] утру быть…
(С. 20–21, л. 14.)

<15>

Итак, политическая сила, за которую Петр великий заставил Европу уважать Россию: с другой стороны, свет образова-

ния, сначала нестерпимый для непривыкших глаз, а потом зело отрадный…

<Слева на полях:>? [52]
(С. 25, л. 16.)

<16>
Вот третий источник его поэтического начала, как в ученых, так в ораторских и стихотворных[53] произведениях: *он первый одушевил русским чувством поэзию и науку*.
(С. 28, л. 17 об.)

<17>
Так, прославляя великодушие Елизаветы, он <…> говорит против смертной казни: «ничем естество человеческое к божественным свойствам не подходит ближе, как прощением виновных <…>; пусть другие исправляют пороки, <…> умаляя число подданных; но мать российская радостными примерами исправляет человеческие нравы». Он утверждает, что одной награды добродетели <…> достаточно для исправления нравственности…

<Слева и справа на полях:>
Радостны могут быть эти примеры, но вряд ли нравоучительны. Утопия.
(С. 29, л. 18.)

II
Речи, произнесенные в университете Св.<ятого> Владимира по случаю столетнего юбилея Н.М. Карамзина. Приложение к <«>Университетским Известиям<»> 1866 года. Киев: В Университетской типографии, 1866.

<1>
Значение Н.М. Карамзина в истории русской словесности. Речь, произнесенная на торжественном акте ординарным профессором А.И. Селиным

<1.1>

Нельзя не остановиться на самом отрадном явлении XVIII века, потому что это — личность высоко нравственная и поразительно светлая — И.В. Лопухин[54].

<Слева на полях:>

<По>хва<ла> пре<ув>ели<ч>ен<н>ая! [55]
(С. 12, л. 33 об.)

<1.2>

Наскучивший всеми видами суетности, знатностию породы и чинов, бренностию богатства, <Лопухин> <…> покидает мир <…> в чаянии царства истины.

<Слева на полях:>

У всех занимал деньги и многих разорил[56].
(С. 13, л. 34.)

<1.3>

В литературе сатирического характера царят «Недоросль» (1783) и классическая комедия «Хвастун»[57]; ложный классицизм еще в силе, несмотря на глухой протест журналистов.

<Слева на полях:>

<Г>де <ж>е?
(С. 18, л. 36 об.)

<1.4>

…я никогда не читал похвальной оды крестьянину, так же как и его кляче, на которой он пашет. А между тем простой народ терпелив: сносит голод, жар, стужу, презрение от богатых, гордость знатных, нападки от управителей, разорение от помещиков. Словом, от всех, кто сильнее его. А все-таки это не добродетель, потому что последняя присвояется одним благородным. Простолюдины справедливы, верны, набожны и исполняют многие похвальные дела, но не рассуждают, для чего делают, и ка-

кая от того польза; напротив, благородный никогда без пользы не будет трудиться. Например: справедливость, верность, храбрость похвальны; но они не станут исполнять этого, не сделавши наперед верного исчисления, сколько это принесет им прибыли. Простой народ грабит, но благородный знает, что надо иметь хороший чин, защиту и место, и тогда уже начинает грабить. Медик, к моему удивлению, показал мне в крестьянской голове все составы, способность мыслить основательно о многих понятных вещах; а в знатной голове нашел требование чести без малейших заслуг, высокомерие, смешанное с подлостию, любовные мечты, худое понятие о дружбе и пустую родословную. Наконец уверил меня, что и простой народ есть создание, одаренное разумом, хотя князья и бояре утверждают противное. Многие сограждане видят истину, закрытую завесою ложного предрассудка. Я говорю богатым и знатным, утесняющим человечество в подобном себе создании[58].

<Отчеркнуто слева на полях; ниже, против невыделенного текста: >

<Како>е<-т>о <в э>кло<ге> <знах>ор<ст>во!
(С. 20, л. 37 об.)

<1.5>

Не будем разбирать, на сколько справедливы упреки и нападения на Карамзина за *сентиментальность*; правда, она видна не только в его <«>Письмах <русского путешественника»>, во всех повестях, стихотворениях, обнаружилась в известной мере даже в <«>Истории <государства российского»>.

<Слева на полях:>

Это где? Чувствительность человеческая человеколюбивая. Да — но это не <сентиментальность.>[59]
(С. 23, л. 39.)

<1.6>

В VI части <«>Московского Журнала<»> появилась «*Бедная Лиза*», повесть, теперь уже забытая, но тогда составившая эпоху в литературном русском мире и в истории литературной

известности ее автора. Она была встречена всеобщим восторгом, и только потому, что вполне удовлетворяла тогдашнему вкусу читателей. Даже дамы, не бравшие русской книги в руки, с жадностию стремились читать «*Бедную Лизу*» и приносили автору обильнейшую дань слез. Взявши содержание, совершенно чуждое русской жизни, Карамзин местом происшествия избрал окрестности Москвы…

<Отчеркнуто на полях справа. Слева на полях против подчеркнутых слов:>

<П>оче<м>у же чуждое? <Э>то во<о>бще <н>е чуждо жиз<н>и, <к>акой бы ни <б>ыло: <р>усской, францу<з>ской, немецкой.
(С. 24, л. 39 об.)

<1.7>

В 1802 году Карамзин написал первую книгу «Пантеона российских авторов» <…>[60]; продолжения к сожалению, не было, а план был задуман прекрасно: Карамзин должен был приготовлять текст, а Бекетов[61] — портреты[62].

<Между строк и справа на полях:>

Подумаешь, что Бекето<в> бы<л> жи<во>писе<ц.>
(С. 25, л. 40.)

<1.8>

В статьях политического содержания Карамзин обнаружил блестящие способности, как проницательный политик и как красноречивый публицист.

<…>

«Предсказание добродушного Лафатера[63] может сбыться: он говорил, что Бонапарте переживет славу свою[64]…»
(С. 26, л. 40 об.)

<1.9>

Смеем думать, что литературное значение «Марфы Посадницы», при всей его силе и всеобщности, уступало другому, бо-

лее важному: эта повесть коснулась самых живых струн русской души, пробудила в ней патриотическое чувство, которое так необходимо было настроить на возвышенный тон перед борьбою с Наполеоном; Карамзин имел неожиданное счастие, одушевленным своим рассказом, оказать России великую патриотическую услугу.

<Отчеркнуто справа на полях. Там же:>

Едва ли.[65]
(С. 27. л. 41.)

<2>

Н.М. Карамзин, как преобразователь русского языка. Речь, произнесенная на торжественном акте доцентом А.И. Линниченко

<2.1>

Понятно, что новая речь Карамзина[66] должна была приятно изумить русскую публику, особенно ту часть ее, которая до того времени не читала других книг, кроме *милых* французских романов, а тем более не читала русских книг, потому что по преданию считала русский язык грубым, необразованным, бедным, неспособным к выражению идей тонких способом приятным. Сам Карамзин в статье «о любви к отечеству и народной гордости» <…> говорит об этом взгляде на русский язык.

<Отчеркнуто на полях слева. Там же и внизу страницы:>

<Ещ>е <б>олее <п>отому, что по<->русски читать было нечего.
(С. 34, л. 44 об.)

<3>

Н.М. Карамзин как моралист и историк. Речь, произнесенная на торжественном акте ординарным профессором С.С. Гогоцким

<3.1>

…долгое время, в период авторской деятельности Карамзина далеко еще не были так сознаны значение и сущность истории <…>, по той очень простой причине, что не была еще сознана более верная формула соотношения между природою физическою и нравственною в той науке, которая преимущественно занимается исследованием этого вопроса…

<Слева на полях:>

Какое <же> тут соотношение?
(С. 53, л. 54.)

<3.2>

В пределах школы оно <философское образование> пробавлялось крохами <…> вольтерианства, а за ее пределами оно видело геркулесовы столбы то в сатирическом остроумии Вольтера, то в остатках знахарства мартинистов.

<Справа между строк и внизу страницы:>

К чему тут мартинисты?
(С. 53, л. 54.)

<3.3>

…исторические произведения могут представить такие прекрасные страницы, как в <«>Истории <государства российского»> Карамзина изображение трагического падения Новгорода <…>. Типические изображения лиц и событий большею частию и теперь еще могут быть образцами самого живого и неподдельного искусства <…>. Словом, история русского государства есть самое художественное произведение…

<Справа на полях:>

Т<ак в> т<ом и> де<ло,> чт<о> те<перь> сл<а>бо м<о>гу<т> он<и> бы<ть> об<раз>ц<ами,> по<то>м<у> ч<то> т<е>п<ерь>

эт<о> пр<е>сл<ову>т<ое> т<е>пе<рь> об<раз>цо<в> не дает.
(С. 55, л. 55.)

III
Речи, произнесенные в университете Св.<ятого> Владимира по случаю столетнего юбилея И.А. Крылова. Киев: В университетской типографии, 1868.

<1>

Крылов, как высший представитель русской басни. Речь, произнесенная на торжественном акте ординарным профессором русской словесности А.И. Селиным

<1.1>

Когда Пугачев <…> остановился в трех верстах от Яицкой крепости, против него был выслан передовой отряд во главе капитана Крылова.

<Слева на полях:>

Как отряд во главе капитана?
(С. 7, л. 61.)

<1.2>

…подвиг отца <…> и благодать, осенившая детскую голову, долженствовали поселить в душе Крылова глубокую веру в Провидение, и она сохранилась в нем во всей чистоте и силе, и впоследствии выразилась в художественном его создании *Безбожники* (1814), и в другой превосходной басне, точно так же оригинальной: *Крестьянин и Лошадь* (1830).

<Отчеркнуто слева на полях; там же:> ?
(С. 7, л. 61.)

<1.3>

Напечатана была одна только <«>Филомела<»>[67], но и из ней уже видно, что наш поэт идет не по своей дороге, и даже

не подозревает, какого рода и какой громадный талант в нем таится…

<Слева на полях:>

Эпитет более приличный телу Крылова нежели таланту его, который отличался тонкостью, меткостью и повор<от>ливостью. (С. 9, л. 62.)

<1.4>

…две комедии, которые, сравнительно с тремя другими, можно назвать лучшими (<«>*Модная лавка*<»> и <«>*Урок дочкам*<»>).

<Справа на полях:> ?[68]
(С. 9, л. 62.)

<1.5>

Писать сатиру значит, по его мнению, уловлять порок, и даже указывать на мелочи, чтобы порицаемый мог узнать себя; в оде, напротив, можно нанизать сколько угодно похвал и поднести любому из вельмож, «и нет визиря, который бы описания всех возможных достоинств не принял сколком со своей высокой особы. Ода, как шелковый чулок, который всякий старается растягивать на свою ногу». Точно так же нападает он и на Идиллию, ставя против вымышленного пастуха *золотого века, действительного* пастуха, горького бедняка…

<Отчеркнуто слева на полях. Там же вдоль текста:>

<Од>ы <вообщ>е <у Крыло>ва <не>т <по>хвальной[69].
(с. 10, л. 62 об.)

<1.6>

…француз — <…> не потеряет в России уважения; за что <…> во Франции <…> его пошлют на галеры, за то у нас назовут остряком. Особенно хорошо танцмейстеру: его принимают лучше, чем заслуженного офицера… да так и следует, потому что в просвещенном свете хорошие ноги в большем уважении, нежели голо-

вы. Французы — истинные мастера разорять Россию — модными товарами, рукодельем, особенно чесанием волос и учительством**.** Они воспитывают наших детей не для отечества, а собственно для себя…

<Отчеркнуто на полях слева. Там же:>

<Стар>ые <ос>тро<ты.>
(С. 12, л. 63 об.)

<1.7>

Какая горькая ирония слышится в решении закона**:** *Овца* властна схватить <…> обидчика — Волка и представить его в суд![70] Здесь плотоядные звери, каясь в грехах во время чумы, приговаривают Вола к сожжению на костре, а он согрешил меньше всех: только взял у попа с воза небольшой клок сена[71]. Тут слабая власть в лице *Повара* без умолку разглагольствует и увещевает вора — *Кота*, а он под эту брань успел уже съесть все жаркое[72].

<Отчеркнуто на полях слева. Там же:>

Басня Лафонтена[73].
(С. 15, с. 65 об.)

<1.8>

«Чем больше живу между людьми, тем больше кажется мне, будто я окружен <…> множеством кукол <…>. Никто не делает ничего по своей воле; но все как будто на пружинах, которыми движут такие же машины: *благопристойность, щекотливая честь, обряды и моды*». Воззрения эти на жизнь и людей возвышаются иногда до мрачного, трагического пафоса…

<Слева на полях:>

<Ка>кое <т>ут <во>звы<ш>ен<и>е. <Од>на <х>олод<на>я <нр>аво<у>чительность. У Крылова нигде и ни в чем нет страсти.
(С. 16, л. 65 об.)

<1.9>

Изданием журналов, комедиями, даже стихотворениями Крылов приобрел <…> известность. С 1801 года начала ему покровительствовать Императрица Мария Федоровна…

<Слева на полях:> ?[74]
(С. 18, л. 66 об.)

<1.10>

Чтобы приняться за новый перевод после такого превосходного произведения, и притом с целию познакомиться ближе с знаменитым автором его, надо было уже иметь веру в силу своего таланта, и действительно, сравнивши эти художественные переложения, ясно видишь, что Крылов не на суд представляет Дмитриеву свою басню, а его самого вызывает на литературный турнир. И Дмитриев, прочитавши обе басни, дает совет автору не покидать этого рода поэзии, уговаривает Крылова и предсказывает ему, что басня приведет его к славе.

<Отчеркнуто слева на полях. Там же:>

Мудрено приписывать подобное намерение Крылову.
(С. 19, л. 67.)

<1.11>

Чтобы дать понятие, какие трудности нужно было побеждать русским патриотам, при буквальном переводе французам с оригинальнейшего языка в мире, <…> довольно указать на два стиха из басни: «*Троеженец*»:

Какой-то греховодник
Женился от живой жены еще на двух, —

Амори Дюваль[75] передал их в 20 французских стихах[76]. — Академик Лемонте[77] написал французское введение[78], Сальфи[79] итальянское предисловие[80], Григорий Орлов[81] русское посвящение И.А. Крылову, и вот в Париже, в 1825 году, вышло роскошное издание 86 басен, с портретом автора и с пятью гравюрами…

<Отчеркнуто слева на полях. Там же:>

<Дюва>ль пер<едал>—,—а <на>до <бы ру>ча<т>ель<ст>во<, ч>то <т>оль<ко дв>а<дца>тью <франц>у<з>скими стихами можно было переводить два русские стиха.
(С. 22–23, л. 68 об.)

<1.12>

<…> особенно <…>

поразительна картина мучений в аду, *Сочинителя и Разбойника*: этот губил людей, пока жил, и потому его вина — ничто в сравнении с тлетворным ядом, который разливал в душах людей Сочинитель и по смерти своей.

<Слева на полях:>

<Э>та <б>асня <н>е <у>ступ<к>а ли <Кр>ыло<ва со>вре<м>ен<ны>м <об>сто<я>тель<с>твам, библейскому обществу и тогдашнему духу. По крайней мере так судили мы о ней при ее появлении[82].
(С. 24, л. 69 об.)

<1.13>

У великорусских людей встречаются черты, едва ли существующая у малороссиянина, — та непосредственность природы, которую я назвал бы безоглядностью, пожалуй, подчас нетрезвость мысли, иначе, отсутствие рефлекса и анализа. На примере это будет яснее: Фамусов сильно бредит Скалозубом, который давно полковник, а служит недавно; в самом благовидном очаровании изображает ему московских девиц, которым не путем дивился его величество, король прусский, и что же? Этот угодливый ловец жениха с золотым мешком вдруг разрушает всю свою тактику:

Дай Бог терпение,
Ведь сам я был женат!

И простой народ знает хорошо, что есть в нем эта слабость: чтобы выгодно устроить дело, он посылает бойкого, речистого парня, а с ним непременно другого, человека осторожного <…>.

<Отчеркнуто на полях слева. Там же:>

Не понимаю.
(С. 25, л. 70.)

<1.14>
…но Наполеона ли подразумевал Крылов в *Вороне*, попавшей в суп к французам[83], или кого-нибудь из наших, пренебрегшего советом *Курицы*, решать не беремся, хотя первое и утверждают.

<Отчеркнуто на полях слева. Там же:>

Просто переделка поговорки: <попал> как кур во щи[84].
(С. 25, л. 70.)

<1.15>
Басне: *«Конь и Всадник»* (1816) Плетнев дает слишком общее значение ответа на политические толки[85]; по мнению других, Крылов высказал в ней свою симпатию к тогдашней реакции[86]; но <…> вернее <…> видеть здесь взгляд его на освобождение крестьян…[87]

<Отчеркнуто на полях слева. Там же:> ?[88]
(С. 27, л. 71.)

<1.16>
Но Крылов весьма мало <…> стесняется, когда дело идет об его личности, об отношениях в литературном мире. Сюда можно отнести басни: *«Осел и Соловей»* (1811), *«Прихожанин»* (1825), аллегории совершенно прозрачные для современников, особенно для приверженцев Крылова и Дмитриева[89]. В басне *«Кукушка и петух»* (1841) Крылов представил, как сам признавался, двух известных литераторов, без меры хваливших друг друга[90].

<Отчеркнуто на полях слева. Там же:>

Не мог Крылов иметь в виду Дмитриева. Это неловкая клевета на него от усердных его поклонников[91].
(С. 27, л. 71.)

<1.17>

Правда, басня Хемницера (всех у него 91) имеет положительные достоинства: она у него благовоспитаннее, нежели у Сумарокова; есть в ней благородная простота, и притом наивность; наконец, у Хемницера гораздо больше естественности, нежели у Дмитриева. С своей стороны, Дмитриев, написавший 48 басен, далеко выше Хемницера по художеству, по изяществу языка и разнообразию стиха[92]; но всегда заметите, что Дмитриев чисто классический художник, что он не дает еще настоящей цены местным условиям: читая его, видишь, что это не свое, не родное, а общее достояние[93], хотя прекрасное. По мнению критиков, Дмитриев отличается художественностью описаний[94].

<Слева на полях против последних подчеркнутых слов:>

<Выш>е. <Ска>зку <худо>жес<т>вен<не>е <писа>л, <да и> то <н>е <всег>да[95].
(С. 28, л. 71 об.)

<1.18>

Итак, в этой, по-видимому переводной басне, Крылов ясно обнаружил:

1. совершенно свободное творчество,

2. характеристические черты страны и народа, с семейным взглядом на *свой* мир крещеный, с любовью к природе и с патриархальными обычаями…

<После этого текста между строк:>

Все это, признаюсь, кажется мне натянуто[96]. C’est chercher midi à quatorze heures[97].
(С. 34, л. 74 об.)

<2>

Журнальная деятельность И.А. Крылова. Речь, произнесенная на торжественном акте доцентом А.И. Линниченко

<2.1>

Яркие картины нравственной порчи общества выливаются из души, глубоко потрясенной тиною и мелочами опутавшей общество жизни, из прекрасного сердца, много и долго болевшего при виде попрания людьми их человеческого достоинства…

<Слева на полях:>

<Голо>ва<, да> и <се>рд<ц>е <Кр>ы<л>ова <не б>ыло <из> бо<ля>щих.
(С. 40, л. 77 об.)

<2.2>

Приведенная сатира[98], совсем почти не имея басенной формы, по своей тонкой иронии близка уже к лучшим басням Крылова.

<Слева на полях:>

Где же тут тонкость иронии? Везде довольно грубая и пошлая шутка.
(С. 45, л. 80.)

<2.3>

Друг Жуковского и Карамзина, мог ли он не быть истинным другом России?.. Из этой-то любви к России, из прекрасного любящего сердца излились эти яркие картины недостатков родного общества…

<Справа на полях:>

<Раз>ве пр<ия>т<ель> Ж<у>ковского, а Карамзину только знакомый[99].
(С. 45, л. 80.)

<2.4>

И все мы можем назвать его нашим общим учителем и наставником; потому что воспоминания нашего детства, нашего первоначального образования, неразрывны с памятью Крылова.

То, что выработала его душа, что выработала его мысль, стало общим нашим достоянием, — и, соединяя с памятью о Крылове, как знаменитом деятеле русского слова, памятование о нем, как наставнике нескольких поколений, мы только исполняем наш нравственный долг.

<Отчеркнуто на полях слева.> [100]

Примечания

1 ОР РГБ. Ф. 63. Карт. 23. Ед. хр. 42. Старый шифр: МК VII А.7.б / 8.

2 О не лишенной драматизма истории назначения его на эту должность: История Императорского Университета св.<ятого> Владимира. По поручению Совета Университета св.<ятого> Владимира составил ордин.<арный> проф. М.Ф. Владимирский-Буданов. Т. 1. Киев: Типография Императорского Университета св. Владимира, 1884. С. 560–561.

3 Подробнее см.: Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского университета Св.<ятого> Владимира (1834-1884). Составлен и издан под редакцией ордин.<арного> проф.<ессора> В.С. Иконникова. Киев: Типография Императорского Университета св. Владимира, 1884. С. 369-374; см. также: Лицей князя Безбородко. Издал Г.А. Кушелев-Безбородко. СПб.: Типография Академии наук, 1859. С. 122–123. URL: http://rodovoyegnezdo.narod.ru/Linnichenko/andrivlinnichenko.htm (дата обращения: 23.03.2022).

4 Издания с дарственными надписями из собрания библиотеки Пушкинского Дома: каталог. Вып. 3. СПб.: БАН, 2018. С. 34.

5 Пятидесятилетие гражданской и ученой службы М.П. Погодина (1821–1871). М.: Университетская типография, 1872. С. 46.

6 Подробнее: Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского университета Св.<ятого> Владимира. С. 123-–126; см. также: *Макаров А.Н.* Киевская старина в лицах: XIX век. Киев: Довира, 2005. С. 202–205.

7 *Г.<огоцкий> С.<С.>* Философский лексикон. Т. 1–4. Киев: Типография И. и А. Давиденко, 1857–1873.

8 Жизнь и труды М.П. Погодина. Николая Барсукова. Кн. 10. СПб.: Типография М.М. Стасюлевича, 1896. С. 358–361. Далее ссылки на это издание приводятся сокращенно: Барсуков, с указанием тома и страниц.

9 Восстание поляков в Юго-Западной России в 1863 году. Киев: Университетская типография, 1863. См. также: Барсуков, 20, 57–62.

10 Гогоцкий С.С. Еще несколько слов об украйнофилах // Русский вестник. 1875. № 6. С. 787–798; ср.: *Гогоцкий С.С.* Украйнофильство с его затеями о двутекстных учебниках // Волынские епархиальные ведомости. 1881. № 20-24.

[11] Очерк развития важнейших идей отечественного языкознания от возникновения ученых исследований русского языка до утверждения их на началах сравнительно-исторической науки о языке. Речь профессора А.<И.> Линниченко, произнесенная в торжественном собрании лицея князя Безбородко 18 июня 1855 г. <Киев: Университетская типография, 1856.>

[12] *Герцен А.И.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 2. М.: Издательство АН СССР, 1954. С. 225.

[13] Подробнее: Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского университета Св.<ятого> Владимира. С. 588–599; *Макаров А.Н.* Киевская старина в лицах. С. 253–256.

[14] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 24. Л.: Наука, 1982. С. 227, 229, 236–238, 262 и др., а также примеч., с. 473–474.

[15] Барсуков, 10, 359.

[16] О нем: Князь П.А. Вяземский и Н.П. Барсуков. Переписка / Сост., публ., вступ. статья, коммент. и указатель имен Д.П. Ивинского. М., 2021. С. 458–459 и по ук.

[17] Карамзин и его предшественники. Рассуждение, представленное в 1-е Отделение Философского факультета Императорского С.<анкт->Петербургского университета А. Селиным для получения степени магистра русской словесности. СПб.: В типографии Эдуарда Праца, 1847.

[18] См. в т. ч.: *Вяземский П.А.* Жуковский. — Пушкин. — О новой пиитике басен // Московский телеграф. 1825. Ч. 1. № 4. С. 346–353; Фон-Визин. Сочинение князя Петра Вяземского. СПб.: В типографии Департамента внешней торговли, 1848. С. I, 40, 201.

[19] Ср., впрочем: «Друзья Жуковского всегда оставались и его друзьями. Таковы были постоянные сношения его с князем П.А. Вяземским и Баратынским» (*Плетнев П.А.* Иван Андреевич Крылов // Современник. 1845. Т. 37. С. 72).

[20] Впервые: *Вяземский П.А.* Песнь в день юбилея И.А. Крылова // Русский инвалид. 1838. 4 февраля; вошли в прижизненный сборник: В дороге и дома. Собрание стихотворений князя П.А. Вяземского. М.: В типографии <П.> Бахметева, 1862. С. 245–247; то же: *Плетнев П.А.* Жизнь и сочинения Ивана Андреевича Крылова // Полное собрание сочинений И.<А.> Крылова, с биографиею его, написанною П.А. Плетневым. Т. 1. СПб.: В типографии военно-учебных заведений, 1847. С. LXXVIII–LXXX; *Плетнев П.А.* Жизнь и сочинения Ивана Андреевича Крылова // Полное собрание сочинений И.<А.> Крылова, с биографиею его, написанною П.А. Плетневым. Второе издание. Т. 1. СПб.: В типографии Эдуарда Веймара, 1859. С. LXXXVI–LXXXIX; см. также: *Ивинский Д.П.* Из комментария к стихам кн. П.А. Вяземского на юбилей И.А. Крылова // Литературоведческий журнал. 2019. № 46. С. 130–148.

[21] *Ломоносов М.В.* Полн. собр. соч. / Редколлегия: В.В. Виноградов, Б.Д. Греков, А.В. Топчиев, С.Г. Бархударов, А.И. Андреев. Г.П. Блок. Г.А. Князев, В.Л. Ченакал; АН СССР. Т. 8. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1959. С. 254; впервые: Слово похвальное всепресветлейшей державнейшей великой госуда-

рыне императрице Елисавете Петровне, самодержице Всероссийской, на пресветлый и торжественный день восшествия на всероссийский престол Ея Величества ноября 25 дня, который празднован в Императорской Академии наук публичным собранием ноября 26 дня 1749 года, говоренное Михайлом Ломоносовым. <СПб.: Печатана при Императорской Академии наук, 1749>. С. 42–43.

[22] Т.е. выведенная Ломоносовым Елисавета, которой он приписал собственные взгляды, как поступал и в других случаях.

[23] Черты и анекдоты для биографии Ломоносова, взятые с его собственных слов <Я.Я. фон> Штелиным // Москвитянин. 1850. №. 1. Отд. 3. С. 1; см. также: Сборник материалов для истории Императорской Академии наук в XVIII веке. Издал А.<А.> Куник. Ч. 1. СПб.: В типографии Императорской Академии наук, 1865. С. 390–405. Опираясь на материалы архива Штелина, Н.С. Тихонравов уже в 1853 г. уверенно указывал, что Ломоносов родился в 1711 г. (*Тихонравов Н.С.* Материалы для истории русской словесности. Для биографии Ломоносова // Москвитянин. 1853. № 3. Отд. 4. С. 22).

[24] Дневные записки путешествия доктора и Академии наук адъюнкта Ивана Лепехина по разным провинциям Российского государства. Ч. 4. СПб.: При Императорской Академии наук, 1805. С. 298.

[25] Немецкий подлинник письма Корфа: Сборник материалов для истории Императорской Академии наук. Ч. 1. С. 192–193.

[26] Воронцов, Михаил Илларионович (1714–1767), канцлер Российской империи (1758–1765), покровительствовал Ломоносову.

[27] Об этом памятнике, с полным воспроизведением всех надписей: Опыт исторического словаря о российских писателях. Из разных печатных и рукописных книг, сообщенных известий и словесных преданий. Собрал Николай Новиков. СПб.<При типографии Академии наук:>, 1772. С. 123–126; ср.: Трутень. 1770. Лист 10. С. 75–80.

[28] С некоторыми оговорками, допуская, в частности, что Ломоносов «сам в точности не знал года своего рождения» (*Грот Я.К.* Очерк академической деятельности Ломоносова, читанный <…> в торжественном собрании Императорской Академии наук 6 апреля 1865 г. СПб.: В типографии Императорской Академии наук, 1865. С. 7).

[29] *Ламанский В.И.* Михаил Васильевич Ломоносов. Биографический очерк. СПб.: В типографии А.А. Краевского, 1864. С. 27.

[30] Вопрос о годе рождения Ломоносова в настоящее время обычно решается в пользу 1711 (Летопись жизни и творчества М.В. Ломоносова / Под ред. А.В. Топчиева, Н.А. Фигуровского и В.Л. Ченакала. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1961. С. 17), и таким образом не документ, подписанный бароном Иоганном Альбрехтом фон Корфом (1697–1766), а свидетельство Якова Яковлевича Штелина (Jacob von Stäehlin, 1709–1785) оказывается наиболее точным из всех перечисленных Селиным.

[31] Т.е. до Селина, и потому последний мог не опасаться «ошибиться».

[32] Ломоносов ушел из родительского дома в Москву 9 декабря 1730 г. (Летопись жизни и творчества М.В. Ломоносова. С. 22), т. е. в возрасте 19 лет.

[33] Райзер (Raiser), Густав Ульрих (Евстафий Викентьевич), фон (1718 или 1719 — после 1754), впоследствии член канцелярии Главного правления сибирских и казанских заводов, специалист по горному делу.

[34] Виноградов, Дмитрий Иванович (1720–1758), впоследствии специалист по производству фарфора.

[35] Ср. <6>, где упоминаются Роттердам и Гаага, и <7>, где утверждается, что Ломоносов не был в Голландии. Это противоречие и отмечает Вяземский своим подчеркиванием. В действительности Ломоносов побывал в Германии (Марбург, Гиршфельд, Эйзенах, Гота, Фрейбург, Дрезден, Лейпциг, Кассель, Франкфурт, Майнц, Кобленц, Кельн, Дюссельдорф, Лейден, Гессен, Зиген, Любек) и Голландии (Амстердам, Гаага, Роттердам, Утрехт) (Летопись жизни и творчества М.В. Ломоносова. С. 46, 49, 54–56).

[36] Генкель, Иоганн Фридрих (1678–1744), химик, минералог, металлург, медик.

[37] Об этом эпизоде, побудившем Ломоносова в начале мая 1740 г. покинуть Фрейбург, см.: Летопись жизни и творчества М.В. Ломоносова. С. 53–54.

[38] Кайзерлинг, барон, граф, Герман Карл фон (1697–1764), посланник (полномочный министр) при саксонско-польском дворе (Дрезден).

[39] Ср. <5> и <7>.

[40] Головкин, граф Александр Гаврилович (1689–1760), с 1731 г. и до конца жизни посланник в Голландии. Действительный тайный советник, сенатор. Принадлежал к партии канцлера А.П. Бестужева-Рюмина.

[41] Неточная цитата из письма Ломоносова к И.-Д. Шумахеру от 5 / 16 ноября 1740 г. (оригинал на немецком языке; впервые: Сборник материалов для истории Императорской Академии наук. С. 179–183; современная публикация: *Ломоносов М.В.* Полн. собр. соч. Т. 10. 1957. С. 421–431); имя И.И. Шувалова возникло в тексте Селина по ошибке.

[42] Ср. <5> и <6>.

[43] Возможно, Вяземский связал это упоминание о «лекарстве» с общеизвестным пристрастием Ломоносова к спиртному.

[44] Вероятно, «деятельность» по организации и осуществлению опытов представлялась Вяземскому скорее однообразной, чем «разнообразной», и он посчитал выражение «разнообразная деятельность» не вполне точным.

[45] Речь идет о владениях, пожалованных императрицей Елизаветой Ломоносову указом от 15 марта 1753 г. «для делания изобретенных им разноцветных стекол и из них бисеру и всяких других галантерейных вещей и уборов»; предполагалось, что к работам на мозаичной фабрике будут привлечены дворцовые крестьяне: «в Копорском уезде из Коважской мызы от деревни Шишкиной сто тридцать шесть душ, из деревни Калище двадцать девять душ, из деревни Усть-Рудиц двенадцать душ, от мызы Горье Валдай из деревни Перекусихи и Липовой тридцать четыре души, всего двести одиннадцать душ, со все-

ми к ним принадлежащими по описным книгам землями» 2 сентября 1756 г. Ломоносов получил дарственную грамоту на владение этими землями (Летопись жизни и творчества М.В. Ломоносова. С. 212, 260). Вяземский отмечает неточность в написании названия одной из мыз: следовало не *Кор-Валдай* и не *Коро-Валдай*, а *Горье-Валдай* (ср. обсуждение этого вопроса в печати: *Федоров Б.<М.>* Жизнеописание Ломоносова // Труды Императорской Российской академии. Ч. 3. СПб., 1840. С. 71).

[46] Возможно, Селин, высказывая преувеличенную, как считал Вяземский, оценку значения мозаик Ломоносова, ориентировался на некоторые официальные документы его времени, ср. в т. ч.: «И Правительствующему Сенату Конференция, сообщая о том такое мнение, находит, что мозаичная работа в великом почтении и сама собою Империи славу приносит <…>» (Доклад о монументе и мозаичных картинах над гробом Петра I // Чтения в Императорском Обществе истории и древностей российских при Московском университете. 1867. Кн. 2. С. 17–18).

[47] Вяземский отмечает очевидную опечатку в слове «Болонская».

[48] Очевидно, Вяземский считал маловероятным, что Болонская академия (Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, основана в 1714) могла руководствоваться мнением графа М.И. Воронцова, покровительствовавшего Ломоносову; между тем версия, на которую ориентировался Селин, точна: в качестве канцлера Российской империи Воронцову, который к тому времени уже проявил неподдельный интерес к деятельности Болонской академии, нетрудно было инициировать избрание Ломоносова (см. подробнее: *Фигуровский Н.А.* К избранию М.В. Ломоносова в члены Болонской Академии Наук // Вопросы истории естествознания и техники. 1983. № 3. С. 112–114).

[49] По всей видимости, Вяземский считает это слово неуместным или неудачным в данном контексте; впрочем, оно широко употреблялось на всем протяжении XIX в., ср.: «при изыскании своего начала» (<*Язвицкий Н.И.*> Введение в науку стихотворства. или Рассуждение о начале поэзии вообще, и краткое повествование восточного еврейского, греческого, римского, древнего и среднего российского стихотворства. СПб.: В Медицинской типографии, 1811. С. 80); «при изыскании сего древнего народа» (Христианские изыскания в Азии, с известиями о переводе священного писания на восточные языки. Сочинение доктора Клавдия Буканана, вице-президента Форт-Виллиамской академии в Бенгале, и члена Английского общества. Перевод с английского. СПб.: В типографии Иос.<ифа> Иоаннесова, 1815. С. 105); «руководством при изыскании растений» (<*Максимович М.А.*> Московская Флора, или описание растений дикорастущих в Московской губернии, издана Иваном Двигубским. 1828 г. в Унив.<ерситетской> тип.<ографии> in 16. XVI, 616, XLI стр. // Московский телеграф. 1828. № 24. С. 469);«при изыскании других условий, действующих на вещество» (*Перевощиков И.* Очерк истории химии (статья вторая и последняя) // Москвитянин. 1850. № 19. Отд. 3. С. 104); «при изыскании

этих общих начал» (Адам Фергюсон и его историческая теория (диссертация pro venia legendi, написанная кандидатом Лучицким) // Университетские известия. Киев, 1868. № 11. С. 42); «в изыскании законов бытия» и «при изыскании закона всего совершающегося» (Исторические очерки, рассказы и анекдоты // Вестник иностранной литературы. 1893. № 9. С. 246) и мн. др.

[50] Вяземский не считал Грибоедова образцовым автором, а его «появление» значимым событием для истории русской литературы; ср., в частности, его заметки о «Горе от ума» (*Ивинский Д.П.* Князь П.А. Вяземский. Материалы к историко-литературной биографии. М.: Р-Валент, 2020. С. 179–211); см. также: *Ивинский Д.П.* Пометы князя П.А. Вяземского на полях его поэтического сборника «В дороге и дома» // Ostkraft / Литературная коллекция. Научное обозрение. 2020. № 2-3. С. 38-39, 45-46).

[51] Скорее всего, Вяземский, вообще не склонный воспринимать тексты Ломоносова как в полной мере совершенные (см., в частности: *Коровин В.И.* Пометы П.А. Вяземского на собрании сочинений М.В. Ломоносова // Новое литературное обозрение. 1993. № 3. С. 181–192), счел форму *ранée* не соответствующей норме высокого стиля.

[52] Вероятно, Вяземский посчитал подчеркнутое им *зело* избыточно архаичным.

[53] Возможно, Вяземский считал «стихотворные произведения» Ломоносова (прежде всего, конечно, его оды) «ораторскими», и по этой причине не был склонен разделять их, а вместе с тем не усматривал ни в тех, ни в других (или, по крайней мере, в последних) «русского чувства».

[54] Иван Владимирович Лопухин (1756–1816), действительный тайный советник, сенатор, был одним из наиболее выдающихся деятелей русского масонства: он переводил и издавал мистические сочинения, в т. ч. собственные: <*Лопухин И.В.*> Рассуждение о злоупотреблении разума некоторыми новыми писателями, и опровержение их вредных правил. Сочиненное Россиянином. М.: В Университетской типографии у Н. Новикова, 1780; <*Лопухин И.В.*> О ΖΗΛΟΣΟΦΟΣ: Искатель Премудрости, или Духовный Рыцарь. М.<: Б.м.>, 1791; Изображение мечты равенства и буйной свободы, с пагубными их плодами. Сочинение статского советника Ивана Лопухина. Новое издание. М.: <: Б.м.>, 1794; <*Лопухин И.В.*> Излияния сердца, чтущего благость единоначалия и ужасающегося, взирая на пагубные плоды мечтания равенства и буйной свободы, с присовокуплением Нескольких изображений душевной слепоты тех, которые не там, где должно, ищут причин своих бедствий. Писано Россиянином, сочинившим рассуждение о злоупотреблении разума некоторыми новыми писателями и проч., напечатанное в 1780 году. М.: В типографии Пономарева, 1794; <*Лопухин И.В.*> Некоторые черты о внутренней церкве, о едином пути истинны и о различных путях заблуждения и гибели, с присовокуплением краткого изображения качеств и должностей истинного Христианина. СПб.: В Императорской типографии, 1798; <*Лопухин И.В.*> Вера в Иисуса, или кратчайший путь к Богу. Перевод с иностранного. М.: В Синодальной типографии, 1813; <*Лопу-*

хин И.В.> Нечто для размышления и молитве и сущности христианства. Орел: В Губернской типографии, 1814; см. также: Масонские труды И.В. Лопухина. М.: Товарищество типографии А.И. Мамонова, 1913 (Материалы по истории русского масонства XVIII века. Вып. 1. Издание В.Ф. Саводника); его записки: Записки И.В. Лопухина. С предисловием Искандера. Лондон: Trùbner & Co., 1860; о нем: *Гаврюшин Н.К.* Юнгов остров. Религиозно-исторический этюд. М.: Лого-Н, 2001.

[55] Это замечание Вяземского о Лопухине в какой-то мере противоречит многочисленным апологетическим отзывам о нем и его филантропической деятельности, в т. ч. тем, которые принадлежали авторам, оценивавшимся Вяземским негативно, в частности Герцену, с которым совершенно сходится Селин, ср.: «Лопухин представляет явление редкое. Тихий, чистый, твердый и спокойный, он с своим мистицизмом и мартинизмом, идет так непохоже, так противуположно, окружающему морю интриг, исканий, раболепия, что это бросается в глаза не только генерал-губернатору Брюсу, но даже самой Екатерине, которая велит сослать его покаявшегося товарища, а его не велит; Павлу, который вынес от него два раза возражение; Александру, благодарившему его за превосходную записку о Духоборцах» и т. д. (Записки И.В. Лопухина. С предисловием Искандера. С. V).

[56] Ср. в «Старой записной книжке»: «Лопухин (Иван Владимирович), мартинист, приятель и сподвижник Новикова, был также в свое время передовым человеком. Чувство благочестия и человеколюбия было ему сродно. Он был милостив и щедролюбив до крайности, именно до крайности. Одной рукой раздавал он милостыню, другой занимал он деньги направо и налево и не платил долгов своих; облегчая участь иных семейств, он разорял другие. Он не щадил и приятелей своих, и товарищей по мартинизму. Вдова Тургенева, мать известных Тургеневых, долго не могла выручить довольно значительную сумму, которую Лопухин занял у мужа ее. Нелединский, товарищ его по Сенату и ездивший с ним на ревизию в одну из южных губерний, так объяснял нравственное противоречие, которое оказывалось в характере его. По мистическому настроению своему, Лопухин вообразил себе, что он свыше послан на землю для уравновешения общественных положений: он брал у одного и отдавал другому» (Вяземский, 8, 176. В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: Вяземский, с указанием тома и страницы). Эти заметки Вяземского соответствуют тому, что сообщает о Лопухине Ф.П. Лубяновский, также обсуждающий долги его и приходящий к сходным выводам (Воспоминания Федора Петровича Лубяновского: 1777–1834. М., 1872. С. 73–76); неслучайно Вяземский в другом месте своей записной книжки ссылается на его устные рассказы о Лопухине (Вяземский, 8, 367).

[57] Комедии Д.И. Фонвизина «Недоросль» (1782) и Я.Б. Княжнина «Хвастун» (не позднее 1786) рассматривались Вяземским как высшие достижения в этом жанре в России (Фон-Визин. Сочинение князя Петра Вяземского. С. 201, 218 и др.).

[58] Данный текст — часть приведенной Селиным выписки (с неточностями и неотмеченными значительными сокращениями) из журнала «Смесь» (Речь, о существе простого народа // Смесь. 1769. Лист 25. С. 195–198).

[59] Вяземский реагирует на мнение, высказанное Селиным, зная, что впервые оно прозвучало вскоре после выхода первых томов «Истории государства российского» (см. об этом: *Козлов В.П.* «История государства Российского» Н.М. Карамзина в оценках современников. М.: Наука, 1989. С. 72, 109).

[60] Селин не вполне точен: издание началось в 1801 г., см.: Пантеон российских авторов. Ч. 1. Тетр. 1-4. М., 1801-1803.

[61] Платон Петрович Бекетов (1761-1836), коллекционер, знаток иконографии и истории, литератор, владелец типографии (Роспись книгам, напечатанным иждивением типографии Платона Бекетова. М., 1806) приходился двоюродным братом И.И. Дмитриеву, одному из немногих близких друзей Карамзина.

[62] О Бекетове, его собрании портретах и издательских предприятиях: *Голлербах Э.Ф.* История гравюры и литографии в России. М.; Пг.: Государственное издательство, 1923. С. 85-88; *Адарюков В.Я.* Гравюра и литография в книге XIX века // Русская книга XIX века / Под ред. В.Я. Адарюкова и А.А. Сидорова. М.: Государственное издательство, 1925. С. 356–364; *Кауфман И.М.* Русские биографические и библиографические словари. М.: Госкультпросветиздат, 1955. С. 50–51, 331–332.

[63] Лафатер, Иоганн Каспар (Johann Caspar Lavater, 1741-1801); о встрече с ним Карамзин рассказал в «Письмах русского путешественника».

[64] Вяземский подчеркнул эту фразу, конечно, потому, что предсказание не сбылось: слава Наполеона пережила его, что, конечно, в 1803 г., когда статья Карамзина, которую цитирует Селин, была напечатана (*<Карамзин Н.М.>* Взор на прошедший год // Вестник Европы. 1803. № 1. С. 75-80), непросто было предвидеть.

[65] Вяземский не отрицает решительно версию, на которую ориентируется Селин, а только ставит ее под сомнение. Во всяком случае, ему известно, что эта повесть, как и ряд других произведений Карамзина, вызвала некоторый резонанс не только своим патриотизмом, но и вольномыслием; в доносе П.И. Кутузова на Карамзина говорилось: «Возьмите даже его <“>Марфу Посадницу<”>: какой республиканский дух!.. вложил в уста пьяной и глупой бабе ораторские речи в защиту вольности новгородцев, и заставил ее говорить как Демосфена!... Я скоро очень доставлю вам выписку из проклятых его сочинений, где увидите весь яд, который он старался разлить на бедное наше юношество, полюбившее, к несчастию, его бредни…» (*Морозов П.О.* Русские Монморанси (А.А. Васильчиков. Семейство Разумовских. Т. I и II. Спб. 1880) // Древняя и новая Россия. 1881. № 1. С. 142). Любопытно, что, рассказывая о княгине Е.И. Голицыной и ее патриотическом воодушевлении в 1812 году, Вяземский упоминает о Марфе Посаднице, правда не карамзинской, а исторической: «Помнится, вскоре по окончании войны, явилась она в Москве, на обыкновенный бал Благород-

ного Собрания, в сарафане и кокошнике, оплетенном лаврами. Невозмутимо <…> прохаживалась она по зале и посреди дам в обыкновенных бальных платьях; с недоумением, а может быть, и с насмешливым любопытством, смотрели оне на эту возрожденную Марфу Посадницу. Во всяком случае эти барыни худо понимали, что это значит. Славянофильства <…> тогда и в помине не было: все довольствовались тем, что просто по-русски выпроводили незваных гостей из России, и с почетом проводили их до Парижа» (Вяземский, 8, 381). Иногда предполагается, что этот эпизод был известен А.С. Пушкину, который в «Рославлеве» заставил свою исполненную патриотического воодушевления героиню вспомнить о Марфе Посаднице: «Вдруг известие о нашествии и воззвание государя поразили нас. Москва взволновалась. <…> Все закаились говорить по-французски; все закричали о Пожарском и Минине, и стали проповедовать народную войну <…>. — Глаза ее засверкали. Стыдись, сказала она, разве женщины не имеют отечества? <…> Я не признаю уничижения, к которому присуждают нас. Посмотри на M^dc de Staël <…> А Шарлот Корде? а наша Марфа Посадница? а княгиня Д**<ашкова>? чем я ниже их? Уж верно не смелостию души и решительностию» (*Пушкин <А.С.>* Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 8. Кн. 1. <М.; Л.: Изд-во АН СССР,> 1948. С. 153–154; далее ссылки на это издание даются сокращенно: Пушкин, с указанием тома и страницы).

66 См.: Речь, произнесенная Н.М. Карамзиным, в торжественном собрании Императорской Российской академии, 5 декабря 1818 г. // Сын отечества. 1819. № 1. С. 3-25.

67 Трагедия Крылова «Филомела» (1786) была впервые напечатана в «Российском феатре» кн. Дашковой (*<Крылов И.А.>* Филомела // Российский феатр или Полное собрание всех российских феатральных сочинений. Ч. 39. СПб.: При Императорской Академии наук, 1793. С. 209-286), но неисправно, т.к. ряд страниц из большей части тиража 39 части были изъяты (подробнее об этом происшествии, не имевшем отношения к Крылову, см.: Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века: 1725-1800. Т. 4. М.: Государственная библиотека СССР имени В.И. Ленина, 1966-1967. С.181).

68 Недоумение Вяземского вызвано тем, что помимо двух комедий Крылова, названных Селиным, были известны еще четыре, не считая комических опер, которые в сознании Вяземского не обязательно должны были отделяться от комедий, «Сочинитель в прихожей» (1786, опубл. 1794) «Проказники» (1788, опубл. 1793), , «Подщипа» (1800, опубл. 1859) и «Пирог» (1801, опубл. 1869); вероятно, Селин не знал последней.

69 Действительно, к этому жанру Крылов не испытывал интереса. См. впрочем: Ода Всепресветлейшей и державнейшей великой государыне императрице Екатерине Алексеевне самодержице всероссийской на заключение мира России со Швециею, Которую всеподданнейше приносит Иван Крылов, 1790 года августа дня. СПб.<: Печатано у И.К. Шнора, 1790.>

70 В басне «Волки и овцы» (1833).

[71] В басне «Мор зверей» (1808).

[72] В басне «Кот и Повар» (1812).

[73] Вяземский имеет в виду басню «Мор зверей», образцом для которой послужила басня Лафонтена «Les animaux malades de la Peste» (1678), в свою очередь не оригинальная; кроме Крылова ее переводили Я.Б. Княжнин и граф Д.И. Хвостов (см. подробнее: Библиографические и исторические примечания к басням Крылова. Составил В.<Ф.> Кеневич. Издание Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. СПб., 1868. С. 56–57 [далее ссылки на это издание даются сокращенно: Кеневич 1868, с указанием страниц]).

[74] Очевидно, Вяземский колебался в оценке отношений Крылова и императрицы Марии Федоровны (1759–1828) или не был склонен связывать начало их знакомства и ее покровительства именно с трагическим для нее 1801 г.; Селин же только повторил распространенное мнение, ср.: «Известно, что императрица Мария Федоровна всегда покровительствовала Крылову и оказывала ему все знаки благоволения» (*Плетнев П.А.* Жизнь и сочинения Ивана Андреевича Крылова. 1859. С. LXXXI).

[75] Шарль-Александр-Амори-Пинё-Дюваль (Charles-Alexandre-Amaury Pineu-Duval, 1760–1838), подписывавшийся Амори Дюваль (Amaury Duval), французский историк, литератор и дипломат. Был знаком с графом Григорием Владимировичем Орловым (о нем см. ниже), перевел на французский язык с итальянского оду на смерть его жены Анны Ивановны (урожденной Салтыковой, 1779–1824); русский перевод см.: *Амори-Дюваль.* В память графини Орловой, урожденной графини Салтыковой // Дамский журнал. 1825. № 12. С. 239–241.

[76] Басни руския, извлеченныя из собрания И.А. Крылова, с подражанием на французском и италиянском языках разными авторами и с двумя предисловиями, на французском г.<осподина> Лемонтея, а на италиянском г.<осподина> Салфия. Изданныя г.<рафом> Орловым. Собрание сие украшено портр. автора и пятью отпечатанными рисунками. Париж: у Боссанжа отца <...>; у Боссанжов братьев <...>, 1825. <Парал. тит. л. на фр. яз.:> Fables russes : tirées du recueil de m. Kriloff, et imitées en vers français et italiens par divers auteurs; précédées d'une introduction française de m. Lémontey, et d'une préface italienne de m. Salfi. Publiées par m. le comte Orloff. Ornées du portrait de m. Kriloff et de cinq gravures. Paris: Bossange, libraire de s. a. r. le duc d'Orléans <...> et Bossange frères, libraires <...>, 1825. Ч 1. С. 94–96.

[77] Лемонте, Пьер-Эдуард (Pierre-Édouard Lemontey, 1762–1826), литератор, историк, член Французской академии (с 1819).

[78] Басни руския, извлеченныя из собрания И.А. Крылова. Ч. 1. С. VII–XXXVII. На предисловие Лемонте откликнулся А.С. Пушкин (<*Пушкин А.С.*> О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И.А. Крылова // Московский телеграф. 1825. № 17. С. 40–46).

[79] Сальфи, Франческо (Francesco Saverio Salfi, 1759–1832), литератор, историк литературы.

[80] Басни руския, извлеченныя из собрания И.А. Крылова. Ч. 1. С. IXL–LXI.

[81] Орлов, граф Григорий Владимирович (1777–1826), последний граф из рода Орловых, тайный советник, камергер, сенатор, знаток и покровитель искусств. На смерть Орлова Вяземский откликнулся в письме к Н.А. Муханову, сочувственно упомянув и об издании Крылова: «<…> перевод басней Крылова есть его творение. В этом предприятии есть ум, и чувство, и патриотизм и европейская замашка» (Вяземский, 9, 79).

[82] Басня «Сочинитель и Разбойник» (1816) появилась в свет в изд.: Три новые басни И.А. Крылова, читанные в торжественном собрании Императорской публичной библиотеки января 2 дня 1817 г. СПБ.: В Типографии Императорского театра, 1817. С. 8–11. Подробный отзыв Вяземского о ней: Вяземский, 1, 161–162. Об отношении Вяземского к Библейскому обществу см. также: *Ивинский Д.П.* Пометы князя П.А. Вяземского на полях его поэтического сборника «В дороге и дома». С. 34–35.

[83] Имеется в виду басня «Ворона и Курица» (1812).

[84] Вяземский совершенно прав. Считается, что одним из источников этой басни была заметка в «Сыне Отечества» (1812. Ч. 2. С. 44), в которой обыгрывалась эта поговорка: «Очевидцы рассказывают, что в Москве французы ежедневно ходили на охоту — стрелять ворон, и не могли нахвалиться своим soupe aux corbeaux. Теперь можно дать отставку старинной русской пословице: *попал, как кур во щи*, а лучше говорить: *попал, как ворона во французский суп*!» (подробнее об этом: Кеневич 1868, 146–147; Библиографические и исторические примечания к басням Крылова. Составил В.<Ф.> Кеневич. Второе издание, с приложением материалов для биографии И.А. Крылова, им же собранных. СПб., 1878. С. 118 [далее ссылки на это издание даются сокращенно: Кеневич 1878, с указанием страниц]).

[85] Селин пересказывает лаконичное замечание Плетнева близко к тексту: «*Конь и Всадник* есть ответ на политические толки» (*Плетнев П.А.* Жизнь и сочинения Ивана Андреевича Крылова. 1859. С. LXIII).

[86] Подробнее об этом: Кеневич 1868, 135; Кеневич 1878, 146–147.

[87] Эта версия принадлежит А.Д. Галахову; см.: История русской словесности, древней и новой. Сочинение А.<Д.> Галахова. Т. 2. СПб., 1868. С. 316; ср.: Кеневич 1878, 147.

[88] Недоумение Вяземского могло быть вызвано двумя причинами. Во-первых, он мог обратить внимание на то, что замечание Плетнева противопоставлено Селиным мнению неназванных «других», тогда как и тот, и другие говорили об одном и том же (ср.: Кеневич 1868, 135).

[89] Ср.: Версия о том, что в басне «Осел и Соловей» Крылов задел Дмитриева, до сих пор остающаяся недостаточно обоснованной, подробно обсуждается в изд.: Кеневич 1868, 78–79; то же: Кеневич 1878, 83–84. Басню «Прихожанин» могли воспринимать как написанную не на Дмитриева, а на Вяземского (Кеневич. 1868, 194–195; Кеневич 1868, 207–208), что вряд ли соответствовало

действительности, ср.: «Не знаю, разделял ли Крылов с другими напущенное против меня предубеждение; но в довольно долгих и постоянно хороших отношениях моих с ним, не имел я повода подозревать в нем ни малейшего злопамятства» (Вяземский, 1, 155).

[90] Н.И. Греча и Ф.В. Булгарина, см. об этом: Кеневич 1868, 243.

[91] Ср.: «Кто-то — право не помню, кто именно и где было напечатано — намекает, что в басне: “*Осел и Соловей*” Крылов в стихах:

А жаль, что не знаком
Ты с нашим петухом,

имел в виду Дмитриева и меня. Уж это слишком! Усердие не по разуму. Пожалуй еще, Крылов в минуту досады мог применить меня к ослу, — но и этому не верю, — а решительно восстаю против догадки, что в лице петуха Крылов подразумевал Дмитриева. Ум и поэтическое чувство его были выше подобной нелепости. Безусловный поклонник Крылова зашел уже слишком далеко. Зачем не вспомнил он стихов его:

“И у друга на лбу подкарауля муху,
Что силы есть — хвать друга камнем в лоб“» (Вяземский, 1, 155–156).

[92] Ср. сходное сопоставление Дмитриева с Крыловым у Вяземского: «Дмитриев, как писатель, как стилист, более художник, чем Крылов, но уступает ему в живости речи» (Вяземский, 1, 157). Ср. еще рассуждение Вяземского о «художестве» именно в связи с Дмитриевым: «Знаем, что в наше время многие мало дорожат *художественностью*: это не *реальность*, не вещественная ценность, а умозрительная, условная <…>. Оно, пожалуй, и так для большинства. Но есть и меньшинство <…>. Эти немногие <…> держатся еще вечных законов искусства и изящных образцов, дошедших до нас наследством от изящной древности. <…> Для такого меньшинства Дмитриев останется всегда стихотворцем образцовым» (Вяземский, 1, 164–165).

[93] Вряд ли Вяземский был вполне с этим согласен: если не басни Дмитриева, то его сказки, как минимум «Модная жена» (1791) , «местным условиям» вполне соответствовала, ср.: «Батюшков написал сказку, отличающуюся поэтическими подробностями. В сказке: “Осел Кабуд”, усеянной забавными чертами, В.Л. Пушкин оказал много искусства в повествовании; но они обе перенесены на сцену нам чуждую, где предстояло дарованию более свободы в действии и, следовательно, менее славы в успехе. Наш сказочник не оставляет нас: он замечает то, что каждый из нас мог заметить; умея наблюдать, рассказывает то, что всякий мог рассказать, имея дар повествования. *Модная жена* — нам коротко знакомая, добрый супруг ее *Пролаз,* который *невинным ремеслом дополз до права ездить шестеркою в карете,* человек, с коим встречаемся на всех перекрестках, на всех обедах именинных и карточных вечеринках. *Миловзор* — образец всех *угодников дамских,* только с тою разницею, что они не переняли у него искусства изъясняться правильно и красиво на языке отечественном. Припадок чего-то такого, которого и поэт не умел назвать, и нежные

ласки *Модной жены,* место действия, принадлежности и приборы, спасительная догадливость добрых пенатов, *фиделькu* и *попугая,* все это блестит историческою верностию, в коей убеждаемся не доверенностию к повествователю, а особенными опытами и чувствованиями» (*Вяземский П.А.* Известие о жизни и стихотворениях Ивана Ивановича Дмитриева // Стихотворения Ивана Ивановича Дмитриева. Издание шестое, исправленное и уменьшенное. СПб., 1823. С. XLII–XLIII). При этом Вяземский, очевидно, не считает, что дмитриевскому классицизму (ср.: «Дмитриев <…> классик <…>» [Вяземский, 1, 159]) эти «местные условия» как-то противоречат.

94 Вероятно, имеется в виду Вяземский, ср.: «По красивости в слоге и живости в поэзии назвали бы совершеннейшею басню: ‘Чижик и Зяблица” <…>. Какая утренняя свежесть в начальных чертах! сколько чувства и простоты в стихах <…>. Смотрите далее, как темнеет светлая и веселая картина по мере приближающейся грозы: перед вами оживляется сельское зрелище, не уступающее в живости и разнообразии ни кисти художника, ни творению самой природы. Томсон и Делиль не лучшими стихами живописали природу и предали свои поэмы бессмертию. <…> Заметим здесь мимоходом, с каким искусством разнообразит наш поэт описание грозы, которое встречается у него в нескольких стихотворениях» (*Вяземский П.А.* Известие о жизни и стихотворениях Ивана Ивановича Дмитриева. С. XXXV–XXXVI).

95 Эта фраза, конечно, о Хемницере. Общий смысл заметки Вяземского: соглашаясь с Селиным, он повторяет, что Дмитриев везде «выше» Хемницера «по художеству», и прибавляет к этому что «сказки» последнего иногда «художественнее» его басен (что не влияет на общую оценку тех и других в сравнении с Дмитриевым). Басни и сказки Вяземский различал по действующим в ней: «Всякое повествование, в коем действуют животные или предметы вещественные, свойственнее причислить к Басням, несмотря на слог и драматический ход повествования. Краткое повествование, в коем действуют одни люди или существа возвышеннейшие, принадлежит к Сказкам» (*Вяземский П.А.* Известие о жизни и стихотворениях Ивана Ивановича Дмитриева. С. XXXVIII). Какие именно «сказки» Хемницера Вяземский готов был оценить выше остальных, судить не беремся; судя по имеющимся данным, в их число могла войти басня «Метафизик», которую Пушкин цитировал в письме к Дельвигу от 2 марта 1827 г. (Пушкин, 13, 320) и которую как более «художественную» Вяземский противопоставил басне Крылова «Огородник и Философ» (Вяземский, 1, 162). С тем же, что Дмитриев «далеко выше Хемницера по художеству», Вяземский был тем более согласен с Селиным, что сам не раз отказывал Хемницеру в «художестве», ср. в т. ч.: «О Хемницере <…>: басни его наги, как истина, пренебрегшая хитрости искусства, коего союз ей нужен, когда она не столько поражать, сколько увлекать хочет, не столько покорять, сколько вкрадываться в сердца людей, пугающихся наготы и скоро скучающих тем, что их непостоянно забавляет. Согласимся, что если нравственная цель басни и постигнута им,

то не прокладывал он к ней следов пиитических <…>» (*Вяземский П.А*. Известие о жизни и стихотворениях Ивана Ивановича Дмитриева. С. XXX). Ср.: «Стихи Хемницера с одноглагольными рифмами своими можно иногда сравнить с подмоченным порохом. Стих осекается. Восприемный Грот слишком снисходителен и пристрастен к своим крестникам. Издание Державина и Хемницера труд почтенный и в русской литературе небывалый. Но в поэтах своих хвалит он часто, что вовсе недостойно похвалы. Поэт, великий поэт, Державин опускается нередко до Хвостова, если не ниже. Хемницер иногда вял и пуст до пошлости...» (Вяземский, 10, 295–296). Вместе с тем лишенный способности «прокладывать» «следы поэтические» к «нравственной цели» Хемницер включался Вяземским в ряд поэтов, составивших «<…> тайный заговор дарования против дюжинной пошлости <…>» (Вяземский, 2, 157; ср.: Вяземский, 3, 262) и подчас оказывался под его пером «художественнее» Крылова (см.: Вяземский, 1, 162), но, повторим, не Дмитриева. При этом Вяземский, конечно, не считает, что превзойдя Хемницера в одном отношении, Дмитриев где-то уступил ему в другом, т. е. в «естественности», а потому и подчеркивает это слово в тексте Селина.

[96] Ср. в письме Вяземского к А.С. Пушкину от 16 и 18 октября 1825 г. по поводу его статьи о предисловии Лемонте к изд. Крылов а 1825 г. (см. выше): «Но что такое за представительство Крылова? Следовательно, и Орловский представитель русского народа. Как ни говори, а в уме Крылова есть все что-то лакейское <…>. Может быть, и тут есть черты народные, но по крайней мере не нам признаваться в них и не нам ими хвастаться перед иностранцами. <…> Назови Державина, Потемкина представителями русского народа, это дело другое; в них и золото и грязь наши par excellence <…>но *представительство Крылова* и в самом литературном отношении есть ошибка, а в нравственном, государственном даже и преступление de lè se nation, тобою совершенное» (Пушкин, 13, 238).

[97] *Это значит искать глубокий смысл там, где его нет.* Одна из распространенных французских поговорок, фиксируется в словарях с начала XVIII века (см. в т. ч.: Dictionnaire des proverbes françois. Avec l’explication de leurs significations <…>. Par G.<eorge> D.<e> B.<acker>. Brusselles: Chez George de Backer, 1710 [пагинация отсутствует]); Dictionnaire des proverbes françois, et des façons de parler comiques, bourlesques et familieres, etc. Avec l’explication, et les etymologies <…>. <Par Panckoucke, André-Joseph.>Paris: Chez Savoye, 1749. P. 68–69; неоднократно использовалась французскими авторами (см. хотя бы: *Barrière, Théodore.* Midi à quatorze heures: comédie-vaudeville en un acte. Bruxelles: J.-A. Lelong, imprimeur-éditeur libraire des Théatres Royaux, 1851); была хорошо известна в России (в т. ч.: Сочинения императрицы Екатерины II на основании подлинных рукописей и с объяснительными примечаниями академика А.Н. Пыпина. Т. 7. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1901. С. 65). Один из возможных источников знакомства Вяземского с этой пого-

воркой — комедия-балет Мольера и Ж.Б. Люлли «Господин де Пурсоньяк» (*Monsieur de Pourceaugnac,* 1669), акт I, сцена V.

[98] Речь идет о статье Крылова «Похвальная речь в память дедушке» (*Крылов И.А.* Похвальная Речь в память моему дедушке, говоренная ево другом, в присутствии ево приятелей за чашею пуншу // Зритель. 1792. Ч. 3. С. 63–80).

[99] Об «дружбе» Крылова и Жуковского упоминают некоторые мемуаристы (Крылов в воспоминаниях современников / Вступительная статья, составление, подготовка текста и комментарии А.М. Гордина, М.А. Гордина. М.: Художественная литература, 1982, 140 [В.А. Оленина], 199 [П.А. Плетнев]). О характере отношений Крылова с Карамзиным мало что известно, но во всяком случае у нас нет оснований поставить под сомнение точку зрения Вяземского. Ср.: «Мне показалось излишним замечать некоторые явные ошибки, простительные иностранцу, напр.<имер> сближение Крылова с Карамзиным (сближение, ни на чем не основанное) <…>» (<*Пушкин А.С.*> О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И.А. Крылова. С. 46).

[100] Возможно, Вяземский узнал в этих рассуждениях Селина отголоски собственных мыслей. Ср. в записке официального назначения, подписанной несколькими лицами, атрибутированной Вяземскому сначала П.А. Плетневым (*Плетнев П.А.* Жизнь и сочинения Ивана Андреевича Крылова. 1847. С. LXLIV) и, существенно позднее, Н.П. Барсуковым: «Стихи его отразились родным впечатлением в уме читателей его. И кто же в России не принадлежит к числу его читателей? Все возрасты, все звания, несколько поколений с ним ознакомились, тесно сблизились с ним, начиная от восприимчивого и легкомысленного детства до охладевшей и рассудительной старости, от избранного круга образованных ценителей дарования до низших степеней общества <…>» (Барсуков, 7, 359; впервые: *Блудов Д.Н., Вяземский П.А., Дондуков-Корсаков М.А., Плетнев П.А., Ростовцев Я.И., Уваров С.С.* О памятнике Крылову // Журнал Министерства народного просвещения. 1845. Отд. 7. С. 20; прямое указание Вяземского на свое авторство этой заметки содержится в его письме к Барсукову от 1[13] октября 1872 г., см.: Князь П.А. Вяземский и Н.П. Барсуков. Переписка. С. 42).

СТАТЬЯ ГЕОРГИЯ ШЕНГЕЛИ «ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ» (1939): ПОЛНЫЙ ТЕКСТ

Публикация В.Э. Молодякова

Пятнадцатилетие смерти Валерия Брюсова в октябре 1939 г. было отмечено статьями и заметками во многих советских журналах и газетах (более 50). По понятным причинам они не отличались разнообразием содержания и тона. Статья Георгия Шенгели «Валерий Брюсов», помещенная 8 октября 1939 г. в «Вечерней Москве» (№ 231. С. 3), почти не выделялась на общем фоне. Однако ее машинопись, хранящаяся в РГАЛИ (Ф. 2861 [Шенгели Г.А]. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 6–11), показывает, что по требованию редакции статья была сокращена автором почти в два раза (судя по помете «срочно на машинку», для набора потребовалась перепечатка). Этот вариант был дополнительно сокращен и подвергнут правке в газете, в результате чего напечатанный текст заметно отличался от исходного. Ниже статья впервые публикуется полностью с указанием слоев правки. В *квадратные* скобки заключен текст, вычеркнутый автором в машинописи. В *фигурные* скобки заключен текст, исключенный редакцией. Редакционные дополнения вынесены в подстрочные примечания.

Ряд исключенных фрагментов Шенгели использовал в статье «Валерий Брюсов», подготовленной к печати в августе 1945 г. как отклик на выход «Избранных стихотворений» Брюсова в ГИХЛ, но не увидевшей света. Она была опубликована пишущим эти строки по машинописи (НИОР РГБ. Ф. 386 [Брюсов В.Я.]. Карт. 120. Ед. хр. 14), подаренной автором И.М. Брюсовой с инскриптом «Дорогой Жанне Матвеевне Брюсовой мое последнее стихотворение в прозе. Г. Шен-

гели. 25/VIII-45»: Брюсов В. Неизданное и несобранное. Стихотворения. Проза. Венок Брюсову. Воспоминания о Брюсове. Varia. М., 1998. С. 206–210.

* * *

Пятнадцать лет назад, 9 октября 1924 года, всего на пятьдесят первом году жизни, сошел в могилу Валерий Брюсов — крупнейший русский и европейский поэт конца прошлого и первой четверти нынешнего века.

Свистом и улюлюканьем реакционных борзописцев, [издевательствами остроумнейшего святоши Владимира Соловьева,] недоуменным оханьем [и лицемерными назиданиями] эпигонов народнической критики были встречены первые его творческие опыты; благодарственной грамотой ВЦИК незадолго до смерти были отмечены его высокие заслуги перед культурою родной страны.

{[Банальный и общедоступный] аттестат частной гимназии провожал его в трудный путь начинающего поэта; маленькая книжечка партбилета ВКП(б) была «энергетическим центром» его последних сборников.}

А между этими гранями выстроился ряд блистательных книг, заряженных исключительной творческой потенцией, поражающих непревзойденной эрудицией, широтой интересов и многообразием тем, идей, форм и жанров.

Поэт, с огромным талантом и смелостью разрабатывавший незатронутые до него темы и утверждавший новую стихотворную технику; прозаик, {одинаково твердой рукой[1]} писавший повести на римском, средневековом, утопическом и русско-бытовом материале; [драматург, воспроизводивший строгие каноны античной трагедии и создававший ультрапсихологическую «мимодраму»;] переводчик, перенесший в алмазный фонд русской поэзии стихи Верлена, Эдгара По и Верхарна, гетевского «Фауста», строфы Авзония и гекзаметры «Энеиды», «Балладу Редингской тюрьмы» Уайльда [— этот отчаянный вопль протеста против лицемерия и жестокости буржуазного правосудия —] и сатирическую драму Роллана «Лилюли», положивший начало переводам поэзии {«малых народов»[2]} — евреев, армян, финнов, латышей; редактор и текстолог, выпускавший Пушкина, Тютчева, Каролину Павлову {и Адана}; критик и рецензент, осветивший каждое

сколько-нибудь значительное явление в современной {ему} поэзии [и решительно шедший навстречу всем «неизвестным, осмеянным, странным», начиная от Александра Добролюбова и кончая Хлебниковым]; историк литературы, чьими лекциями о латинской поэзии заслушивались не только студенты, но и профессора; стиховед, систематизировавший основы поэтической техники; историк культуры, чьи статьи [о крито-мике нской цивилизации] приводили в восторг специалистов, — в столь многообразных и внушительных обликах предстает перед нами {почивший поэт[3]}.

К этому надо прибавить его общественно-организаторскую деятельность как руководителя издательства «Скорпион» и журнала «Весы» — этих центров новой русской поэзии, руководителя различных литературно-художественных обществ, главы Отдела художественного образования Наркомпроса, ректора и профессора единственного в мире Высшего литературно-художественного института его имени, председателя Всероссийского союза поэтов.

[История литературы знает поэтов большей творческой силы и глубины, мыслителей более самостоятельных, критиков более тонких, но, кажется, никогда ни один деятель литературы не был столь многогранным и целеустремленным, как Брюсов. Его можно сравнить разве только с Ломоносовым.

Огромное творческое наследие поэта ждет еще своего исследователя и истолкователя, которому предстоит органически разъяснить сложную динамику исканий и достижений Брюсова, пути, какими он, вначале индивидуалист и «декадент», пришел к принятию Октября и к гимнам пролетарской революции.]

Эпоха, в которую творчески вызревал Брюсов, сложна и противоречива. Девяностые годы. [В экономике — буйный рост тяжелой промышленности, экспансия иностранного капитала в России, «наступление металла на ситец». В общественной структуре — возрастание пролетарских кадров, консолидация буржуазии, решительное «оскудение» дворянства. В сфере общественной мысли — распространение марксизма и окончательное выветривание реакционной народнической идеологии (вспомним, что книга Ленина «Что такое “друзья народа” и как они воюют против социал-демократов» появилась одновременно с первой книгой Брюсова. В политике — начинающееся движение царизма на Дальний Восток и союз с буржуазной Францией, залог будущей мировой бойни, а внутри страны — увеличение ко-

личества стачек, возникновение первых организаций, слившихся вскоре в РСДРП, первые шаги зубатовщины. В быту — практика «малых дел», бескрылость и безделье либеральной интеллигенции, чеховская тоска. В поэзии — отголоски надсоновского нытья, неуклюжие и провинциальные призывы народнических последышей «на бой, на бой в борьбу со тьмой» или отвратительные в своей бальной напудренности стишки Голенищевых-Кутузовых и Лохвицких с их лилиями, баядерками и Азраилами). Годы рубежа, эпоха перелома, подлинный «конец века», совпавший с первыми годами перерастания мирового капитализма в империализм, {с началом конденсации той исторической тучи, из которой через двадцать лет грянула мировая война и социальная революция,} — в этой предгрозовой и душной атмосфере зародилась и созревала поэзия Брюсова, отразив в себе, сложно и своеобразно, все противоречия своего времени.

В одном из более поздних стихотворений поэт говорит:

Как ненавидел я всей этой жизни строй,
Позорно-мелочный, неправый, некрасивый…

И эта глубокая ненависть к патриархальному укладу купеческой, мещанской, обывательской Москвы и России вместе с глубоким предчувствием надвигающихся социальных катастроф [, научно предвидеть которые мог только первоклассный гений Ленина,] породили в поэзии Брюсова ту напряженность, тот трепет, то стремление к «последней черте», которые стали основной ее особенностью, которые пронизывают каждое его стихотворение, независимо от темы и времени создания.

[С первой, еще незрелой книги, где чувствуется неокрепший голос юноши, и до последних, как бы из бронзы отлитых и на мраморе иссеченных гимнов][4] Брюсов стремится ко всему мощному, великому, предельно-яркому — к эпохам, людям, событиям и переживаниям, в которых есть «трепет без конца».

[Моя любовь — палящий полдень Явы…

так начинает он одно из первых стихотворений на эротическую тему.

И посреди руин — как тень пустыни — львица…

заканчивает он одно из первых же стихотворений на культурно-историческую тему, — сразу выявляя свой *экстремизм*, свою жажду ощущать и осмысливать всегда и только грань, гребень, вершину, предел.]

Его внимание влекут {могучие и} непреклонные {властители[5]} древности [— Ассаргадон, Рамзес, Александр, Цезарь, Антоний]; он пересказывает по-своему наиболее волнующие мифы [древности — об Орфее и Эвридике, о Тезее и Ариадне]; он изображает раба, прикованного к брачному ложу любимой им царицы, любовников, не разомкнувших объятия в заваливаемой вулканическим пеплом Помпее; он рисует прошлые и грядущие катастрофы, гибель цивилизаций [, нашествия варваров; ему любы скандинавские викинги, народные трибуны, завоевания, уличные бои; его волнуют переживания самоубийцы, тайные и порочные соблазны большого города, кишение толп на площадях столиц, пафос одиночества, стихия любой борьбы и т. д., и т. д.]. {Всё, в чем только есть острота, сила и яркость, становится для Брюсова лирической темой с первых и до последних лет творчества.}

Для Брюсова нет «запретных» и «непоэтических» тем: он пишет стихи о «конках», этих предшественницах трамвая, о структуре атома [, о притонах разврата]; он воспроизводит фабричную и солдатскую частушку; он вдохновляется каменщиком, строящим тюрьму с {тайною надеждой когда-нибудь увидеть в ней не своего «брата-рабочего», а своего угнетателя[6]}. Всё, в чем только пенится и клокочет жизнь, претворяется Брюсовым в поэзию. [А там, где он берется за «банальную» тему — за сельский или морской пейзаж, за картинку мимолетной влюбленности и пр. — там у него возникают небывалые ритмы, оригинальнейшие созвучия, прихотливая композиция, снова создавая ощущение необычности и остроты.]

{Его часто упрекали в «книжности», не догадываясь, что} огромная историческая эрудиция поэта вместе с мощной фантазией давала ему возможность {творчески *жить*} среди образов древности и мифологии и среди утопических прозрений {и что эта «книжность» была формой[7]} борьбы с той «жизнью», которая скорее заслужила имя прозябания. Брюсов сам говорит об этом:

Когда не видел я ни дерзости, ни сил,
Когда все под ярмом клонили молча выи,
Я уходил в страну молчанья и могил,
В века загадочно былые…

поклоняясь в них этой «дерзости и силе», которой не было в московской повседневности девяностых и первых десятисотых годов. И поэтому вполне понятно, что[8]

Едва раскинулись огнистые знамена

Брюсов не мог не стать «песенником борьбы», [не мог не повелеть себе:

Но при заревах, у плахи,
На руинах всех святынь
Славь тяжелых ломов взмахи,
Лиры гордой не покинь!

И как бы ни были далеки нам порою те или иные брюсовские восхваления, как ни чужд нам, например, Антоний, бежавший за галерою Клеопатры:

Когда вершились судьбы мира… —

дерзостное брюсовское мироощущение не может не быть нам близким и родным.]

Глубокое чувство историзма помогло Брюсову осмыслить жизнь как вечно обновляющийся процесс, как неуклонное и изобилующее взрывами стремление вперед. Поэтому, глубоко преклоняясь перед ценностями культуры (и прививая это преклонение читателю), Брюсов благословляет каждое поступательное движение, каждый сдвиг и изменение[9]. [Еще в ранних стихах он говорит:

Я создал и отдал, и поднял я молот, творя, чтобы кинуть опять…

а в знаменитых «Гуннах», провидя ликвидацию родной ему культуры, с глубокой мудростью приемлет историческую закономерность:

Но вас, кто меня уничтожит,
Встречаю приветственным гимном!

Мы знаем, что пролетарская революция не уничтожала подлинных ценностей культуры, что гуннами в действительности оказыва-

лись ее враги, что слава самого Брюсова стала наиболее яркой именно в послеоктябрьские годы, — но мужество и честность поэта, прозвучавшие в этих строчках, совершенно исключительны, его готовность погибнуть во имя Нового звучит в унисон с закаленными душами наших героев.]

И поэт был прав в своем презрительном упреке, брошенном[10] прежним друзьям и союзникам, попятившимся перед Октябрьской революцией:

Иль вам, фантастам, иль вам, эстетам,
Мечта была мила как дальность,
И только в книгах да в лад с поэтом
Любили вы оригинальность?

Но Брюсов близок и нужен нам не только своей напряженностью, своей пламенностью, своим «высоким вольтажем», не только огромным богатством своего поэтического материала, но и той особой *трезвостью фантазии*[11], которая составляет другую характернейшую черту его творчества. [Если большевизм «есть соединение русского революционного размаха с американской деловитостью», то] {брюсовский размах прозрений в соединении с удивительной их логичностью и стройностью в какой-то степени близок и родственен большевистскому темпераменту}[12]. [Когда Брюсов строит свои гимны и дифирамбы Человеку, Городу, Земле, то его образы при широчайшем полете фантазии соединены в неумолимо логичную цепь и с железной убедительностью внушают тот конечный оптимизм, которым проникнуты лучшие творения поэта.]

А его влюбленность в Труд как основу жизни и творчества, его {глубокий}[13] интерес к точному знанию как способу овладеть природой, {его космизм} [, внушающий мечты о дальнейших суперпланетарных судьбах человечества,] являются лишними звеньями, соединяющими нашу эпоху с его поэзией.

{Брюсов был «декадентом» и индивидуалистом, обороняясь от пресных и блеклых бредов разлагающегося строя; Брюсов стал классиком и коллективистом в эпоху эпических событий, творимых революционными массами.}[14] Глаза его были широко открыты на все огни и пожары эпохи, грудь его жадно вдыхала все грозы и ураганы наших дней. {Он во многом ошибался, но всегда был «напевом бури

властной»} [, гремела ли она в тайниках души или бушевала на полях гражданских битв. Ошибки поэта стушевываются перед истинами сегодняшнего дня, а напевы его, созвучные этому дню, остаются.]

Наша великая и счастливая страна [, уже воплотившая многие мечты Брюсова,] благодарно чтит его память[15], память великого поэта, «гордого, как знамя» и «острого, как меч», первым принесшего ей свою великолепную лиру.

Примечания

1 В печатном тексте: раностронний прозаик.
2 В печатном тексте: угнетенных народов.
3 В печатном тексте: Брюсов.
4 Вписано неизвестной рукой и сохранено в печатном тексте: Всю свою жизнь.
5 В печатном тексте: герои.
6 В печатном тексте: с горьким сознанием, что страдать в ней будет, может быть, даже его сын, «такой же рабочий».
7 В печатном тексте: находить яркие призывы и примеры.
8 В печатном тексте добавлено: когда.
9 Вписано неизвестной рукой и сохранено в печатном тексте: обогащающие человечество.
10 Исправлено неизвестной рукой и сохранено в печатном тексте: Не случайно поэт бросил презрительный упрек.
11 В печатном тексте не выделено.
12 В печатном тексте: и разительно близка и родственна большевистскому темпераменту.
13 В печатном тексте: напряженный.
14 В печатном тексте: Брюсов в эпоху эпических событий, творимых революционными массами, пошел вместе с этими массами, вместе с революцией.
15 В печатном тексте: память Брюсова.

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ

ПЯТНАДЦАТЬ лет назад, 9 октября 1924 года, всего на 51-м году жизни, сошел в могилу Валерий Брюсов — крупнейший русский и европейский поэт конца прошедшего и первой четверти нынешнего века.

Свистом и улюлюканьем реакционных борзописцев, недоуменным оханьем эпигонов народнической критики были встречены первые его творческие опыты; благодарственной грамотой ВЦИК незадолго до смерти были отмечены его высокие заслуги перед культурою родной страны.

А между этими гранями выстроился ряд блистательных книг, заряженных исключительной творческой потенцией, поражающих непревзойденной эрудицией, широтой интересов и многообразием тем, идей, форм и жанров.

Поэт, с огромным талантом и смелостью разрабатывавший не затронутые до него темы и утверждавший новую стихотворную технику; разносторонний прозаик, писавший повести на римском, средневековом, утопическом и русско-бытовом материале; переводчик, перенесший в алмазный фонд русской поэзии стихи Верлена, Эдгара По и Верхарна, гетевского «Фауста», строфы Авзония и гекзаметры «Энеиды», «Балладу Редингской тюрьмы» Уайльда и сатирическую драму Ролдана «Лилюли», положивший начало переводам поэзии угнетенных народов—евреев, армян, финнов, латышей; редактор и текстолог, выпускавший Пушкина, Тютчева и Каролину Павлову; критик и рецензент, осветивший каждое сколько-нибудь значительное явление в современной поэзии; историк литературы, чьими лекциями о латинской поэзии заслушивались не только студенты, но и профессора; стиховед, систематизировавший основы поэтической техники; историк культуры, чьи статьи приводили в восторг специалистов, — в столь многообразных и внушительных обликах предстает перед нами Брюсов.

К этому надо прибавить его общественно-организационную деятельность как руководителя издательства «Скорпион» и журнала «Весы», этих центров новой русской поэзии, руководителя различных литературно-художественных обществ, главы отдела художественного образования Наркомпроса, ректора и профессора единственного в мире Высшего литературно-художественного института его имени, председателя Всероссийского союза поэтов.

Эпоха, в которую творчески вызревал Брюсов, сложна и противоречива. Девяностые годы. Годы рубежа, эпоха перелома, подлинный «конец века», совпавший с первыми годами перерастания мирового капитализма в империализм, — в этой предгрозовой и душной атмосфере зародилась и созревала поэзия Брюсова, отразив в себе, сложно и своеобразно, все противоречия своего времени.

В одном из более поздних стихотворений поэт говорит:

Как ненавидел я всей этой жизни строй,
Позорно-мелочный, неправый, некрасивый...
И эта глубокая ненависть к патриархальному укладу купеческой, мещанской и обывательской Москвы и России вместе с глубоким предчувствием надвигающихся социальных катастроф породила в поэзии Брюсова ту напряженность, тот трепет, то стремление к «последней черте», которые стали основной ее особенностью, которые пронизывают каждое его стихотворение, независимо от темы и времени создания. Всю свою жизнь Брюсов стремится ко всему мощному, великому, предельно яркому — к эпохам, людям, событиям и переживаниям, в которых есть «трепет без конца».

Его внимание влекут непреклонные герои древности; он пересказывает по-своему наиболее волнующие мифы; он изображает раба, прикованного к брачному ложу любимой им царицы, любовников, не разомкнувших об'ятий в заваливаемой вулканическим пеплом Помпее;



он рисует прошлые и грядущие катастрофы, гибель цивилизаций.

Для Брюсова нет «запретных» и «непоэтических» тем: он пишет стихи о «конках», этих предшественницах трамвая, о структуре атома; он воспроизводит фабричную и солдатскую частушку; он вдохновляется каменщиком, строящим тюрьму с горьким сознанием, что страдать в ней будет может быть даже его сын, «такой же рабочий». Все, в чем только пенится и клокочет жизнь, претворяется Брюсовым в поэзию.

Огромная историческая эрудиция поэта вместе с мощной фантазией давала ему возможность среди образов древности и мифологии и среди утопических прозрений находить яркие призывы и примеры борьбы с тою «жизнью», которая скорее заслужила имя прозябания. Брюсов сам говорит об этом:

Когда не видел я ни дерзости, ни сил,
Когда все под ярмом клонили молча выи,
Я уходил в страну молчанья и могил,
В века загадочно былые...

поклоняясь в них этой «дерзости и силе», которой не было в московской повседневности девяностых и начала девятисотых годов. И поэтому вполне понятно, что когда

Едва раскинулись огнистые знамена..

Брюсов не мог не стать «песенником борьбы»

Глубокое чувство историзма помогло Брюсову осмыслить жизнь как вечно обновляющийся процесс, как неуклонное и изобилующее взрывами стремление вперед. Поэтому, глубоко преклоняясь перед ценностями культуры (и прививая это преклонение читателю), Брюсов благословляет каждое поступательное движение, каждый сдвиг и изменение, обогащающие человечество.

Не случайно поэт бросил презрительный упрек прежним друзьям и союзникам, попятившимся перед Октябрьской революцией:

Иль вам, фантастам, иль вам, эстетам,
Мечта была мила как дальность,
И только в книгах да в лад с поэтом
Любили вы оригинальность?

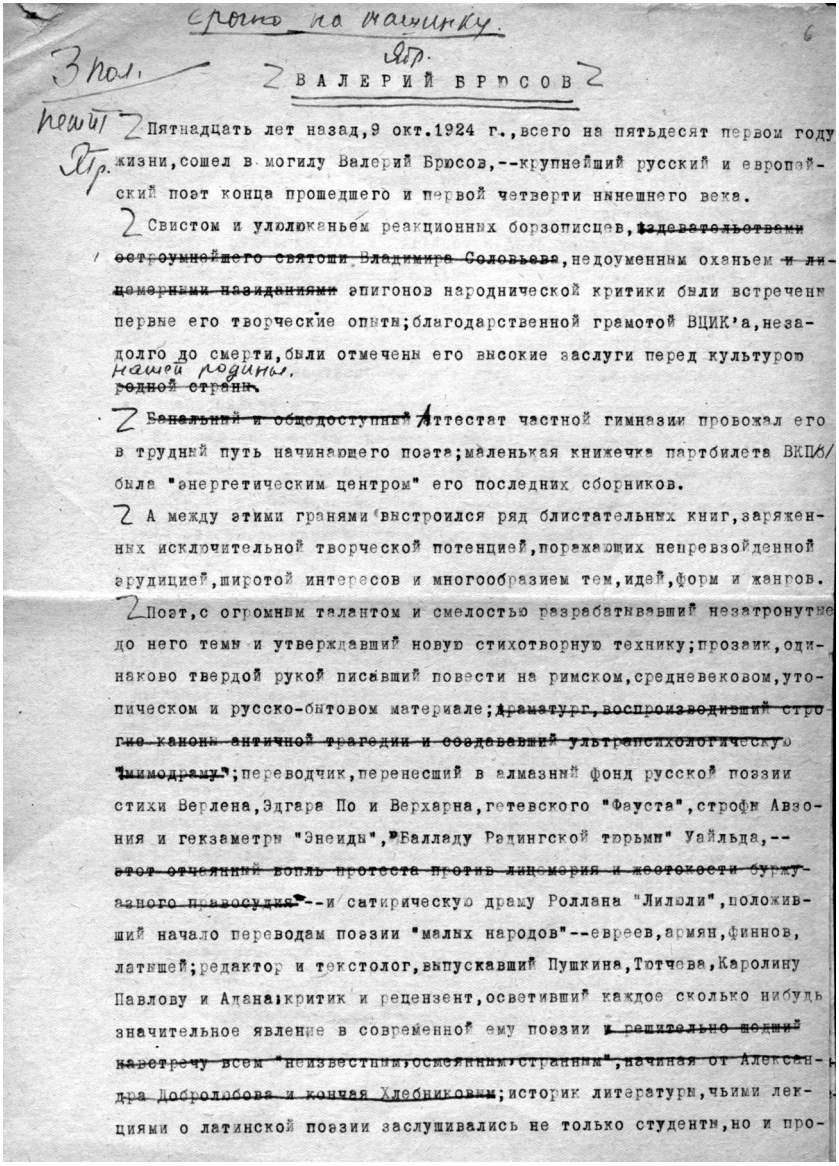
Но Брюсов близок и нужен нам не только своей напряженностью, своей пламенностью, своим «высоким вольтажем», не только огромным богатством своего поэтического материала, но и той особой трезвостью фантазии, которая составляет другую характернейшую черту его творчества и разительно близка и родственна большевистскому темпераменту.

А его влюбленность в Труд как основу жизни и творчества, его напряженный интерес к точному знанию как способу овладеть природой являются липкими звеньями, соединяющими нашу эпоху с его поэзией.

Брюсов в эпоху эпических событий, творимых революционными массами, пошел вместе с этими массами, вместе с революцией. Глаза его были широко открыты на все огни и пожары эпохи, грудь его жадно вдыхала все грозы и ураганы наших дней.

Наша великая и счастливая страна благодарно чтит память Брюсова, память великого поэта, «гордого, как знамя», и «острого, как меч», первым принесшего ей свою великолепную лиру.

Георгий ШЕНГЕЛИ.



Срочно на машинку.

Ядр.

6

3 пол.

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ

Ядр.

Пятнадцать лет назад, 9 окт. 1924 г., всего на пятьдесят первом году жизни, сошел в могилу Валерий Брюсов, --крупнейший русский и европейский поэт конца прошедшего и первой четверти нынешнего века.

Свистом и улюлюканьем реакционных борзописцев, ~~издевательствами остроумнейшего святоши Владимира Соловьева~~, недоуменным оханьем ~~и лицемерными назиданиями~~ эпигонов народнической критики были встречены первые его творческие опыты; благодарственной грамотой ВЦИК'а, незадолго до смерти, были отмечены его высокие заслуги перед культурой нашей родины.

~~родной страны.~~

~~Банальный и общедоступный~~ Аттестат частной гимназии провожал его в трудный путь начинающего поэта; маленькая книжечка партбилета ВКП(б) была "энергетическим центром" его последних сборников.

А между этими гранями выстроился ряд блистательных книг, заряженных исключительной творческой потенцией, поражающих непревзойденной эрудицией, широтой интересов и многообразием тем, идей, форм и жанров.

Поэт, с огромным талантом и смелостью разрабатывавший незатронутые до него темы и утверждавший новую стихотворную технику; прозаик, одинаково твердой рукой писавший повести на римском, средневековом, утопическом и русско-бытовом материале; ~~драматург, воспроизводивший строгие каноны античной трагедии и создававший ультрапсихологическую "мимодраму"~~; переводчик, перенесший в алмазный фонд русской поэзии стихи Верлена, Эдгара По и Верхарна, гетевского "Фауста", строфы Авзония и гекзаметры "Энеиды", "Балладу Редингской тюрьмы" Уайльда, --~~этот отчаянный вопль протеста против лицемерия и жестокости буржуазного правосудия~~-- и сатирическую драму Роллана "Лилюли", положивший начало переводам поэзии "малых народов" --евреев, армян, финнов, латышей; редактор и текстолог, выпускавший Пушкина, Тютчева, Каролину Павлову и Аданэ; критик и рецензент, осветивший каждое сколько нибудь значительное явление в современной ему поэзии ~~и решительно шедший навстречу всем "неизвестным, осмеянным, странным"~~, начиная от Александра Добролюбова и кончая Хлебниковым; историк литературы, чьими лекциями о латинской поэзии заслушивались не только студенты, но и про-

Анна Сергеева-Клятис

«ДОРОГОЙ MAESTRO...»:
Переписка Л.О. Пастернака с П.Д. Эттингером в 1939–1942 гг.[1]

Павел Давыдович Эттингер (1866–1948), художественный критик, коллекционер, заметная фигура художественной жизни Москвы первой половины XX в. По самой строгой мерке — фигура уникальная. Он был полиглотом, в совершенстве владел немецким, английским, польским, свободно говорил и писал на французском, латышском, чешском языках. Эттингер родился в польском городе Люблине в 1866 г., в гимназии учился в Германии, потом в Рижском политехникуме. В 1889-м, в 23 года, Эттингер получил место в Московско-Рязанском банке и переехал в Москву, что потребовало от него изучения русского языка, на котором с тех пор он говорил и писал как на родном. В 1890-х гг. у него возникла страсть к коллекционированию. Он начал собирать книги об искусстве, к которым потом прибавились полиграфические мелочи: пригласительные билеты, визитки, открытки, репродукции, позже сфера собирательства распространилась на экслибрисы и европейские плакаты и афиши.

В 1896-м или в самом начале 1897 г. Эттингер впервые появился в доме Пастернаков и быстро подружился с ними[2]. Дружеские отношения между ним и Л.О. Пастернаком длились более чем сорок лет. С 1922 г. — уже только в эпистолярной форме.

Л.О. Пастернак сыграл в жизни Эттингера важную роль, фактически открыл ему мир современной художественной жизни. Через него Эттингер свел знакомство с А.Н. Бенуа, художниками круга «Мира искусства» и естественно — «Союза русских художников». Он был обязан Пастернаку и знакомством с Р.М. Рильке[3], который в начале 1900-х гг. приезжал в Москву.

Несмотря на то, что у Эттингера не было специального искусствоведческого образования, с 1903 г. он начал работать как художественный критик, помещая рецензии на выставки в газете «Московские ведомости», иногда под псевдонимом «Любитель».

> Буквально за два года значительно расширяется география журналов и газет, в которых печатается Эттингер: в 1905 году это и журнал «Мир искусства», и лондонский «Studio», позже — мюнхенский журнал «Die Kunst». С 1905 г. он начинает свое многолетнее сотрудничество с издателями многотомного словаря художников Тимма и Беккера, подготовив для него в общей сложности около 500 биографий художников[4].

До начала 1920-х гг. Эттингер активно собирал свою коллекцию: получал много подарков от художников, кое-что покупал с выставок. В десятых годах XX в. он был уже очень известен в художественных кругах. С 1912 г. он становится членом Комитета художественных изданий общины св. Евгении, в 1913-м избран почетным членом общества друзей Румянцевского музея, членом общества «Свободная эстетика». После революции его активность нисколько не уменьшилась: в 1917 г. был избран членом Московского товарищества художников, в 1918–1921 гг. состоял специалистом-консультантом Отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины Народного комиссариата по просвещению, в 1919-м входил в специальную комиссию Музейного отдела Наркомпроса по проверке собрания С.И. Щукина, участвовал в создании экспозиции I Музея новой западной живописи и т. д. При этом, стремясь к независимости, он не раз отказывался от штатной должности, какой бы привлекательной она ни была. Так, когда в 1926 г. директор Музея изящных искусств Н.И. Романов обратился к Эттингеру как к знатоку графического искусства, предложив занять место заведующего гравюрным кабинетом, — тот отказался, сославшись на «соображения личного характера».

Эттингер был одинок, жил на небольшую пенсию, свои гонорары тратил на расширение коллекции. До 1918 г. он обитал в скромной квартире в Варсонофьевском переулке, потом был вынужден переехать в коммуналку на Новую Басманную улицу, где занимал всего одну комнату, в которой и размещалась вся его коллекция[5]. В этой квартире он прожил до своей смерти в 1948 г.

Обширная переписка Л.О. Пастернака с П.Д. Эттингером продолжалась с 1897 г., которым датируется первое письмо, до 1942-го, когда почтовое сообщение между СССР и Англией[6] практически замерло. Все события семейной жизни, художественные впечатления, поездки, встречи со значимыми людьми эпохи, описание бытовых реалий и многое другое входило в эту переписку как ее необходимый элемент. Оба корреспондента, находившиеся в тесных дружеских отношениях, не ограничивали себя в темах, содержании, способах выражения. Письма наполнены информацией, относящейся к разным областям и сферам искусства, прежде всего, конечно, изобразительного. Однако для филолога в них тоже есть важная информация. В период жизни в России Л.О. подробно рассказывает Эттингеру о событиях, связанных со старшим сыном, Борисом. Во время эмиграции он, наоборот, получает отчеты Эттингера об оставшихся в Москве сыновьях.

Особенный интерес представляют письма Л.О. Пастернака 1920-х гг., описывающие русскую эмиграцию в Берлине, встречи с писателями, участие в эмигрантских художественных журналах, экспедицию в Палестину, предпринятую по инициативе издателя А.Э. Когана и т. д. Письма П.Д. Эттингера хранятся в Фонде семьи Пастернаков в Архиве Гуверовского института в Стенфордском университете, а письма Л.О. Пастернака в личном фонде Эттингера в ОР ГМИИ им. Пушкина.

Фрагмент представленной здесь обширной переписки относится к самому последнему ее периоду 1939–1945 гг. По нему можно судить о характере, тематике и интонации писем, которыми обменивались Л.О. Пастернак и П.Д. Эттингер в течение жизни, о буднях семьи Пастернаков в эмиграции в тяжелый период разгоравшейся Второй мировой войны, о занятиях и мыслях Л.О. Пастернака в его последние годы. Эти письма дают также материал об обстоятельствах жизни и настроениях Б.Л. Пастернака, с которым друг семьи Эттингер нерегулярно, но постоянно общался, и представляют картину художественной Москвы того времени такой, какой ее видел Эттингер и какой воспроизводил в своих кратких отчетах, написанных для Л.О. Пастернака.

В 1938 г. Л.О. и Р.И. Пастернаки приехали к младшей дочери Лидии в Великобританию. Выйдя замуж за англичанина Элиота Слейтера, она уже два года как покинула Германию и жила в Оксфорде. Переезд к ней родителей, а вскоре после этого и старшей сестры Жозефины с

семьей спас их всех от неминуемой гибели в нацистской Германии. Этот переезд состоялся в общем довольно спонтанно. С усилением антиеврейских настроений росло ощущение неблагополучия, но решиться покинуть обжитое и уже ставшее родным пространство в таком преклонном возрасте, в котором были супруги Пастернак, казалось невозможным. Поддавшись уговорам друзей (особенно в них усердствовал Б.И. Збарский[7]) и официальных лиц, Л.О. решил вернуться в СССР. К слову, ни он сам, ни его супруга, никогда не меняли гражданства и до конца своих дней жили за границей с советскими паспортами.

Главное, пожалуй, что поддерживало Л.О. при принятии этого решения, была перспектива устройства персональной выставки: приближалось 75-летие художника, ему хотелось это отметить. Как раз возможностью персональной выставки и заманивали Л.О. на родину. Вот как сам Л.О. описывает сложившуюся ситуацию:

> Особенно настаивал на нашем возвращении очень искренний друг мой и моей семьи, профессор Збарский, заботившийся о восстановлении нашей художественной школы и образования. Я начал переговоры и переписку об этом с возглавлявшим объединение «Всекохудожник» — тов. Славинским[8], познакомился с Яковом Захаровичем Сурицем[9], нашим полпредом в Берлине. Он оказывал мне много любезных услуг, в особенности по поводу затеи моей отправить все мои работы на родину и устроить там выставку. Заказаны были ящики, картины переправлены в полпредство, где и хранились упакованными. В течение полутора лет, кажется, ждал я отправки их в Москву. Каждую неделю справлялся по нескольку раз у тов. Астахова[10] (с переездом Я.З. Сурица в Париж контакт с ним был потерян), когда же наконец картины будут отправлены. Никакого положительного ответа все не было. Надвигались события; слухи о выселении из Германии всех без исключения советских граждан оправдывались, начали уже выселять по алфавиту. Что же предпринять с картинами, куда их направить? Выпустят ли их теперь из Германии? Все это волновало, еще более расстраивало нервы и усиливало начавшуюся у меня грудную жабу. Времени на раздумыванье не было. Решил взять из Полпредства все ящики с картинами и отправить к моей младшей дочери в Лондон, несмотря на очень большие расходы по транспорту, страховке, хранению. Не дожидаясь своей буквы алфавита и своего выселения, не же-

> лая просить у немцев «отсрочки», мы с женой, оба совершенно больные, приехали к дочери в Лондон. На все письма, которые я писал Якову Захаровичу и Владимиру Петровичу Потемкину[11], ответа не было[12].

Известны письма Б.Л. Пастернака родителям, отправленные в этот нелегкий для них период принятия решения. В этих письмах он пытался предостеречь их от возвращения на родину, однако намеки и эзопов язык, к которому приходилось прибегать при переписке с «заграницей», оставались непонятыми, родители обижались на сына, видели в его предостережениях нежелание принять их дома[13]. Объективные сложности, внезапные перемещения и исчезновение ответственных лиц (например, Ю.М. Славинского) заставили Л.О. и Р.И. переменить направление своего движения. К счастью, в Советский Союз они не вернулись.

Однако переезд в Англию оказался тоже нелегким, и о благополучии на новом месте речи не шло. Приведем еще один фрагмент из воспоминаний Л.О.:

> В Лондон я приехал совершенно разбитый, с расстроенной нервной системой и усилившейся грудной жабой, едва будучи способным перейти улицу[14]. Предпринять в таком состоянии поездку в Москву было бы с моей стороны безумием. Но еще большим безумием было думать, что я вообще способен что-либо затеять, о чем я еще за несколько лет до этого мечтал. Строгое лечение, главным образом, ангины, покой, насколько он был возможен в эти кошмарные годы, уход за мною семьи и дочерей несколько восстановили и укрепили нервы; снова оживала давнишняя мечта (особенно жены моей) устроить мою выставку в Лондоне, а уж потом отправить хотя бы картины в Москву, если самим, жене и мне, не приведется уже[15].

О сложностях в устройстве персональной выставки в Лондоне подробно писала своей московской приятельнице С.М. Гаркави[16] в 1939 г. Р.И. Пастернак:

> Вы спрашиваете, как прошла выставка Леонида Осиповича? Увы, до выставки еще далеко: все салоны перегружены, и нужно ждать год и больше очереди, если художник известен, а Л.О.

здесь известен только немногим. Известность получают через прессу. А пресса, т. е. критики пишут, побывав на выставках! Кроме того, все владельцы салонов с ограниченными по пространству помещениями — настоящие торгаши-купцы. Им не нужны портреты, так как они не могут быть проданы, их не интересуют художественно выдающиеся картины, если нет имени. Они довольствуются приличными — по английскому вкусу — небольшого размера, главным образом, картинами для продажи или очень известными французскими импрессионистами и их старыми третьестепенными вещами — лишь бы громкое было имя! Без выставки Л.О. не может ни продавать, ни получать заказов. Положение неважное. Это одна статья, вторая мучительная: незнание языка и борьба с ним (мало говорящих на французском и немецком). В наши годы обучаться новому языку очень трудно. Третья статья: отъезд детей в Америку! Вы себе представляете, что это для нас значит, особенно после прожитого вместе года! Поселиться далеко от Лидочки немыслимо, нам ведь ходить, двигаться трудно, а поселиться где-нибудь рядом с ней — это страшно далеко от центра, где находятся все, с кем надо знакомиться, с кого можно бы писать, где все салоны и все прочее. Нет никого, кто бы для нас в смысле выставки мог бы что-нибудь сделать, мы сами ищем путей и подвигаемся черепашьим шагом, и мы часто доходим до отчаяния. А главное — наши годы и болезни, и в таком состоянии бороться с незадачами, завязывать знакомства, когда при малейшем движении начинает грудь болеть у Л.О. и у меня, и тогда жизнь становится невмоготу… Да что говорить, так тяжело, так ничего неизвестно, такое безвыходное положение…[17]

Однако из приводимого ниже письма Л.О. Пастернака П.Д. Эттингеру видно, что мысль о выставке не покидает художника. Он настроен более оптимистично, чем его супруга, он полон энергии и строит планы на будущее.

Л.О. Пастернак — П.Д. Эттингеру, 30 июля 1939 г.[18]

Дорогой maestro! Икалось ли Вам вчера вечером? Вчера за чаем среди посетивших нас гостей оказался один молодой исто-

рик искусства со своей женой. Дело в том, что здесь эти дни состоялся конгресс международный по истории искусств, на который съехалось много «искусствоведов» почти со всех стран — в том числе из Варшавы. Очень симпатичный, скромный, но знающий молодой ученый — оказавшийся из разговора корреспондирующим с Вами по вопросам искусства. Его жена — родная сестра наших (и мюнхенских детей) друзей: профессора (знаменитого) по химии К<азимира> Фа́янса[19] (которого я написал в свое время портрет) и его жены. В силу гонений на евреев, он должен был покинуть многолетнюю блестящую профессорскую деятельность в Мюнхене и перекочевать в Америку[20]. Сейчас они приехали на летние каникулы в Европу повидаться с родными.

Ну вот сей искусствовед с сестрой M-me Фаянс (профессор же был у нас раньше) воспользовался полученным «позволением» познакомиться с «таким знаменитым художником», коего он искренний «поклонник» и т. д. Вообще с моей «известностью», знаменитостью и т. д. бывают здесь курьезы, о которых я Вам не рассказывал, не считая это интересным, стоющим придавать этому какое-либо значенье. Вскоре после приезда сюда, например, здешнее художественное общество «Ben Uri» с помпой чествовало меня, с панегириками и т. п. атрибутами, полагающимися «известностям», а когда мне приходится сталкиваться с владельцами салонов для выставки, я — совершенно пустой звук для них, и вообще для англичан русские художники — «terra incognita».

Возвращаясь к теме начала письма, мне было приятно столько лестного услышать о Вас, Вашей книжке и покойном художнике Ноаковском[21], о котором, как он передал мне, он тоже написал книжку <…>

Я очень рад, что сегодня, кажется, мне удастся Вам написать несколько строк — ведь, несомненно, я в долгу у Вас, а не Вы у меня?! И как давно от Вас ни строчки! Сколько раз я собирался за это время написать Вам и о выставках, которые приходиться иногда видеть, о Сезаннах, которых показывали без конца, пользуясь актуальностью его; показывали его «со всеми потрохами его» — не смейтесь, пожалуйста, ибо, кроме всяких «оскребок», третьестепенных, плохих рисунков, акварелек ранних лет, в витринах показаны были его соломенная шляпа, палка, череп (не его, конечно, а с которого он рисовал, должно

быть), походной костюм, кувшин глиняный — чуть не кастрюли или т. п. «посуду»[22] — pardon! Здесь можно было убедиться, как опасно и вредно пользоваться смертью художника, выставляя всякую чепуху или отбросы, от которых автор взбесился бы, увидав весь этот хлам!! Благодаря очень милым близким знакомым, имеющим свою машину, у меня была возможность бывать (мы страшно далеко от центра живем) на выставках этих с громкими именами, но очень мало интересных — все «так себе», третьестепенные вещи громких имен, большей частью импрессионистов. Из громких имен англичан показывают все больше «ultramodern» подражания французским художникам, как Руо, Дюфи и т. п. В общем главное впечатление и цели владельцев этих Kunsthandlüngen — чисто коммерческая — продажа. Даже J.E. Blanch[23] имел свою выставку, а также в придачу выставил и свою коллекцию, которая, конечно, была интереснее его собственной: он владеет оригиналами, начиная с Манэ, всеми современными товарищами — до Degas и дальше. Он, видно, в Лондоне частый гость и старый знакомый в большом обществе. Но все же оставил меня «холодным» — в репродукциях он мне всегда нравился, а здесь — увы…

Я хочу во что бы то ни стало сегодня же письмо это окончить и поэтому вкратце скажу, что не писалось, потому что Жоня-Федя окрашивают все душевное наше состояние, ибо все ближе наша разлука, о которой не хочется и думать[24]. К тому не прекращается перемежающаяся то тревога из-за войны, то утихает, чтобы снова вспыхнуть. Старость наша и болезнь требуют покоя, но его нет. Словом, обнимаем Вас от нас всех. Ваш Л.П.

Не помню, писал ли я Вам, что через знакомых я познакомился с одним из директоров Британского музея, по отделению рисунков, графики (Printed Department), «The temporary Art Society», имеющего целью приобретать работы современных художников и иностранных для передачи их потом по музеям, начиная с Британского музея, в первую очередь. Он приобрел у меня несколько график (хотя я готов был отдать их даром). Он очень милый, ultrакультурный и т. д. и музыкальный — и вся семья. Он пригласил нас, т. е. меня, Розалию Исидоровну и Жоню к себе на домашний свой квартет (он и три его дочери) и был сыгран Шумановский квинтет, причем партию фортепиано исполнила блестяще Розалия Исидоровна (лет 35 назад тому игра-

ла его — помните — с успехом в концерте и с тех пор не пришлось его играть!) Вот Вам второй образец тех парадоксальных ситуаций, в которых нам приходится бывать (в роде вышесказанного «чествования» меня и полного незнания и т. д.) и от депрессивных реляций к курьезным, не укладывающимся вместе — о которых я вспомнил, собираясь заклеить конверт уже, и которые, к радости, могут послужить для окончания письма «за здравие» — вместо написанного.

Чтобы дополнить эпизод с директором Британского музея — сообщу Вам, что я ему, музею, поднес мою биографию, от которой он, директор, был в восторге и прислал оформленную торжественную благодарность, а также поразил меня, показав английское иллюстрированное издание «Воскресения» Толстого с моими иллюстрациями, изданное около 40 лет назад! Ну, будет!

Ваш ЛП.

Настроение Л.О. и ситуация в целом резко изменились 23 августа 1939 г., когда внезапно от сердечного приступа скончалась Р.И. Пастернак. Планы, связанные с персональной юбилейной выставкой, были забыты. Состояние здоровья Л.О. ухудшалось. Но главным, конечно, была утрата спутницы и подруги всей его жизни, от этой утраты он, по собственному признанию, так и не смог оправиться. Изменение мироощущения Л.О. Пастернака ощущается в последующих его письмах. Через три года после этого удара судьбы он запишет в своих воспоминаниях, над которыми работал все последние годы:

Так как мне самому из-за грудной жабы трудно было ходить, искать в Лондоне подходящее помещение для выставки, вести предварительные переговоры с владельцами галерей, то один мой большой поклонник-журналист вызвался все это сделать для меня. И действительно нашел галерею New Bond Street Cooling Gallery, переговорил с владельцем, и назначено было нам явиться для окончательного решения. Но внезапная молниеносная смерть жены моей подкосила меня. Ни о какой выставке, ни о каких планах и речи быть не могло. Только бы кое-как для детей дожить дни свои, может быть, годы (третий год уж пошел) — все, как воля Божья будет! Смерть жены, без страданий, еще более утвердила постоянную веру мою в Бога, и я благодарю Его ежечасно за все, посылаемое Им. Религиозность всегда

была во мне, всю жизнь, как непременное условие, качество художника, имеющего столь близкое непосредственное соприкосновение с красотою и величием природы.

Не хочется писать — слабыми словами не выразишь непроницаемую тайну этого страшного явления — смерти, даже такой, какую жена всегда себе желала, молила Бога о ней, т. е. внезапной, без страданий. Она сразу впала в бессознательное состояние, из которого уже не очнулась. Продолжаю жить в постоянных заботах о детях и внуках, в постоянном напряженном страхе и тревоге в эти страшные годы небывалой в истории по несчастьям эпохи, от которых Бог избавил жену, послав ей смерть за несколько дней до объявления войны. Доживаю дни в ежечасной тревоге за детей и внуков и здесь, и в России, за сестру мою с семьей в Ленинграде[25], молю Бога за них, и, с другой стороны, не перестаю благодарить Его за все, ибо еще хуже могут быть страдания и несчастья, как оглянешься и посмотришь вокруг.

От Шуры года три не было даже открытки (страх и тревога за внуков — может быть, они уже в армии?), с начала этой ужасной войны нет никаких сведений. Но уповаю, что Бог милостив к ним всем, как и к нам здесь. Только от племянницы моей Олюшки из Ленинграда была поздравительная телеграмма к Новому году (1942) — первая за три года, успокоившая нас немного и подавшая надежду, что и от сыновей получу таковые, но увы, с тех пор прошло три месяца, и ничего от них нет[26].

Л.О. Пастернак — П.Д. Эттингеру. 25 октября 1939 г.[27]

Дорогой Павел Давидович!

Много раз сидел над письмом Вам, но не пишется. Спасибо Вам большое за Ваши строки Лидочке[28] и за выраженное мне и детям Ваше искреннее сочувствие в постигшем меня и детей моих великом безграничном горе — в утрате дорогой Розалии Исидоровны. Какие пустые, ничего не говорящие слова по сравнению с фактом этой смерти, неожиданной, внезапной страшной; факту, которому не могу найти подхода. Ужели я Вам пишу о смерти дорогой нам всем Розалии Исидоровны? Вам ли писать, какая утрата, какое горе постигло нас, меня особенно. Сейчас

получили первое письмо наконец от Бори[29], и это дало мне возможность хоть чем-нибудь откликнуться, обнять Вас дружески и крепко пожать Вашу руку.

Ваш Пастернак.

Л.О. Пастернак — П.Д. Эттингеру. 20 декабря 1939 г.[30]

20 Park Town. Oxford.

Дорогой мой Павел Давидович!

До последнего времени я не переставал получать самые трогательные письма с выражениями соболезнования и сочувствия по поводу смерти дорогой Розалии Исидоровны, и столь сердечные и дружественные — как все любили ее — и прекрасно некоторые оценивали ее личность, — так что как это мне ни тяжело было, я все это время был занят массой ответных писем, ибо нельзя было не откликнуться на них. Спасибо Вам, дорогой мой, за Вашу последнюю открыточку, как всегда столь интересную. <…> Пошлет ли мне судьба такую смерть и когда, как дорогой Розалии Исидоровне. Вот и Коровин[31] умер. Я остался последним из группы выставочных — хотя бы — приятелей. И не обмолвились о нем. Ужели мне быть обреченным судьбой до лет Горского[32]! Какой ужас — и с моей болезней (так! — *А. С.-К.*). Бедная Ольга Александровна[33] — но убежден, что образуется, с божьей помощью. Какая акварель моя с Р.И., не помню — в клетчатом платке? Не собирайтесь, а побывайте у Бори — он будет очень рад. Кланяйтесь и сообщите ему, что я ему два письма написал с описанием, как мать умирала, — думаю, что авось получил[34]. Да — без журналов для Вас скучновато и вообще трудно. Наташа рассказывала, что у сестер пока благополучно. Не оставляйте меня без Ваших писем — открыток по крайней мере. Ввиду наступления шлю Вам и всем близким самые лучшие пожелания к Новому году (к чему присоединяются мои дети). Все и вся у нас здоровы.

Обнимаю Вас, Ваш ЛП.

П.Д. Эттингер — Л.О. Пастернаку. 27 января 1940 г.[35]

…Образ незабвенной Р.И. меня окружает в трех видах — небольшая акварель в белом у пианино, рядом Жоня в красной кофте; расцвеченная фотография «Купания» и этюдик маслом в профиль. Так что она все время у меня перед глазами. От О.А. <Ольга Александровна Бари — *А. С.-К.*> знаю, что Ваше письмо Боря получил, но что он у Феди[36] читал превосходный свой перевод «Гамлета», на что забыл меня пригласить. Без газет мы очень мало знаем, что вне нас делается. <…> Юбилеи у нас не переводятся; Грабарь (вечеринка, банкет, орден)[37], Лунц, муж М.С.[38], теперь 70-летие Кругликовой[39]. Корин написал чуть суховатый портрет Нестерова. Ученики Ваши часто о Вас справляются. С журналами стало легче, кое-что доходит. Но «Studio»[40], который gratio получал лет 30, перестали приносить. Всё же в декабре поместили мою статейку, посмотрите при случае…

Л.О. Пастернак — П.Д. Эттингеру. 11 марта 1940 г.[41]

Дорогой мой друг, в порядке полученных мною за последнее время писем Ваша последняя открытка — одна из первых очередей, — за которую отвечаю сердечной благодарностью за ее интересную и разнообразную содержательность — im voraus[42] и за Вашу обо мне память и заботу. Вообразите, что я еще продолжаю получать очень трогательные письма с выражением мне дружеского соболезнования от многих переселившихся, главным образом, в Америку, и поздно узнавших о смерти дорогой Розалии Исидоровны, которую все так искренне любили и высоко ставили. Я пишу Вам сегодня в день ее рождения; дети, Жоничка и Лидочка, сейчас уехали на кладбище положить цветы на ее могилу (урну) и от Вас я просил их положить цветочки тоже (урна из Лондона была перевезена сюда в Оксфордский крематорий). Вот недавно минуло 1/2 года с ее смерти — а я все не могу освоиться… Пробую перешибить все работою и начал работать; сил мало и болезнь моя (angina pect.)[43] мешает быстрым движениям, к которым я привык при писании портретов (с натуры вообще). Еще раз спасибо Вам за все художественные новости. Передайте мой сердечный привет моим бывшим ученикам

и спасибо. Мне очень было досадно, что Вам по Бориной вине не удалось услышать его перевод «Гамлета». Я на днях получил наконец большое письмо (за 2–3 месяца) и страшно был рад за его успешные переводы и надежду, что Художественный театр по ним поставит «Гамлета»[44]. Боря все мои открытки получил и все же долго так оставил ждать его писем (одна из Бориных особенностей)[45] — не сердитесь и Вы на него, как и я! Декабрьское «Studio» достану и прочту Вашу статью обязательно. Сердечный привет О.А. и Ек. В[46].

Ваш Л.П.

П.Д. Эттингер — Л.О. Пастернаку. 6 апреля 1940 г.

…На Борю я и не думаю обижаться и очень рад, что его дела поправились материально. «Гамлет» в Художественном Театре пока ведь лишь confirmation[47], т.к. драма навряд ли скоро пойдет, но хорошо, что теперь выйдет сборник различных переводов Бори[48], к чему и я имею некоторое отношение, ибо издательство меня просило подобрать портреты переводимых авторов. Ко мне вообще часто обращаются с такого рода делами, и мои коллекции таким образом дают и толику пользы. — Вам трудно себе представить, какое количество выставок у нас теперь бывает, к тому вошли в моду открытые их обсуждения. Но всё же художественных новостей, о которых стоило бы писать, мало…

П.Д. Эттингер — Л.О. Пастернаку. 19 апреля 1940 г.

Получил Вашу открытку от 29.01, шер мэтр, и как раз имел случай ее показать Боре, который был в хорошем настроении, хотя материальные дела его не блестящи. Это улучшится, когда «Гамлет» пойдет в Художественном Театре, но когда-то еще улита доедет[49]. У Шуры все в порядке, и о Ваших телеграммах я, конечно, знаю. Да, поздравляю Вас с новой внучкой и Лиду! Недавно много о Вас говорил со Збарским, которого встретил у знакомого. Жена его мне немного напомнила портрет Губермана по какой-то остроте лица[50].

П.Д. Эттингер — Л.О. Пастернаку. 2 мая 1940 г.

Дорогой Леонид Осипович, хотя я Вам писал 7 апреля и теперь не очень полагается писать закрытые письма, которые еще дольше открыток остаются в пути, я все же рискую, чтоб Вам доставить удовольствие. Думаю, что прилагаемая вырезка достигнет этой цели. Вообще, Боря, которого я в последнее время несколько раз встречал, по-видимому, опять находится на восходящей линии, он в разных местах читает своего «Гамлета», отрывки которого должны появляться в журналах[51]. Как грустно, что дорогая Р.И. уж не может вместе с Вами радоваться всему этому!

Л.О. Пастернак — П.Д. Эттингеру. 12 мая 1940 г.[52]

Спасибо Вам сердечное, дорогой друг мой, за вашу открытку, которая начинается Вашим признанием, «что в сущности писать не о чем» — с этого и я могу тоже начать, пожалуй. Так все одно — судьба за нас решает, и времена соответственные — главное, чтобы были все здоровы, так что открытка и дает эту возможность сообщения о здоровье, и рад безмерно ей бываешь. На днях я с Лидой и Жонечкой были на могиле дорогой усопшей, отвезли из сада нашего чудную сирень, которую она так любила, от ее детей, внучат и друзей, и, стало быть, от Вас. Как на кладбище хорошо! Весна, все в цвету, солнце — какой покой! Не помню, писал ли я Вам, что я (принимая во внимание мое теперешнее «здоровье») стал много работать — чтобы уйти от дум и забыть, написал один Жонечкин портрет, а сейчас одного старика философа. Очень рад успеху Бори — может, постановки «Гамлета» его поправят его материальное положение. Передайте, пожалуйста, наши соболезнования Ольге Александровне по случаю смерти ее матери[53]! Все дети и внуки здоровы и кланяются! Обнимаю Вас.

Ваш Л. Пастернак.

Эттингер — Пастернаку. 27 июня 1940 г.

Шер мэтр, крайне рад был узнать из Вашего письма, что мое с вложениями дошло, и что моя смелость не сдрейфила. Одна знако-

мая, в данном направлении, меня величает самым храбрым гражданином в СССР. Также приятно было прочесть, что Вы с удачей закончили портрет философа. Очень жаль, что нельзя теперь получить фото, но это за Вами. Между прочим, на днях встретил близкого друга Бори, В. Асмуса[54], который как философ заинтересовался, кого из оксфордских коллег Вы увековечили, когда я ему сообщил о Вашей работе. Борю теперь наверно долго не увижу, т.к. он уже на даче, а я почти не езжу за город, избегая всякого рода Straparei[55]. Но «Гамлет» всё время в центре внимания и на днях, как мне говорили, отдельные сцены передавались по радио. Отрывки должны появляться в журналах, и я постараюсь Вам их в свое время прислать. <…> Недавно, не знаю даже, по чьей инициативе, устроили выставку картин покойного Вашего коллеги бар. Клодта[56], и должен состояться вечер его памяти с воспоминаниями товарищей и учеников.

Л.О. Пастернак — П.Д. Эттингеру, 29 июня 1940 г.[57]

Дорогой Павел Давидович!

Спасибо сердечное Вам за полученное мною сегодня утром — совсем неожиданно — дорогое письмецо Ваше с порадовавшей меня и нас всех — лишний раз — газетной вырезкой об огромном успехе Бори моего и его перевода «Гамлета», а также спасибо за снимок с портрета с Вас, награвированного художником Верейским. Как видите, неожиданно дошло хорошо. К сожалению, однако, — я не могу исполнить Вашей просьбы прислать Вам фото семейное с детьми и внуками — строго не позволяется, и жалко, чтобы пропало и письмо, и фото. Я бы давно и с радостью прислал бы. Офорт с Вас Верейского* очень хороший и технически, и, кажется, очень похож (судить могу лишь по последнему присланному Вами в свое время фото с Вас с натуры).

«Лишний раз» я выше сказал, потому что мне удалось прочитать прекрасный отзыв в этом же роде в «Литературной» вашей газете о прекрасном переводе Борей «Гамлета»[58] и т. д.

* Это кажется бывший ученик бывшего Училища живописи, сколько помнится (у меня в классе он не был?). Глядя на всякую новую гравюру, чувствую некий мой Anteil[59] — ибо я главный был «насадитель» и не мало боролся за это[60].

Да, Вы правы, дорогой Павел Давидович, что дорогая моя Розалия Исидоровна не дожила прочитать об огромном успехе дорогого нашего сына… С другой стороны, однако, бог избавил ее от целого ряда ужасных страданий, послав ей — и вовремя — столь внезапную, неожиданную и без страданий смерть… Эта же неожиданная, моментальная ее смерть так на меня подействовала и родила такое постоянное душевное состояние, что уж простите, если я иной раз в письмах пишу — пока жив и здоров и я, и дети и т. д. и живешь сегодняшним днем — и благодаря за это судьбу. Недавно я Вам написал открытку — Вы, верно, уж получили. Сейчас не хочу откладывать и сейчас же отвечаю, чтобы уведомить о получении письма.

Портрет старичка-философа я написал и кончил. Как всегда и в этот раз говорят — «это Ваша “лучшая работа”» — с чем я согласиться не могу. Ну-с еще и еще раз Вам спасибо. Боре передайте, если увидите, что мы все пока живы и здоровы — и радуемся его успеху своим переводом «Гамлета». Как бы хотелось прочитать его!!! Ну-с желаю Вам всего лучшего — главным образом — здоровья! И также дети сердечно Вам всегда кланяются и шлют лучшие пожелания, если я даже забываю о том написать. Обнимаю Вас.

Ваш ЛП.

П.Д. Эттингер — Л.О. Пастернаку. 10 июля 1940 г.

Очень рад был узнать из Вашей открытки от 12/5, шер мэтр, что Вы пишете портрет, ибо, как говорил Вольтер, il faut cultiver son jardin[61], особенно в такие времена. Да, Боря, благодаря «Гамлету», которого он часто публично читает, опять приобрел популярность и, вероятно, его материальная база улучшилась. Я его даже недавно встретил на вернисаже, чего раньше никогда не было. Как раз вчера открылась выставка покойного Клодта, но я еще там не был, а недавно Бычков[62] о Вас справлялся. Моему старинному приятелю Пырину[63], который профессорствует в Иваново-Вознесенске, устроили персональную выставку и вообще он теперь пользуется успехом у художников.

Л.О. Пастернак — П.Д. Эттингеру. 28 августа 1940 г.[64]

Спасибо Вам сердечное, дорогой мой, за Вашу открытку от 10 июля, которую, когда Вы писали, я еще писал портреты. Теперь же, если пишу, то усиленно — пока пишу свои воспоминания в дополнение к отрывкам моей монографии. Мы все пока, слава богу, живы-здоровы, но настроение в нашей семье не из важных. Более трех месяцев от Бори ни строчки, но я до сих пор почти еженедельно для их успокоения писал открытку. Но теперь переписываться не имеет смысла — пока письмо доходит! Очень рад, что положение материальное его улучшилось (такое скверное перо попалось!). Очень рад за своего ученика и его профессорство Пырина, которому кланяюсь и поздравляю. Также мой привет Бычкову. Вот годовщина смерти дорогой Р.И. прошла — а все как вчера! Как счастливо судьба спасла ее от всех страданий! Все обнимаем Вас.

Ваш ЛП.[65]

Л.О. Пастернак — П.Д. Эттингеру. 15 сентября 1940 г.[66]

Спасибо Вам сердечное, дорогой Павел Давидович, за Ваше закрытое письмо от 27 июня — стало быть, два с половиной месяца шло! Это еще ничего, а вот я сегодня от Бори телеграмму получил (с просьбой телеграфировать о нашем здоровье), которую он отправил 10 сентября. Пять дней прошло, пока получил! Какая вообще возможна переписка при таких условиях, при этом настроении и в эти апокалиптические времена? Я ему ответил как всегда и Вам пишу и сейчас, что пока, слава богу, живы, здоровы, и просьбу его, конечно, исполню, т. е. телеграфировать ему каждые две недели с божьей помощью, ибо письма долго идут. Если Вы не забыли Ваши последние письма, то скажу Вам, что написанный мною портрет философа — профессора не Оксфордского университета, а пражского, ученика и друга Брентано[67] (покойного) — Крауса[68] (тоже уж старика). Очень Вам благодарен за готовность прислать мне одну из Бориных сцен «Гамлета» — но едва ли теперь дойдет. Очень интересно, что все чаще устраиваются personальные выставки художников (умерших) и таких как барона Клодта. Невольно раз-

мышляю, что, если, как я планировал свою выставку при жизни, ее Вы устроите как посмертную — помните, я Вам писал?[69] И вот гляжу на ряд моих живописных холстов, развешанных по стенам, акварелей и рисунков — думаю, что Вам едва ли придется за них краснеть. Как странно читать Ваше последнее письмо, когда у Вас «наконец настала жара», а когда будете читать ответ этот, на него у Вас уж будет, пожалуй, снег. Очень кланяйтесь Ольге Александровне, Ек. Вас., а также Жоржикам[70] — о моих инфантах и говорить нечего. Боря, верно, еще на даче. Закончу сообщением, что, не взирая и проч. — я эти дни написал акварель, корзину с фруктами, которую Лидочка получила в подарок: очень трудно было не написать эту красоту и радость природы. Все мы обнимаем Вас крепко.

Ваш Л. Пастернак.

П.Д. Эттингер — Л.О. Пастернаку. 17 ноября 1940 г.

…Борю недавно видал, его «Гамлет» уже репетируется в Художественном Театре, и книга должна выйти с гравюрами Фаворского[71]. Он теперь намерен взяться за «Ромео и Джульетту»[72]. Шуру очень давно не видел и ничего о нем не знаю. А так, у нас жизнь течет нормально, а специально художественная даже очень оживленно и пестро, хотя выдающихся событий пока нет. Был недавно у Сурица, смотрел его собрание и видел там с удовлетворением Ваши портреты. На одной выставке видел и портрет процветающего Збарского, писанный неким Слуцким[73], Вашим компатриаром из Одессы.

П.Д. Эттингер — Л.О. Пастернаку. 19 января 1941 г.

Дорогой Леонид Осипович, получил Ваше письмо от 15/IX, которое было в пути ровно 4 месяца. В таких условиях переписка мало привлекательна, но все же без ответа письмо не могу оставить. У меня лично и у знакомых всё благополучно. Борю давно не видел. Его «Гамлет» должен скоро выйти с гравюрами Фаворского[74], а Качалов[75] в газете информирует, что будет читать сонеты Шекспира в переводе Бори[76]. Очевидно, он полно-

стью переходит на этот род творчества. <…> Особенных художественных новостей сообщить не могу. Выставок, как всегда, у нас много; между прочим баталиста Самокиша[77] по случаю его 80-летия, а в Третьяковке открылась огромная из лучших произведений советских художников за 20 лет. Эпитет этот, конечно, вызывает много споров.

Л.О. Пастернака — П.Д. Эттингеру. 5 августа 1941 г.[78]

Дорогой Павел Давидович! Спасибо сердечное за Вашу открытку от 19 апреля. Почти 3 ½ месяца в пути была. Сколько за это время произошло событий, и самое главное, что мы стали с англичанами союзниками[79]. С этим можем друг друга поздравить. Может быть, и письма теперь не так долго будут в пути. Спасибо Вам за Ваши поздравления с новой моей внучкой, также благодарит и Лидочка, мать чудесного нашего Розанчика[80], — дай им бог жить до 120 лет в здоровье и благополучии, как и всей семье. Спасибо Вам и за Шурочку, и за Борю, от которого мы получили ответную телеграмму, успокоившую нас насчет их здоровья и всей семьи[81]. Кланяйтесь им всем, моим дорогим, — главное, чтобы все были здоровы! Спасибо Вам за художественные новости. Очень рад был от Вас узнать о хорошем впечатлении от выставки Степанова[82] — покойный был также очень порядочным человеком в жизни. Не хорошо, что Вы подхварываете ногами — уж предоставьте нам, старикам — ах! девятого десятка. У нас, слава, слава богу, все здоровы и все работают — дети Жони-Феди прекрасно учатся. Федя помогает по дому. Также и у Лиды — слава богу. Я дописываю свои мемуары и заканчиваю некоторые картины — надо, пока еще жив, — все успеть. Обнимаем Вас все.

Ваш Л.П.

П.Д. Эттингер — Л.О. Пастернаку. 2 марта 1942 г.

Дорогой Леонид Осипович. Если моя последняя открытка была 3 ½ месяца в пути, то Ваша от 5 авг. побила рекорд, ибо шла ровно вдвое больше. Хотя при таких темпах переписка теря-

ет смысл, отвечаю незамедлительно. В свое время очень и очень многие знакомые эвакуировались в разные углы нашего широчайшего отечества, я-то никогда не подумывал рыпаться и все сижу на Басманной. Боря в Чистополе, куда З.Н. с мальчиком уехала еще летом, известий от него не имею, но слыхал, что его дела неплохи, т. к. «Гамлет» в его переводе идет в нескольких городах[83]. <…> Хорошо, что Вы заканчиваете мемуары, успею ли я еще их почитать[84]? Здесь вышли воспоминания Нестерова[85], которые в целом разочаровали; книга не очень интересна и незначительна. Других художественных новостей как будто нет…

Неизвестно, было ли это письмо П.Д. Эттингера последним в переписке между ним и Л.О. Пастернаком и почему прекратился обмен письмами. Вполне вероятным будет предположить, что трудности в доставке писем и время, разделявшее их написание и получение, только увеличивались: война на территории Советского Союза была в самом разгаре.

Л.О. Пастернак скончался в Оксфорде 31 мая 1945 г. Его дочери оповестили П.Д. Эттингера о смерти отца. 11 июля 1945 г. получили грустный отклик: «Итак, нет уже дорогого Леонида Осиповича! Когда человеку за 80[86] или, как мне, почти 80, мысль о неизбежном конце, конечно, нередко приходит в голову. Но в отношении покойного я об этом не думал и как раз собирался возобновить переписку. Теперь остается лишь чтить его память и искусство». Л.Л. Пастернак-Слейтер и П.Д. Эттингер обменялись еще несколькими письмами.

Л.Л. Слейтер — П.Д. Эттингеру. 26 сентября 1945 г.[87]

Дорогой Павел Давыдыч!

Ваше письмо несказанно обрадовало нас всех! Оно было в дороге около 4-х недель — только! Хотела тотчас же Вам ответить и так. До сих пор и не собралась — столько дела, хлопот, забот и огорчений, что ни до чего путного не доходишь. Посылаю Вам пока один снимок[88]. Если дойдет, пошлю еще. Папочка здесь еще очень хорош, но он очень постарел и осунулся потом, особенно за последние полгода его жизни. Если фотография эта дойдет, не откажите показать ее Боре и Шуре тоже. Мы послали им несколько (пару месяцев назад) с оказией, но не знаю,

получили ли они что-нибудь, также и две пары папочкиных новых почти башмаков. <…>

Столько, столько хочется знать о Вас, о Москве, о братьях, обо всем, и столько есть, что рассказать, — о мамочке и ее смерти, и о папочке, и о переживаниях во время войны, и так это все огромно и непередаваемо, что ограничиваешься вот такой чепухой, ничего не передающей и бессодержательной. И как-то это так замечательно и устойчиво среди этого всемирного хаоса, — что адрес Ваш все еще тот же, что был, когда мы с Вами в Москве прощались! Ваши открытки всегда были такой радостью для папы! Мы с Жонечкой все еще не можем понять и привыкнуть к мысли, что его нет с нами больше. Он умер у нас на руках, так сказать, зная об этом, он был уже очень слаб и дряхл, и беспомощен и тяготился жизнью, но боялся борьбы и страданий. У него было несколько сердечных припадков накануне ночью, и все утро дыханье все ухудшалось; врач приходил несколько раз, под конец ему давали впрыскиванья и кислород; он успокоился постепенно и навсегда около полудня. Теперь его зола покоится рядом с мамочкиной в Оксфордском крематории; он очень любил там бывать — это за городом, самое красивое место здесь… Ну, пишите еще, пожалуйста. Так приятно получить от Вас письмо! Да хранит Вас Господь!

Ваша Лида.

П.Д. Эттингер — Ж.Л. Пастернак и Л.Л. Слейтер.
3 ноября 1945 г.

…Я Боре написал о полученном письме, и он, верно, зайдет. Его я от поры до времени встречаю в издательстве, на дому же у него не бываю, т. к. он сам всегда на даче живет. Мальчика его я не знаю; старший сын на фронте был, и не знаю, вернулся ли он уже[89]. У известных групп Боря всё время пользуется большим успехом, и ему даже устраивают овации, но до широкой публики его поэзия не доходит по-прежнему. Шекспировские его переводы очень хвалят, но есть и отзывы менее благоприятные[90]. Сам он, как всегда, очень мил и чуть растрепан. Шуру крайне редко видаю и мало об его жизни знаю. При встречах он преимущественно меланхоличен и жалуется на судьбу, хотя ведь вообще архитектора[91] (так! — *А. С.-К.*) у нас успевают.

<…> Что Вы думаете сделать со всем художественным наследством дорогого покойника, оставшимся на Ваших руках? Я не говорил еще с Борей по поводу здешних вещей и собирался это сделать при ближайшей встрече. Всё это ведь представляет и большую материальную ценность. В данном направлении у меня к Вам просьба, быть может, не совсем скромная. Если Л.О., в чем не сомневаюсь, как в прежние годы, зарисовывал окружение свое в небольшие альбомчики <…> и Вам не жалко будет вырвать 2-3 странички, то ими доставите огромное удовольствие. Но я, конечно, ничуть не буду в обиде, если почему-либо это не состоится. Во всяком случае такие листки можно послать в заказном конверте большего размера обычных конвертов. <…> Вы же, дорогой Федор Карлович[92], не ответили на мой вопрос, чем Вы были заняты все эти годы и чем убивали время? Ведь, насколько мне помнится, у Вас не было никакого hobby, которое в таких условиях очень помогает[93]. В известной мере это касается и Жозефины Леонидовны.

Л.Л. Слейтер — Эттингеру. 13 марта 1946 г.[94]

Дорогой Павел Давыдович!

Простите, что так долго не отвечала на Ваше письмо! В Studio была заметка, в ноябрьском номере; Вы не представляете себе, скольких хлопот нам стоило добиться того, чтоб поместили заметки в разных газетах или журналах — почти все безрезультатно, или же если и пообещали, то в очень сокращенном и подчас искаженном виде. Везде и во всем нужна протекция, а ее у нас нет. И главное — энергии и времени тоже нет. Оттого и выставки еще не устроили — да, верно, и не соберемся так скоро. Жонечке, увы, очень скверно, думаю, что придется ей в госпиталь или куда-нибудь, если так будет продолжаться. Ее лечат, но результатов как будто никаких. Вот Вы спрашиваете, чем Федя и она были заняты в эти годы! — Жизнь тут настолько не организована и первобытна, что все время и вся энергия тратится на то, чтобы не замерзнуть и не умереть с голода, так сказать. Вот этим-то Федя большей частью и занимался, и занимается: стоянием в очередях, топкой, варкой, мытьем посуды… Детям некогда — они в гимназии, и масса уроков на дом, etc. Жонечка в последнее время совершенно безвольна и нетрудоспособна,

прислуг нету. Имела я письмо от папиного племянника внучатого Фили Гозиассона[95] — все родственники его поголовно погибли в Риге. Сам он с женой во Франции с макизарами[96] в горах сперва скрывался, и потом сражался (сперва, в начале войны был ранен и выбыл из армии). Наташа Кроль[97] с матерью были у меня и опять собираются, дух захватывает, когда вижу ее. Посылаю Вам, согласно Вашей просьбе пять листков из папочкиного альбома — это 1932 год еще. Также посылаю его фотографию с Розанчиком в саду, когда еще он был самим собой. Это очень хороший и похожий снимок был. Если достану, вложу также снимок с Жоничкиного семейства, довольно неважный, но другого нет, фильмов достать невозможно еще. Ну, всего Вам лучшего, пишите, мы так всегда радуемся вестям от Вас! И ждем Вашего офорта!

Ваша Лида.

Примечания

1 Материал подготовлен благодаря гранту на фундаментальное исследование РФФИ №20-012-00110 А.

2 В исследовательской литературе об Эттингере упоминается, что он был дальним родственником Р.И. Кауфман (Пастернак) по материнской линии (*Чудецкая А.* Любитель графики // Музей Павла Эттингера: Из собрания ГМИИ имени А.С. Пушкина. М.: Художник и книга, 2004. С. 14), однако подтверждений этому найти пока не удалось.

3 Письма Рильке к Эттингеру опубликованы К.М. Азадовским в кн: Rilkeund Russland. Briefe, Erinnerungen, Gedichte / Hrsg.von Konstantin Asadowski. Berlin; Weimar: Aufbau-Verl., 1986.

4 *Чудецкая А.* Рыцарь графического образа // Наше наследие. 2005. № 73. URL: http://nasledie-rus.ru/podshivka/7314.php/ (дата обращения: 07.11.2021).

5 Там же.

6 Летом 1938 г. Л.О. и Р.И. Пастернаки переехали жить в Лондон.

7 Борис Ильич Збарский (1885–1954) — советский биохимик, профессор. Директор Лаборатории при мавзолее Ленина, друг семьи Пастернаков.

8 Ювенал Митрофанович Славинский (1887–1937) — пианист, дирижер, ученик С.И. Танеева, после революции возглавлявший разные общественные организации, в том числе кооперативный союз работников изобразительных искусств «Всекохудожник». Был обвинен в связях с троцкистами, в 1936 г. арестован, 16 июня 1937 г. расстрелян.

[9] Яков Захарович Суриц (1882–1952) — советский дипломат, В 1934–1937 годах — полномочный представитель СССР в Германии, в 1937 г. был переведен на ту же работу во Францию.

[10] Георгий Александрович Астахов (1896–1942) — советский дипломат, сыгравший большую роль в подготовке и подписании германо-советского пакта о ненападении. В 1937–1939 гг. — советник, временный поверенный в делах СССР в Германии.

[11] Владимир Петрович Потемкин (1874–1946) — советский дипломат (с 1922 г.) и ученый. В 1937–1940 гг. — первый заместитель наркома иностранных дел СССР.

[12] *Пастернак Л.О.* «Моя жизнь» и другие заметки: Машинопись // Архив семьи Л.О. Пастернака. Л. 242–243. Ссылка дается намеренно по оригинальной машинописи, а не по советскому изданию, страдающему текстологическими неточностями и неполнотой: *Пастернак Л.О.* Записи разных лет. М.: Советский художник, 1975.

[13] Об этом см.: Борис Пастернак. Письма к родителям и сестрам 1907–1960 гг. / Коммент. и подготовка текста Е.Б. и Е.В. Пастернаков. М: НЛО, 2004. С. 686–687.

[14] Глава посвящена жизни в Лондоне, куда Л.О. и Р.И. Пастернаки перебрались в 1938 г., спасаясь от нацизма. Глава осталась незавершенной.

[15] *Пастернак Л.О.* «Моя жизнь» и другие заметки: Машинопись // Архив семьи Л.О. Пастернака. Л. 257.

[16] Софья Моисеевна Гаркави (ум. 1940) — вдова рано умершего присяжного поверенного В.О. Гаркави, старого знакомого Пастернаков еще по Москве.

[17] Там же. Л. 259–260.

[18] ОР ГМИИ им. А.С. Пушкина. Фонд П.Д. Эттингера: Ф. 29. Оп. 3. Ед. хр. 3498. Л. 1–3. В дальнейшем будет указываться только единица хранения и номера листов.

[19] Казимир Фаянс (1887–1975) — профессор, известный физико-химик польского происхождения. Преподавал в Высшей технической школе в Карлсруэ. В 1917–1935 гг. — профессор Мюнхенского университета, с 1936 г. — профессор Мичиганского университета.

[20] Тот же путь прошел и сам Л.О. Об этом он писал в своих заметках для автобиографии: «Вообще я работал без устали и много успел за эти годы. <…> Могу отметить, что и берлинское общество, и тамошние художественные круги, и пресса обходились со мною без предвзятости, без придирок, хотя я был иностранцем. С благодарностью вспоминаю их внимательность, их уважение и оказанный мне дружественный прием. Все это было, конечно, до захвата власти национал-социалистами. С их приходом все изменилось, и наше намерение — устроить третью мою выставку через 5 лет, к моему 75-летию — уже не смогло осуществиться» (*Пастернак Л.О.* Записи разных лет. М., 1975. С. 94).

[21] Святослав Владиславович Ноаковский (1867–1928) — русский и польский архитектор и график, академик Императорской Академии художеств, препода-

вал в Строгановском училище, был также профессором Училища живописи, ваяния и зодчества, работал там в одно время с Л.О. Пастернаком.

[22] Очевидно, имеется в виду ночной горшок.

[23] Жак-Эмиль Бланш (1861–1942) — французский художник-портретист, работавший в Париже и Лондоне. Л.О. ошибается в написании его фамилии, правильно: Blanche.

[24] Ж.Л. и Ф.К. Пастернаки со своими детьми тоже перебрались в Великобританию вслед за родителями. Однако как австрийский подданный Ф.К. Пастернак был интернирован вскоре после этого и должен был вместе с семьей ехать в Америку. Отъезда им удалось избежать. Семья осталась в Великоритании.

[25] Фрейденберг Анна Осиповна (Ася, Хася Иосифовна) (1860–1944) — родная сестра Л.О. Пастернака и мать О.М. Фрейденберг.

[26] *Пастернак Л.О.* «Моя жизнь» и другие заметки: Машинопись // Архив семьи Л.О. Пастернака. Л. 257–259.

[27] Ед. хр. 3499. Л. 1.

[28] Лидия Леонидовна Слейтер (1902–1989) — младшая дочь Л.О. и Р.И. Пастернаков.

[29] Речь идет о письме Б.Л. Пастернака от 10 октября 1939 г. (*Пастернак Б.Л.* Полн. собр. соч.: В 11 т. М.: Слово / Slovo, 2003–2005. Т. IX. С. 156–157).

[30] Ед. хр. 3500. Л. 1.

[31] Константин Коровин умер в Париже 11 сентября 1939 г.

[32] К.Н. Горский (1854–1943) — художник, прославившийся своими полотнами на исторические темы. Бывший сотрудник Л.О. Пастернака по Училищу живописи, ваяния и зодчества. В 1939 г. ему было 85 лет.

[33] Ольга Александровна Бари-Айзенман (1879–1954) — художница, участница выставок Московского товарищества художников (МТХ) и «Мира искусства». Она сама и ее семья близко дружили с семьей Пастернаков еще в России, упоминания О.А. постоянно встречаются в письмах Л.О. Пастернака разного времени.

[34] Л.О. отправил первое письмо в начале ноября 1939 г., оно не дошло до Москвы и вернулось обратно. Большое письмо с описанием смерти Р.И. от 30 ноября / 4 декабря 1939 г. было получено: *Пастернак Б.* Письма родителям и сестрам. С. 737–738.

[35] Hoover Institution Archive. Pasternak Family Papers. Leonid Pasternak file. Box 2. Folder 8. (Далее все письма Эттингера даются по тому же источнику).

[36] Неустановленное лицо.

[37] И.Э. Грабарь (1871–1960) в 1940 г. был награжден орденом Трудового Красного Знамени за выдающиеся заслуги в области искусства.

[38] Вероятно, речь идет об известной московской семье врача-педиатра профессора Романа Осиповича Лунца (1871–1947) и Марии Соломоновны Неменовой-Лунц (1189–1954), пианистке, ученице А.Н. Скрябина, преподавателя Московской консерватории.

[39] Е.С. Кругликовой (1865–1941) в 1940 г. исполнилось 75 лет.

[40] Журнал «The Studio: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art» выходил в Лондоне с 1893 по 1964 г. Один из крупнейших и самых интересных журналов, посвященных живописи, оказал большое влияние на искусство модернизма. Выходил ежемесячно. П.Д. Эттингер не раз печатал в нем свои критические статьи.

[41] Ед. хр. 3501. Л. 1.

[42] Заранее *(нем.)*

[43] Angina Pectoris *(лат.)* — грудная жаба или стенокардия.

[44] Очевидно, речь идет о письме от 14 февраля 1939 г. (*Пастернак Б.Л.* Полн. собр. соч.: В 11 т. Т. IX. С. 165–167). В письме П. рассказывает отцу о своей встрече с Немировичем-Данченко и чтении ему перевода «Гамлета» и о согласии Художественного театра ставить трагедию в переводе П. Договор был заключен 27 ноября 1939 г.

[45] Б.Л. Пастернак в письме отцу сообщает: «Я давно хотел писать тебе, но с каким-то суеверным чувством, естественным в наше время, все боялся, как бы какая-нибудь роковая случайность не помешала мне довести перевод Гамлета до конца». (Там же. С. 165).

[46] Ольга Александровна Бари и Екатерина Васильевна Гольдингер (1881–1973) — художница, близкая подруга О.А. Бари, ученица Л.О. Пастернака.

[47] Подтверждение *(англ.)*. Договор с Б.Л. Пастернаком о постановке «Гамлета» в его переводе был заключен с МХАТом 27 ноября 1939 г.

[48] Сборник «Избранные переводы» с комм. А. Аникста вышел в 1940 г.

[49] «Гамлет» в переводе П. так и не был поставлен в Художественном театре. Этому помешала война.

[50] Борис Ильич Збарский (1885–1954) — советский биохимик, бальзамировавший тело Ленина, друг семьи Пастернаков. Его вторая жена — тоже биохимик, Евгения Борисовна Збарская (1900–1985).

[51] Отрывок из второй сцены 3-го действия: «Представление во дворце» был напечатан в «Огоньке» (1939. № 18); полный перевод «Гамлета» был опубликован в журнале «Молодая гвардия», № 5–6.

[52] Ед. хр. 3502. Л. 1.

[53] Зинаида Яковлевна Бари (1850–1940).

[54] Валентин Фердинандович Асмус (1894–1975) — философ, близкий друг Б.Л. Пастернака.

[55] Скорее всего — искажение немецкого слова strapazen — напряжение.

[56] О каком Клодте идет речь, непонятно. Возможно, о пейзажисте Михаиле Константиновиче. Но также возможно — о Михаиле Петровиче Клодте. Ни тот, ни другой не работали В Училище живописи, ваяния и зодчества, поэтому не могут считаться сотрудниками Л.О. в прямом смысле. Однако оба художника состояли в Товариществе передвижных выставок, с которым тесно сотрудничал Л.О. Пастернак с конца 1880-х гг.

[57] Ед. хр. 3503. Л. 1–Л1 (об). Это письмо — ответ на открытку Эттингера от 2 мая 1940 г.

[58] Вероятно, речь идет о заметке Л. Борового «Двадцать четвертый “Гамлет”» (Литературная газета. 1940. 26 апреля).

[59] Участие, интерес *(нем.)*

[60] Георгий Семенович Верейский (1886–1962) — художник, график, офортист. У Л.О. Пастернака он не учился, как и вообще в Училище живописи, ваяния и зодчества, но был членом «Мира искусства» и, вероятно, поэтому Л.О. помнил его. В Училище, где Л.О. работал долгое время, он был инициатором введения печатной графики в учебный план, сам много занимался офортом. Об этом см.: *Пастернак Л.О.* Записи разных лет. М., 1975. С. 139–140.

[61] Нужно возделывать свой сад *(франц.)* — цитата из повести Вольтера «Кандид».

[62] Вячеслав Павлович Бычков (1877–1954) — художник, график, выпускник Училища живописи, ваяния и зодчества. Экспонировал свои работы на выставках Союза русских художников.

[63] Михаил Семенович Пырин (1874–1943) — художник, в Училище живописи, ваяния и зодчества был учеником Л.О. Пастернака и В.А. Серова. Был экспонентом Товарищества передвижных выставок, участвовал в выставках Союза русских художников. С 1907 г. знаком с Эттингером. В 1918 г. покинул Москву. Невозможность зарабатывать на жизнь заставила его переехать на родину родителей в деревню Ченцово Даниловского уезда Ярославской области. В начале 1920-х годов художник изредка бывает в Москве, участвует в выставках, но с конца 1920-х его имя исчезает со страниц выставочных каталогов. Только в 1927 г. его работы были показаны на выставке Общества художников-реалистов. В 1932 г. Пырин постепенно возвращается к занятиям искусством: преподает рисунок на рабфаке под Ярославлем, а в 1934 г. переезжает в Иваново. Эттингер, был практически единственным, кто поддерживал художника в этот период.

[64] Ед. хр. 3504. Л. 1.

[65] К письму сделана приписка рукой Эттингера: «Получено 17.11.40 — действительно писать почти бессмысленно, так долго идут письма».

[66] Ед. хр. 3505. Л. 1.

[67] Франц Брентано (1838–1917) — австрийский философ и психолог, преподавал в университетах Вюрцбурга и Вены.

[68] Оскар Краус (1872–1942) — философ, профессор Карлова университета в Праге. После оккупации Чехословакии попал в концлагерь, после освобождения бежал в Великобританию. Читал «гиффордские лекции» в Эдинбургском университете.

[69] Об этом Л.О. Пастернак упоминает также в письме к Б.Л. Пастернаку от 19 ноября 1937 г.: «…Я писал Павлику, что, вероятно, ему придется, и я ему поручаю и прошу устроить (конечно, с твоей и Шуриной помощью) — мою посмертную выставку…» (*Пастернак Б.* Письма к родителям и сестрам. М., 2004. С. 700).

[70] Неустановленные лица.

[71] Отдельным изданием «Гамлет» в переводе Б. Пастернака с гравюрами В.А. Фаворского вышел в 1941 г. в Гослитиздате.

[72] «Ромео и Джульетту» Пастернак переводил в Чистополе в 1941–1942 гг. 26 февраля 1942 г. состоялось первое чтение перевода в Доме учителя в Чистополе, где в это время жил в эвакуации Пастернак (*Гладков А.К.* Встречи с Пастернаком. М.: Арт-Флекс, 2002. С. 115–117).

[73] Федор Петрович Слуцкий (1898–1967) — советский художник, плакатист.

[74] Владимир Андреевич Фаворский (1886–1964) — художник-график, иллюстратор, сценограф.

[75] Василий Иванович Качалов (1875–1948) — актер. Значительное место в его творчестве занимала эстрадная деятельность, работа для радио — декламация поэзии.

[76] Пастернак перевел всего три сонета Шекспира: 66, 73 и 74.

[77] Николай Семенович Самокиш (1860–1940) — художник-баталист, работавший также в области анималистического жанра и книжной графики.

[78] Ед. хр. 3507. Л. 1–2.

[79] «Договор между СССР и Великобританией о союзе в войне против гитлеровской Германии и ее сообщников в Европе и о сотрудничестве и взаимной помощи после войны» был подписан 26 мая 1942 г. в Лондоне.

[80] Роза (Catherine Rose) Слейтер, старшая дочь Лидии Леонидовны, родилась в 1941 г.

[81] Телеграмма от 28 июля 1941 г.: «All well love happy share common feelings hopes sacrifices Boris Pasternak» (*Пастернак Б.* Письма к родителям и сестрам. С. 747).

[82] Алексей Степанович Степанов (1858–1923) — живописец, график, академик Императорской Академии художеств, член Товарищества передвижных выставок, один из организаторов Союза русских художников, работал вместе с Л.О. Пастернаком в Училище живописи, ваяния и зодчества в классе анималистической живописи.

[83] Информация о многочисленных постановках «Гамлета» в переводе Б. Пастернака ошибочна. «Гамлет» был поставлен режиссером Верой Редлих в Новосибирске в театре «Красный факел». Премьера состоялась 21 марта 1941 г.

[84] Мемуары Л.О. Пастернака в сокращенном виде были изданы только в 1975 г. (Пастернак Л.О. Записи разных лет. М., 1975). Сейчас над изданием полной версии мемуаров работает московский Музей русского импрессионизма.

[85] Первое издание книги М.В. Нестерова «Давние дни» (под редакцией В.С. Кеменова) вышло в свет в январе 1942 г.

[86] Л.О. Пастернак умер в возрасте 83 лет.

[87] Ед. хр. 3253. Л. 1–4.

[88] В письмо вложена фотография с изображением Ж.Л. Пастернак, Л.О. и детей Лидии Леонидовны в 1943 г.

[89] Старший сын — Евгений Борисович Пастернак (1923–2012) окончил школу весной 1941 г. и сразу после начала войны был послан на строительство укреплений под Вязьму. В августе 1941 г. уехал с матерью в эвакуацию в Ташкент, там поступил на инженерный факультет Военной Академии, которую закончил в 1946 г. Мальчик — младший сын, Леонид Борисович Пастернак (1938–1976).

[90] «Намеренная свобода», которую предписывал себе Пастернак в отношении к оригиналу, стала предметом резкой литературной критики. Почти сразу раздались обвинения в неоправданных вольностях перевода (*Оксенов Ин.* Борис Пастернак. Избранные переводы. (М.: Советский писатель, 1940) // Звезда. 1941. № 5); в засорении языка вульгаризмами и просторечиями (*Резцов Л.* Принц Датский в новом освещении // Литературное обозрение. 1940. № 20); в погоне за яркой образностью и полнейшем отрыве от оригинального текста (Соловьев Б. В поисках «Гамлета» // Литературный современник. Л., 1940. № 12). Самый аргументированный и нелицеприятный отзыв принадлежал академику М.П. Алексееву. Он считал, что стремление П. «воспроизвести живой разговорный язык шекспировской трагедии приводит к широкому пользованию вульгаризмами, пресловутая “сочность” шекспировского словаря — к чрезмерному сгущению красок, стремление сохранить свою оригинальность — к полной произвольности интерпретации» (*Алексеев М.П.* «Гамлет» Бориса Пастернака // Искусство и жизнь. 1940. № 8). Весомая положительная оценка переводу «Гамлета» дана другом Пастернака, известным германистом Н.Н. Вильямом-Вильмонтом: «Новый перевод Бориса Пастернака тем и замечателен, что он органически вырастает из недр русского языка. Русский язык здесь как бы пробужден переводчиком для того, чтобы он повторил тот же гераклов труд, который некогда выполнил английский язык, подчинившись творческой воле Шекспира» (*Вильям-Вильмонт Н.Н. «*Гамлет» в переводе Бориса Пастернака // Интернациональная литература. 1940. № 7–8).

[91] Александр Леонидович Пастернак (1893–1982), действительно, был видным советским архитектором, в указанные годы преподавал в Московском архитектурном институте.

[92] Федор Карлович Пастернак (1880–1976) — сын двоюродного брата Л.О. Пастернака, с 1924 г. муж Ж.Л. Пастернак, которой приходился троюродным братом.

[93] Над подчеркнутыми словами красной ручкой (видимо, рукой Л.Л. Слейтер), поставлены вопросительные знаки. На полях надпись: «Убивали время? Работой, кухней, чисткой, воспитанием детей и т. д.».

[94] Ед. хр. 3255. Л. 1–4.

[95] Филипп Германович Гозиасон (1898–1978) — художник Парижской школы, сын Августины Леонтьевны (Елизаветы Львовны) Якубсон (Якобсон), племянницы Л.О. Пастернака, внук его родной сестры Екатерины Осиповны. Эмигрировал в 1819 г., жил в Италии, потом во Франции. Был мобилизован в 1939 г., тяжело ранен, в 1943–1944 гг. скрывался с женой в Южных Альпах. В 1947 г.

вернулся в Париж. Его родители Г.Я. и А.Л. Гозиасоны после эмиграции жили в Риге. Однако они умерли значительно раньше. В Риге, вероятно, оставалась сестра Ф.Г. — Екатерина Гозиасон со своей семьей.

[96] Макизары — участники Сопротивления, вооруженные партизаны, действовавшие преимущественно в сельской местности.

[97] Наташа Кроль — лондонская подруга Л.Л. Слейтер.

ПИСЬМА З.Н. ГИППИУС, Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО И Д.В. ФИЛОСОФОВА К А.В. РУМАНОВУ

Подготовил Александр Соболев

Аркадий Вениаминович Руманов[1] принадлежал к числу замечательных лиц, которые, сами в писательском смысле почти немотствуя, оказали вместе с тем чрезвычайное влияние на судьбу литературы в целом. Занимая почти десять лет пост петербургского представителя влиятельного и богатого «Русского слова», он в некотором роде повернул стотысячную армию его читателей лицом к модернизму, регулярно, из номера в номер печатая там лучшие образцы текущей русской литературы. Теряясь в общей газетной массе (которая обязана была соответствовать вкусу владельца, московской редакции и обобщенного подписчика), они исподволь меняли литературные репутации вчерашних декадентов, убавляя и нивелируя оттенок изгойства, витавший над ними еще с 90-х гг. Оборотной стороной этого (не факт, что осознанного) культуртрегерства была специфическая репутация, сложившаяся у Руманова в глазах петербургского писательского мира: выскочка и парвеню, сын царскосельского еврея-часовщика, обладатель смутного революционного прошлого, нувориш, принятый при дворе и дружный с великим князем, – он кичился деловитостью, принимал посетителей в пижаме[2] и решал судьбы простым росчерком пера. Ему писали нежные инскрипты[3] и пламенные мадригалы[4]. Его не любили. Блок назвал его в дневнике: «интереснейший и таинственнейший человек, с которым жаль расставаться»[5].

Из «трио» Мережковских раньше других с ним познакомился, кажется, Философов — первое его письмо (по досадному обыкновению недатированное) мы отнесли к весне 1909 г.: накануне закрылась ре-

гулярно предоставлявшая ему свои страницы «Наша газета» и он, перейдя в качестве штатного сотрудника в «Русское слово», уточнял у Руманова финансовые условия. Масштаб сотрудничества в этой газете Философова и Мережковских ощутимо поменяется в 1911 г., когда Руманов начнет широко ангажировать для нее петербургских литераторов[6], преодолевая, в том числе, и известную косность своих коллег по редакции. В последних числах декабря 1911 г. он зовет к себе в гости Блока, который тем же вечером законспектирует состоявшуюся беседу — среди прочего об А.М. Добролюбове, о его сестре, о Л. Семенове — и закончит отчетом о газетных делах:

> Рерих в «Русском слове» заведует отделом искусства. Искусство для «Русского слова» — только небольшой угол.
>
> Мережковских провести в «Русское слово» было трудно, теперь Мережковский и Философов — «свои люди» там. Гиппиус провести будет трудно[7].

Главный нерв этой беседы был в приглашении Блока к тесному сотрудничеству с газетой (которое, как выяснилось спустя десятилетия, действенно торпедировалось одним из москвичей[8]), но сама оговорка о Мережковских принципиальна: действительно, их судьба (как минимум финансовая) на ближайшие годы оказалась в сильной зависимости от этого знакомства. Руманов способствовал печатанию у Сытина двух сборников статей Философова: уже немало! – но за этим последовал масштабный проект двадцатичетырехтомного собрания сочинений Мережковского в качестве приложения к «Русскому слову». Переговоры, которые велись при посредничестве Руманова, подразумевали тираж в шесть тысяч экземпляров, тридцатитысячный гонорар и дополнительные платежи в случае, если бы подписка превысила первоначально запланированные объемы[9]. В те же годы (также при посредстве Руманова) обсуждалось и собрание сочинений Гиппиус, но из-за коммерческого скепсиса Сытина[10] в производство оно не пошло. Вероятно, эта же настороженность помешала Гиппиус сделаться одним из авторов «Русского слова» – между тем и Философов и Мережковский печатались там весьма регулярно.

Вопреки этому, именно у Гиппиус установился в обращении с Румановым тот насмешливо-дружеский тон, который вообще характерен для ее отношений с далекими, но небезразличными ей корреспон-

дентами. В отзывах о нем, не предназначенных для сторонних глаз, она не стесняется («*Аркашка меня возмущает до глубины души»; «От жулика-Аркашки ни звука»*[11] etc), но между тем охотно прибегает к его протекции для помощи В.В. Гиппиусу[12] или О.А. Флоренской[13]. Более того, судя по глумливому стишку, случайно отложившемуся в архиве *(«Аркаша, Аркаша, / Во рту твоем каша…»)*[14], Гиппиус была хорошо посвящена в его амурные дела (вызывавшие, между прочим, суровое порицание у его патрона[15]*):* «Поспорили ныне / Две лучших богини, / Любви твоей радостной жаждая, / И пламень твой страстный / Делить не согласны, / Всего тебя требует каждая»)[16]. Заканчивается это стихотворение словами «Уехал Аркашенька в Верино» – т. е., собственно, на дачу, которую Мережковские снимали летом 1912 г. Со временем связи Руманова с семьей Мережковских еще более укрепились: он купил для своей прославленной коллекции несколько рисунков Татьяны Николаевны Гиппиус, сговорившись одновременно о двух вещах: позировать ей для портрета и приобрести дачный участок поблизости от нее — оба эти намерения были исполнены[17].

Отношения эти естественным образом иссякли с прекращением газеты. Из эмигрантских лет сохранились единичные упоминания: так, Гиппиус в октябре 1930 г. сообщала В.Н. Буниной:

> Все наши гости, и жданные и случайные, весьма (не весьма, а очень) желали вас видеть и о всех вас скучали. Жданные были Жинесты и Ек. Мих., а случайные — Арк. Руманов (впрочем, мы его и раньше с женой встретили на Croisette), Он — между двумя Америками, и как разбогател и растолстел![18]

К этому же времени относится и эпизод, переданный (не всегда правдивой в деталях) И. Одоевцевой:

> Однажды я, чтобы испытать его «прекраснодушие», казавшееся мне наигранным, передала ему очень злое и несправедливое прозвище, данное ему Зинаидой Гиппиус. С Зинаидой Николаевной он был близко знаком еще в Петербурге, восхищался ею и очень ценил и уважал ее.
>
> — Как?
>
> На минуту его голубые круглые глаза затуманились, и что-то дрогнуло в них.

— Как? Повторите! Я не понял.

Я повторила медленно и отчетливо.

Он вытянул шею, дернул рукой за воротник рубашки, и я услышала характерный, влажный, всхлипывающий звук. Я, насторожившись, ждала, что он скажет. И он сказал изменившимся, охрипшим голосом:

— Интересно.

И, помолчав, прибавил:

— Она большая умница!

Я была побеждена[19].

Корпус переписки, существовавшей между Румановым, Философовым и Мережковскими, сохранился лишь частично. Одно позднее письмо Руманова к Гиппиус было опубликовано Темирой Пахмусс[20] и ныне, вероятно, утрачено вместе со значительной частью ее архива (опись последнего, некоторое время назад бывшая общедоступной, ныне закрыта от посторонних глаз). Как минимум по одному письму Мережковского (18 декабря 1940 г.) и Гиппиус (12 августа 1941 г.) к Руманову находились в парижском частном собрании[21]. Мы печатаем полностью письма Гиппиус, Мережковского и Философова, отложившиеся в фонде Руманова в РГАЛИ (Ф. 1694. Оп. 1. Ед. хр. 167, 415, 659 и 660), а также письмо Философова, присоединенное к фонду «Русского слова» (РГБ. Ф. 259. Карт. 23. Ед. хр. 35). Письма Философова к Руманову из РГАЛИ были широко аннотированы в работе Е.П. Яковлевой[22]; она же выявила отколовшееся от корпуса и неверно атрибутированное письмо Философова.

[1] О нем прежде всего см.: Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. Т. 5. М.: Большая росийская энциклопедия, 2007. С. 386–389 (статья Е.П. Яковлевой и А.Ю. Чернобаевой); Петербург в поэзии русской эмиграции (первая и вторая волна). СПб.: Академический проект, 2006. С. 710–711 (биографическая справка Р. Тименчика и В. Хазана) и обширную библиографию, приведенную в этих работах. Некоторые свидетельства современников о нем мы приводили во вступлении к публикации писем М.А. Кузмина к нему, см.: Михаил Кузмин. Литературная судьба и художественная среда / Под ред. П.В. Дмитриева и А.В. Лаврова. СПб.: Реноме, 2015. С. 416–431.

[2] Эта выразительная деталь попала и в стихи: «И наконец, из кабинета / В *пижаме* выскочит он сам: / А, добрый друг! как мило это! / Поверьте мне, как

рад я вам…» (*Пяст В.* Встречи / Сост., вступ. ст., научн. подгот. текста, коммент. Р.Д. Тименчика. М.: НЛО, 1997. С. 147).

[3] Вот на выборку два из нашего собрания: «Глубокоуважаемому Аркадию Веньяминовичу Руманову автор. Случай привел нас друг к другу, надеюсь, не для случайного знакомства. В этой книге я ничего не объясняю, не делаю никаких выводов, я только вижу. Юрий Слезкин. 4.IV.1913 г.» (на книге «Картонный король», СПб., 1910); «Дорогому другу, Аркадию Вениаминовичу Руманову на добрую память от автора и на доброе забвение грехов моей юности и неведения моего. А. Измайлов. 5 сент. 1912» (на книге «Рыбье слово», СПб.,<1903>).

[4] См.: *Яковлева Е.П.* «Общий друг» художников и поэтов. А.В. Руманов // Знаменитые университанты: Очерки о питомцах Санкт-Петербургского университета. Т. 2. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003. С. 307–318.

[5] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. М.; Л.: Художественная литература, 1963. С. 122 (запись от 11 января 1912 г.).

[6] Известны, в частности, обстоятельства приглашения А.М. Ремизова (см. письмо Философова к нему от 28 декабря 1911 г.: Переписка А.М. Ремизова и Д.В. Философова / Публ. Е.Р. Обатниной // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 2002 год. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. С. 402) и М.А. Волошина (неудачно, см. его письмо к Е.О. Кириенко-Волошиной от 6/19 января 1912 г.: *Волошин М.* Собр. соч. Т. 9. М.: Эллис Лак, 2010. С. 687–689 (комм. В.П. Купченко и А.В. Лаврова)).

[7] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. С. 115–116.

[8] См. поздние признания Н.В. Валентинова (Вольского): *Валентинов Н.* Два года с символистами. М.: XXI век-Согласие, 2000. С. 365–368.

[9] См.: *Холиков А.А.* Прижизненное полное собрание сочинений Дмитрия Мережковского. Текстология. История литературы. Поэтика. М.; СПб.: Нестор-История, 2014. С. 102. Ср., кстати, позднюю (и едва ли точную в деталях) запись в дневнике Чуковского о встрече с Сытиным и Румановым в 1917 г.: «— Что нам делать? — говорил от его лица Аркадий Вениаминович Руманов. — Корней, дорогой, что делать? Мы хотим дать к "Русскому Слову" приложением сочинения Мережковского, но Мережковский святоша, "спаси, господи, люди твоя", и нынешний читатель на него не польстится. Нам бы нужен революционный, боевой» (*Чуковский К.* Дневник: В 3 т. Т. 3. 1936–1969. М.: ПРОЗАиК 2011. С. 485).

[10] «Надо Мережковским писать и написал… но беда с изданием Зинаиды. Ведь это брошенные деньги, надо что-нибудь делать» (письмо Сытина Румановым цит. по: *Динерштейн Е.А.* Иван Дмитриевич Сытин и его дело. М.: Московские учебники, 2003. С. 150).

[11] Письма к Д.В. Философову от 31 июля и 12-13 августа 1913 г. (Эпистолярное наследие З.Н. Гиппиус. Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 730, 757 (Литературное наследство. Т. 106. Кн. 1); далее: *Переписка Гиппиус с Философовым*).

[12] См. письмо З.Н. Гиппиус к В.В. Гиппиусу от 14 декабря 1912 г. (Там же. С. 467; публ. Ю.А. Рыкуниной).

[13] См. ниже письмо Гиппиус к Руманову от 15 августа 1913 г.

[14] *Гиппиус З.Н.* Стихотворения / Вступ. статья, сост., подгот. текста и коммент. А.В. Лаврова. СПб.: Академический проект, 1999. С. 306. См. там же посвященное Руманову стихотворение «Слова любви» («Любовь, любовь… О, даже не ее…» (С. 198; комм. на с. 497).

[15] Об этом Д.В. Философов, поневоле осведомленный, писал Гиппиус 8 июля 1912 г.: «Видел Сытина. Он на меня произвел отвратительное впечатление. Подробности при свидании. Он ругательски — ругает Руманова. Оказывается, что Р<уманов> сам бросил жену, увлекшись какой-то цыпочкой. «Уже не мальчик! из-за бабешки жену не бросают!» — говорит Сытин» etc (*Эпистолярное наследие З.Н. Гиппиус.* Кн. 1. С. 704).

[16] *Гиппиус З.Н.* Стихотворения. С. 306.

[17] Подробности обеих негоций реконструируются по письмам Т.Н. Гиппиус к Руманову (РГАЛИ. Ф. 1694. Оп. 1. Ед. хр. 168).

[18] Письмо от 29 октября 1930 г. // *Пахмусс Т.* Страницы из прошлого. Из переписки Зинаиды Гиппиус. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003. С. 171.

[19] *Одоевцева И.* Бывшие встречи, бывшая дружба... А.В. Руманов // Русская мысль. 1960. 22 ноября. № 1607. С. 7. Почти наверняка речь идет о прозвище «говно в слезах», которое, среди прочих, упоминает Бунин (Из эпиграммы И.А. Бунина: Нецензурный Бунин: Стихотворные пародии конца 1940-х годов / Подгот. текста, вступ. статья и примеч. Е.Р. Пономарева // Бунин И.А. Новые материалы. Вып. 2. М.: Русский путь, 2010. С. 499).

[20] *Пахмусс Т.* Страницы из прошлого. Из переписки Зинаиды Гиппиус. С. 303–304.

[21] См.: «... Душевно Ваш Д. Философов». Письма Д.В. Философова А.В. Руманову / Публ. Е.П. Яковлевой // Первые Философовские чтения. Псков, 2005. С. 166, 178.

[22] Там же. С. 163–178.

1. Философов.
28 апреля 1909? *СПб.*

Многоуважаемый Аркадий Вениаминович.

Будьте добры, перешлите сегодня же в Москву прилагаемую статью[1]. По содержанию своему она несколько срочная. Написана она без всякого соображения с аудиторией «Р<усского> Сл<ова>». Если бы была жива «Наша Газ<ета>»[2] — она появилась бы там в таком же виде.

Так как из Ваших слов я понял, что я буду получать 250 р. в месяц без построчного гонорара, то я буду посылать статьи не счита-

ясь с обязательством посылать их раз в неделю. Иногда есть потребность писать чаще. А там уже дело редакции распоряжаться статьями по своему усмотрению.

Не скрою от Вас, что меня несколько пугает то обстоятельство, что редакция на первых порах будет относиться ко мне с особой строгостью. Непомещение статей — действует угнетающим образом на всякого нового сотрудника.

Искренно ваш Д. Философов.

28.IV

РГАЛИ. Ф. 1649. Оп. 1. Ед. хр. 659. Л. 23 – 23 об.

Год проставлен предположительно: судя по содержанию, похоже, что она относится к первым годам, если не месяцам, сотрудничества Философова в «Русском слове» (которое началось как раз весной 1909 г.). При этом упоминание в этом контексте «Нашей газеты» заставляет предполагать, что ее закрытие — новость достаточно свежая: уже через год это не имело бы такой риторической силы.

[1] В начале и середине мая в «Русском слове» были напечатаны три статьи Философова — «Не по плечу» (№ 101. 5 мая. С. 4), «После поморского съезда» (№ 106. 12 мая. С. 2) и «Спор вокруг "Вех"» (№ 111. 17 мая. С. 8). Вероятнее всего, что речь идет о первой из них, посвященной знаменитой гоголевской речи В. Я. Брюсова и реакции на нее аудитории.

[2] «Наша газета», где печатался Философов, просуществовала с мая 1907 г. по 9 апреля 1909-го.

2. Философов.
27 января 1911. *СПб.*

27 января 1911

Дорогой Аркадий Вениаминович.

Заезжал сейчас к Вам, но не застал Вас, обращаюсь с просьбой не лично, а письменно. Не можете ли Вы мне одолжить на короткое время двести рублей? С этими постоянными переездами я трачу больше чем могу[1]. В редакцию[2] я не могу обратиться, потому что недавно забрал аванс в 500 р. Я убежден, что Вы не рассердитесь за такое мое бесцеремонное обращение и если найдете возможным, то поможете.

Душевно Ваш Д. Философов.

РГАЛИ. Ф. 1649. Оп. 1. Ед. хр. 659. Л. 1.
На именной почтовой бумаге Философова.

[1] Мережковские и Философов выехали из Петербурга на французскую Ривьеру 20 ноября 1910 г. (запись в дневнике С.П. Каблукова от этого числа // РНБ. Ф. 322. Ед. хр. 12. Л. 67); несколько дней они пробыли в Париже (письмо Философова к А.П. Философовой от 3/16 декабря 1910 г. // РНБ. Ф. 481. Ед. хр. 145. Л. 4), 3 декабря выехав оттуда в Сен-Рафаэль (письмо Философова к И.В. Жилкину от 16 декабря 1910 г. // РГАЛИ. Ф. 200. Оп. 1. Ед. хр. 91. Л. 2); потом осели недалеко оттуда в городке Agay (письмо Философова к Э.Л. Радлову от 26 декабря 1910 г. // ИРЛИ. Ф. 252. Оп. 2. Ед. хр. 1653. Л. 6); после жили в Каннах. Из Франции Философов уехал в Россию 14 января (письмо Гиппиус к М.С. Шагинян, датированное этим днем // частное собрание).

[2] Речь о газете «Русское слово», где Философов регулярно печатался

3. Философов.
Февраль 1911?

Дорогой Аркадий Вениаминович.

Не будете ли добры предупредить редакцию по телефону, что я очень настойчиво требую, чтобы они немедленно поместили прилагаемую статейку.

Ашевский[1] бесполезно и беспомощно нахулиганил. Если он даже прав, то писать то, что он написал, надо людям «власть имеющим» и авторитетным.

В виду протеста Моск<овского> Юрид<ического> о<бщест>ва[2], может быть Вы найдете полезным, передать мою статью по телефону.

Душевно ваш Д. Философов.

Четверг.

РГАЛИ. Ф. 1649. Оп. 1. Ед. хр. 659. Л. 19.

[1] Петр Александрович Подашевский (? — 1926) — сотрудник «Русского слова», писавший под псевдонимом «С. Ашевский». О чем идет речь — неизвестно.

[2] Возможно, имеется в виду постановление Совета Московского Юридического общества, оглашенное на общем собрании Общества 17 февраля 1911 г. и посвященное событиям в Московском университете. Н.В. Тесленко, открывая заседание, говорил: «В настоящее время Московский Университет переживает крайне тяжелые события. Ректор А.А. Мануилов, помощник ректора

М.А. Мензбир и проректор П.А. Минаков, подавшие прошения об освобождении их от исполнения обязанности занимаемых ими должностей, лишены кафедр. Удаление названных профессоров, несомненно, отзовется на жизни всего Московского Университета» и т. д. (Московское юридическое общество. 1911–1912 гг. Отчеты о деятельности Московского Юридического Общества за 1911–1912 гг. — Протоколы общих собраний. М., 1913. С. 17).

4. Философов.
30 июня 1911. *Веребье Новгородской губ.*

30 июня 911
ст. Веребье, Новгородск. губ.
имение Подгорное.
Дорогой Аркадий Вениаминович.

Напоминаю Вам, о предполагаемом издании моих статей[1]. Удалось ли Вам переговорить о них с И. Д.?[2] Знаю, что Вам не до меня, и тем не менее беспокою, потому что автору его «произведения» всегда кажутся важными.

Душевно Ваш Д. Философов.

РГАЛИ. Ф. 1649. Оп. 1. Ед. хр. 659. Л. 2.

[1] Философов вел переговоры об издании двух сборников своих статей; оба вышли под маркой издательства И.Д. Сытина (см. далее) в 1912 г.: «Неугасимая лампада. Статьи по церковным и религиозным вопросам» и «Старое и новое. Сборник статей по вопросам искусства и литературы».

[2] Иван Дмитриевич Сытин (1851–1934) – владелец крупнейшей в России книгоиздательской фирмы. Руманов был петербургским представителем принадлежавшей ему газеты «Русское слово» и его доверенным лицом.

5. Философов.
29 июля 1911. *Веребье Новгородской губ.*

29 июля 911

Дорогой Аркадий Вениаминович.

Проездом в Псковскую губернию, я буду в Петербурге 1-го и 2-го Августа[1], и тогда зайду к Вам и занесу материалы для моего сборни-

ка, а пока примите мою душевную признательность за Ваши любезные хлопоты.

Дружески Ваш
Д. Философов.

РГАЛИ. Ф. 1694. Оп. 1. Ед. хр. 660. Л. 1.

Ошибочно атрибутировано как письмо Е. Философова, из-за чего отсоединено от основного корпуса.

[1] Философов ехал с дачи, на которой он жил вместе с Мережковскими, в наследные Бежаницы Псковской губернии, чтобы встретиться с родственниками. Подробную хронику этого визита см.: *Переписка Гиппиус с Философовым*. С. 668–675.

6. Философов.
3 августа 1911. *Бежаницы Псковской губ.*

3 авг. 911
Дорогой Аркадий Вениаминович.
На всякий случай сообщаю Вам свой адрес:
ст. Бежаницы, Псковск. губ., село Богдановское.
Душевно Ваш Д. Философов.

РГАЛИ. Ф. 1649. Оп. 1. Ед. хр. 659. Л. 3.
На именном бланке Философова.

7. Философов.
2 октября 1911. *СПб*.

2 окт. 911
Дорогой Аркадий Вениаминович.
Будьте добры прочесть прилагаемое письмо к Благову[1].
Если Вы найдете его неуместным, не посылайте его, пошлите только статью[2]. А может быть Вы пробежали бы и статью? Может быть и ее посылать бесполезно? Тогда верните мне ее поскорее.
Ваш Д. Ф.

РГАЛИ. Ф. 1649. Оп. 1. Ед. хр. 659. Л. 14.
На именном бланке Философова.

[1] Федор Иванович Благов (1866–1934) — врач, статский советник, зять И.Д. Сытина и член правления сытинского книгоиздательского товарищества; редактор «Русского слова».

[2] Ближайшая к этому письму статья Философова — «Предвосхищение недарованного» (№ 232. 9 октября. С. 3), формально посвященная премьере спектакля по пьесе Толстого «Живой труп», но с обширными обобщениями, касающимися юридической практики и судейской репутации.

8. Философов.
15/28 января 1912. *Париж.*

15–28 января 912 г.

Дорогой Аркадий Вениаминович.

У меня к Вам просьба. (Вы разрешили мне беспокоить Вас!)

Справьтесь, пожалуйста, вышла ли моя вторая книга «Старое и новое»[1], и если вышла, сделайте распоряжение, чтобы мне выслали сюда посылкой десять экземпляров. Хоть я и далеко, а все-таки книжка моя меня интересует.

Очень этим обяжете преданного Вам Д. Философова.

P.S. Вчера из верного источника узнал, что дело с Амфитеатр. у Вас уладилось[2]. Он обязался поставлять 4 фельетона в мес. за 30000 рубл. в год. «Рад за газету», но к сему считаю долгом прибавить следующее. Тотчас же по возвращении в Россию я самым категорическим образом потребую сильного увеличения жалования. Я отлично знаю, что моя цена на газетной бирже куда ниже Амф., но все-таки не в 10 раз.

В минуту жизни трудную для газеты, я всячески ей помогал, чем только мог, помощь мою приняли, но тут же дали мне понять, что цена моя в десять раз ниже Амфитеатровской. Так как я с этим не согласен, так как ожидать инициативы от редакции по-видимому нельзя, то я намерен за это дело приняться сам, и надеюсь, что Вы меня поддержите.

Д. Ф.

РГАЛИ. Ф. 1649. Оп. 1. Ед. хр. 659. Л. 5 — 6 об.
На почтовой бумаге с надпечаткой «11bis avenue Mercédès, Paris XVIe».

[1] Книга вышла в последних числах января тиражом в 3000 экземпляров (Книжная летопись главного управления по делам печати. 1912. № 5. 4 февраля. Перечень в алфавитном порядке книг, поступивших с 24 по 31 января 1912 г. С. 29).

[2] Возможно, это был неподтвержденный слух: мы не знаем о подобном контракте А.В. Амфитеатрова.

9. Философов.
28 января / 10 февраля 1912. *Париж*.

28 янв. 10 февр. 912

Дорогой Аркадий Вениаминович.

Посылаю на Ваше рассмотрение целое дело о некоем Карле Романовиче Кочаровском (Mr. Charles Kotcharovsky, 87, Rue d'Alésia. Paris, XIVe)[1].

Я с ним давно знаком не только по его книгам об общине, но и лично.

Он работает в толстых журналах, работал и в «Современнике», ред<акции> Амфитеатрова, с которым хорошо знаком[2].

В беседе со мною, о приглашении Амфитеатрова в «Русское слово»[3], он между прочим сказал, что и ему хотелось бы работать в газетах, и что Амфит. обещал ему рекомендовать его И.Д. Сытину. Затем он был у меня уже с более конкретными предложениями. Я просил его изложить их на бумаге, и при сем их прилагаю[4]. Но от себя прибавлю следующее:

Мне лично крайне симпатична самая <sic> идея Кочар.

Работая уже пять лет над законом 9 ноября[5], Кочаровский приобрел громадные материалы, и вошел в сношения с массой людей с мест (крестьяне, третий элемент[6], земцы и т. д.). Он хочет использовать накопившийся у него конкретный материал не только для ученого исслед<ования>, но и для самой жизни. Основная мысль его, что на крестьянство свалился колоссальной важности переворот в их земельных отношениях, и что они вынуждены справляться одни, своим умом, без всякой помощи. Дело интеллигенции говорить не об отвлеченных идеях, а помогать темным людям в их ежедневной жизни.

Его мечта, сойдясь с «Русским словом», переехать в Москву, и от газеты, в качестве корреспондента поездить по матушке-России со

специальной целью конкретно обследовать жизнь крестьянства в земельном отношении.

Как он пишет в своей «докладной записке» он вовсе не желает гнуть политику, заниматься политикой, он хочет вовлечь интеллигентное крестьянство в газетную работу, сделать «Русское слово» не только интересной для народа, но и полезной в его ежедневной жизни.

Мне его мысль кажется очень симпатичной и для газеты важной.

Сначала я уклонялся от хлопот по его делу, чувствуя, что я надоел уже Вам. Указывал ему на Амфитеатрова или Горького, с которыми он очень хорош, и голос которых имеет гораздо больше значения, нежели мой. Но затем он меня увлек, и желание послужить газете чем могу, заставило меня взяться за исполнение его просьбы.

Думаю, следовало бы выбрать одну из предложенных им тем и попросить его прислать пробный фельетон, и вообще войти с ним в сношения. На большой гонорар он не претендует. Он скромнее не только Амфитеатрова, но и меня. Если Вам моя просьба покажется дельной, не откажите известить меня по вышеуказанному адресу. Мы, вероятно, скоро из Парижа уедем, но письма перешлют[7].

Душевно Ваш

Д. Философов

P.S. Получили ли Вы мое предыдущее письмо с просьбой выслать 10 экз. моей новой книги?

РГБ. Ф. 259. Карт. 23. Ед. хр. 35. Л. 1–4 об.

На почтовой бумаге «11 bis avenue Mercédès, Paris XVI».

[1] Кочаровский (Качаровский, Качоровский) Карл Романович (Карл Август; 1870 — после 1941?) — экономист, статистик, публицист. С начала 1890-х был близок к эсерам, но после 1905–1907 гг. отошел от партии, сосредоточившись на научной работе. Знакомый и корреспондент Л.Н. Толстого. Мережковские познакомились с ним не позднее 1911 г., ср. в письме Гиппиус к Савинкову от второй половины марта: «Пусть Вам Евг<ения> Ив<ановна> <Зильберберг> расскажет, о Кочаровском» (Письма Мережковских к Борису Савинкову / Вступ. статья, сост., подгот. текстов и коммент. Е.И. Гончаровой. СПб.: Пушкинский Дом, 2009. С. 196). Автор монографии «Русская община. Возможно ли, желательно ли ее сохранение и развитие (Опыт цифрового и фактического исследования)» (СПб., 1900; ср. позднюю оговорку современника о «единственной в соответственной литературе книги об общине (рукописи 2-го и 3-го

тома бесследно пропали в катаклизме Второй Мировой)» (*Волынский М.* <Рафальский С. М.> Последний долг // Русская мысль. 1968. 10 окт. № 2707. С. 8). Жил в Италии, в Кави-де-Лаванья: ср. запоздалый привет «славному экономисту К.Р. Качоровскому, единственному, которого и посейчас помнит по фамилии каждый кавийский коренной житель, хотя ни один из них не произнесет ее правильно; двадцать лет прожил Карл Романович в доме на горе, куда нужно подняться по узкой тропинке от табачной лавки, потом налево, и там, в окно последнего дома можно ушвырнуть камушек — и недовольное лицо блеснет очками» (*Осоргин М.* Заметки старого книгоеда. Воспоминания. М.: Интелвак, 2007. С. 444). Ср.: «Карл Романович, маленький, торжественный старичок, типичный представитель городской богемы; он давно уехал из России, жил почти все время в Италии, одинок — и имеет все привычки холостяка. Встает в 2 часа дня, любит бродить по кафе, кушает пирожные и запивает их содовкой... В кафе он тащит с собой учащихся — юношей и девиц, угощает их и развивает перед ними за мраморным столиком свои теории. Он, конечно, народник, и его ученики должны переписывать Гл. Успенского и Н. Златовратского. У него систематические программы — и молодые должны выбирать по ним тексты из апостолов народничества. Но он не только народник: в Италии он подпал под чары фашизма, его — очень женственного — пленила мужская, наглая, плебейская воля Муссолини — и К.Р. говорит о нем, возбуждаясь и восхищаясь» (*Лухотин Д.А.* Зарубежные пастыри / Вступ. ст. и публ. Ю.И. Комболина; коммент. А.Л. Дмитриева и Ю.И. Комболина // Минувшее. Т. 22. СПб.: Atheneum; Феникс, 1997. С. 60–61). Соавтор Гиппиус по сборнику: Что делать русской эмиграции: Статьи З.Н. Гиппиус и К.Р. Кочаровского с предисловием И.И. Бунакова. Париж: Издание книжного дела «Родник», 1930 (см. также: «Не везет мне с “Современными записками”»: З.Н. Гиппиус, Д.С. Мережковский и В.А. Злобин / Публ., вступ. статья и примеч. Н.А. Богомолова // «Современные записки» (Париж, 1920–1940). Из архива редакции / Под ред. О. Коростелева и М. Шрубы. Т. 3. М.: НЛО, 2013. С. 377, 378, 382).

[2] Об истории журнала «Современник» и роли А.В. Амфитеатрова в нем см. блок публикаций под общим заглавием «Горький и журнал “Современник”» (Литературное наследство. Т. 95. М.: Наука, 1988. С. 1–621).

[3] См. прим. 2 к п. 8.

[4] Этот материал был отсоединен от письма и, вероятно, утрачен.

[5] Закон от 9 ноября 1906 г. — главный юридический акт так называемой Столыпинской аграрной реформы, прописывающий правила выхода крестьянина из общины.

[6] «Третий элемент» — неофициальное название наемных служащих земских управ: врачей, учителей и т. д.

[7] Мережковские и Философов переехали в По в Нижних Пиренеях, где пробыли до 16/29 февраля.

10. Философов.
22 февраля / 6 марта 1912. *Cambo-les-Bains.*

Cambo-les-Bains
(Basses Pyréneés)
près Bayonne
Hôtel d'Angleterre
6 марта н. ст.

Дорогой Аркадий Вениаминович.

Считаю долгом известить Вас, что около 5 или 6 марта старого стиля, я буду в П-ге. Уезжаю отсюда, как только получу февральские гонорары из «Русск<ого> Сл<ова>» и «Одесск<ого> Листка»[1].

Дмитрий Сергеевич с З.Н. остаются еще здесь, т. е. вернее заграницей, и вернутся домой после Пасхи[2].

Откровенно говоря, я здесь соскучился порядочно, и буду рад вернуться восвояси.

Тяжелые передряги пришлось Вам пережить! Чем-то все это кончится! При свидании поговорим.

Вчера увидели в «Р<усском> Сл<ове>» статью Ржевского[3].

Итак, до скорого свидания.

Ваш Д. Философов.

РГАЛИ. Ф. 1649. Оп. 1. Ед. хр. 659. Л. 16–16 об.

Датируется по проставленному топониму: в этом курорте на испанско-французской границе Мережковские и Философов жили в феврале (по русскому стилю) 1912 г.

[1] В феврале в «Русском слове» были напечатаны статьи Философова «Знахарство» (№ 33. 10 февраля. С. 2) и «Культура и варварство» (№ 36. 14 февраля. С. 2). В «Одесском листке» — фельетон «Два лагеря» (№ 34. 11 февраля. С. 2).

[2] Эти планы радикально переменились, см. следующие письма.

[3] *Ржевский М.* Ученый и Сибирь // Русское слово. 1912. № 39. 17 февраля. С. 2.

11. Философов.
6/19 марта 1912. *По*.

19/6 марта 912

Дорогой Аркадий Вениаминович.

Спасибо Вам большое за книги. Я их получил в исправности.

Радуюсь возвращению Вл. Мих.[1] А то «Русск<ое> Слово» было без перцу. Дай Бог чтоб наступила тишь да гладь. Возвращение Вл. Мих. — лучший выход из создавшегося затруднения.

Порадовался я и фельетону Горького[2]. Не совсем понял куда он клонит (прочел только первую половину его статьи), но его участие делает газету… «наряднее». У вас теперь Горький, Андреев, Мережковский… Чего вам еще? Ведь не папу же римского приглашать.

Фельетону М.М. Ковалевского придаю большое значение[3]. Когда-то В.М. его высмеял, т. е. М.М-ча, на стр. Русского Слова же[4]. Высмеял верно, но не совсем уместно. Хорошо, что М.М. забыл «обиду». Судя по всему, его статья произвела впечатление. Для газеты это важно. По существу же я с ним совершенно согласен. Надо мобилизовать все силы. В деревне много сил неиспользованных. К правым они не идут. Левых — боятся. Голос Ковалевского до них дойдет. Я думаю и вообще «Р<усскому> Сл<ову>» следовало бы обратить самое серьезное внимание на выборы[5]. Отнюдь не вести никакой партийной пропаганды, но всячески поддерживать блок всех прогрессивных партий левее октябристов[6]. Соединение Ковалевского и Горького в одной газете, пусть временное, и есть некоторый показатель необходимости такого объединения. Думаю газете следовало бы до выборов, примерно тогда, когда официально будет объявлен их срок, послать в разные, наиболее типичные углы России, специальных корреспондентов, которые сообщали бы о предвыборных настроениях, и через газету косвенно влияли бы на выборы. Панкратов, Жилкин[7], очень бы подходили для этой цели. Если эта идея редакции подходит, я бы тоже записался в кандидаты на «спец<иального> корреспондента» для исследов<ания> настроений в среде земельных собственников. У меня есть связи в средней полосе России, губ<ерниях> Псковск<ой>, Калужской, Нижегородской, Костромской. Мое возвращение в Россию, по разным причинам, все откладывается. Кажется, я вернусь лишь после Пасхи[8].

Душевно Ваш. Д. Фил.

P.S. А что такое газета Ходского и Мигулина?[9] Существует ли она? Что будет делать Гаккебуш, со своими новыми машинами?[10]

РГАЛИ. Ф. 1649. Оп. 1. Ед. хр. 659. Л. 7 — 8 об.
На почтовой бумаге «Grand hotel Gassion, Pau».

1 Влас Михайлович Дорошевич (1865–1922). Дорошевич, бывший ключевым (и самым высокооплачиваемым) сотрудником газеты, покинул ее в последних числах декабря 1911 г. и вернулся с 1 марта 1912-го; см.: *Букчин С.В.* Судьба фельетониста. Жизнь и творчество Власа Дорошевича. Минск: Наука и техника, 1975. С. 199. Ср. в воспоминаниях современника: «На самом деле ни Сытин без Дорошевича, ни Дорошевич без Сытина жить не могли. Когда они однажды взаправду разошлись и Дорошевич стал писать контракт с Проппером (писал он его ровно месяц), Сытин потерял сон и аппетит. В конце концов, Проппер оказался поддужным, а контракт был возобновлен с Сытиным» (*Колышко И.И.* Великий распад. Воспоминания. СПб.: Нестор-История, 2009. С. 214).

2 Имеется в виду статья М. Горького «О современности» (Русское слово. 1912. № 51. 2 марта. С. 2 и № 52. 3 марта. С. 2). Обстоятельства появления этой статьи в «Русском слове» подробно описаны в послесловии И.А. Бочаровой к ее републикации: Публицистика М. Горького в контексте истории. М.: ИМЛИ РАН, 2007. С. 221–241. (М. Горький. Материалы и исследования. Вып. 8). Два дня спустя, 8/21 марта 1912 г., Филдософов писал В.А. Никольскому, другому сотруднику «Русского слова»: «Мой искренний привет Федору Ивановичу <Благову>. Передайте ему, что статья Горького очень интересна и уместна. Хорошо было бы, если бы он писал почаще» (РГБ. Ф. 259. Карт. 23. Ед. хр. 32/33. Л. 2 об.).

3 *Ковалевский М.М.* Задача прогрессивных партий на будущих выборах // Русское слово. 1912. № 48. 28 февраля. С. 2.

4 Речь о статье: *Дорошевич В.М.* М.М. Ковалевский. Эскиз портрета // Русское слово. 1908. № 246. 23 октября. С. 1, весьма иронически (хотя и сочувственно) описывающей легендарного либерального деятеля Максима Максимовича Ковалевского (1851–1916).

5 Подразумеваются выборы в IV Государственную думу, запланированные на сентябрь 1912 г.

6 «Союз 17 октября» — центристская политическая партия, самая многочисленная в III Думе (действовавшей в этот момент).

7 Александр Саввич Панкратов (1871–1922) — писатель, исследователь религиозных вопросов, сотрудник «Русского слова». Иван Васильевич Жилкин (1874–1958) — журналист, публицист, общественный деятель.

8 Эти планы переменились; см. прим. 2 к п. 12.

[9] Петр Петрович Мигулин (1870–1948) и Леонид Владимирович Ходский (1854–1919) — экономисты, профессора Петербургского университета. Хотя обоим им (особенно Ходскому) случалось выступать редакторами и издателями разных газет, ни одной совместной среди них не было.

[10] Михаил Михайлович Гаккебуш (1874–1929) — публицист; редактор газеты «Биржевые ведомости», журналов «Огонек» и «Новое слово». Вероятно, здесь идет речь о техническом перевооружении типографии.

12. Философов.
16/29 марта 1912. *По*.

16/29 mars 1912

Дорогой Аркадий Вениаминович.

Думал я на днях быть в П-ге, но по разным причинам пришлось отложить отъезд, о чем я Вам уже писал.

Так как лично с Вами переговорить придется не скоро — прибегаю к письму.

Дело идет о моих книгах. Вы знаете, что я хронически нуждаюсь в деньгах, а о судьбе моих книг ничего мне неизвестно. Как мне быть? Посоветуйте. Может быть написать лично Ив. Дм-чу? Мне кажется, по совести, что я имел бы право получить рублей по триста за каждую книгу[1]. Я не знаю сколько экз<емпляров> напечатано, но вероятно не меньше 3000.

Если издано 3000, то я помирился бы на 600 рубл<ей>. Т. е. менее 10%, лишь бы мне их уплатили сейчас. Уполномочиваю Вас, дорогой Аркадий Вениаминович, быть моим уполномоченным, ходатаем и советчиком. Даю Вам полную carte blanche. Спорить и прекословить не буду, только не оставьте меня без помощи. Мы отсюда уезжаем в субботу, и в воскресенье 18/31 будем в Cannes (Alpes-Maritimes) Hôtel Estérel[2].

Пожалуйста, дорогой Арк. В., не оставьте меня без ответа об исходе моей просьбы.

Душевно Ваш Д. Философов.

P.S. Если бы, паче чаяния, это дело как-нибудь устроилось бы, и Вам удалось бы до Пасхи[3] за мой счет, на что я Вас уполномочиваю,

получить какой-нибудь «куш», то для упрощения, просил бы деньги переслать прямо моей сестре, она уж знает как ими распорядиться.

Адрес ее:

Ее Высокопревосходительству Марии Владимировне Каменецкой[4].

Петербург. Захарьевская 29.

Д. Ф.

РГАЛИ. Ф. 1649. Оп. 1. Ед. хр. 659. Л. 9–9 об.

На почтовой бумаге «Grand hotel Gassion, Pau».

[1] О печатающихся у И.Д. Сытина книгах Философова см. прим. 1 к п. 4.

[2] Вопреки планам, Философов был вечером этого же дня вызван в Россию телеграммой, сообщающей о критическом состоянии его матери. Известие о ее смерти застало его по пути в Берлине. Мережковские через несколько дней поехали вслед за ним, но 25 марта на пограничной станции у них была изъята рукопись романа «Александр I», после чего им было объявлено о предстоящем суде из-за давно изданной и конфискованной драмы «Павел I», благодаря чему они решили спешно выехать в Париж. О развитии сюжета см. письмо 13 и комментарий к нему; подробнее – *Переписка Гиппиус с Философовым*. С. 677–679 и далее.

[3] Пасха в 1912 г. приходилась на 25 марта.

[4] Мария Владимировна Каменецкая (урожд. Философова; 1862–1920?) — старшая сестра Д.В. Философова.

13. Гиппиус.

17/30 апреля 1912. *Париж*.

17–4–12.

Дорогой Аркадий Вениаминович! Посмотрите, как «соб<ственный> кор<респондент>» Утра России (верно Минский!) злостно искажает события![1] Дм. Серг. весьма этим раздосадован, очень просит вас сделать в Р<усском> С<лове> контр-сообщение, т. е. что никогда он и не думал не возвращаться в Россию, и непременно вернется для дела о Павле, дела, начатого не только против Пирожкова, но и против него[2]. Ну, вы сами знаете, как написать. Срока возвращения, конечно, лучше не указывать.

Вам я скажу, что мы думаем приехать в мае. На мой взгляд — следует не раньше середины или конца, Д. С. мечтает о начале[3].

Вы, конечно, больше нас осведомлены о текущем, — от Д.В. Мы от него ждем письма[4]. Живем, как в деревне, в тишине и уединении. Я много пишу: не сумев, увы, угодить вам — стараюсь, по крайней мере, угодить Гаккебушу…[5] C'est la vie!

Впрочем, я надеюсь, мы не разрушим наш с вами заговор, и, рано или поздно, он даст какие-нибудь плоды.

Всего вам хорошего. Надеюсь — до скорого свидания.

Сердечно ваша З. Гиппиус.

РГАЛИ. Ф. 1694. Оп. 1. Ед. хр. 167. Л. 3–4.

На бланке «11bis Avenue Mercedes, Paris XVI».

[1] Имеется в виду неподписанная хроникальная заметка: «На 16 апреля в особом присутствии петербургской судебной палаты с участием сословных представителей назначено к слушанию дело книгоиздателя г. Пирожкова, привлеченного за издание романа <sic!> Мережковского "Павел I". Обвинение предъявлено по 128 ст. Угол. Улож. Это обстоятельство в связи с задержанием на границе рукописи произвело на Мережковского гнетущее впечатление, и он выехал за границу, как передают, чтобы не возвращаться в Россию» (Соб. кор. Отъезд Мережковского за границу // Утро России. 1912. № 82. 8 апреля. С. 3). Гиппиус, возможно, небезосновательно атрибутирует ее своему бывшему близкому другу Николаю Максимовичу Минскому (1855–1937). Та же газета десятью днями позже напечатала отчет из зала суда: «В особом присутствии судебной палаты сегодня заслушано дело издателя Пирожкова, обвиняемого в дерзостном неуважении к Верховной власти, усмотренном в изданном им романе Мережковского "Павел I". <…> На суде была оглашена телеграмма Мережковского из Парижа на имя председателя палаты, извещающего <sic>, что он случайно узнал о возбужденном против него деле и считает долгом заявить, что не может сейчас явиться, так как нездоров, но при первой возможности явится к судебному следователю. <…> Прокурор заявил, что письмо Мережковского не подлежит приобщению к делу, потому что оно представляет собою лишь непроверенный рассказ самого подсудимого. Телеграмма также не должна быть приобщена, так как она прислана уже после опубликования о розыске Мережковского. На это прис<яжный> пов<еренный> Гольдштейн возразил, что телеграмма должна быть приобщена к делу, так как из нее видно, что Мережковский хочет явиться на суд. Он находится за границей, обвиняется в политическом преступлении и выдаче не подлежит. Тем большее значение имеет выраженная им готовность явиться. Палата постановила дело слушанием отложить. Публикацию о розыске Мережковского уничтожить, а Пирожкова освободить из-под стражи под залог в 500 руб.» (*Б. п.* Дело о романе «Па-

вел I» // Утро России. 1912. 17 апреля. № 89. С. 4). В тексте заметки упоминаются издатель Михаил Васильевич Пирожков (1867–1927) и адвокат Моисей Леонтьевич Гольдштейн (1868–1932).

2 Подробности об открытом против Мережковского деле см.: *Переписка Гиппиус с Философовым*. С. 677–679. В этот же самый день в газете была помещена нейтрально-доброжелательная хроникальная заметка (*Б. п.* Дело об издании «Павла I» // Русское слово. 1912. № 89. 17 апреля. С. 5); в ближайшие дни никаких дополнительных публикаций, касающихся этого сюжета, не было.

3 В действительности Мережковские выехали из Парижа 23 мая и прибыли в Петербург 25-го (см. в письме Д.В. Философова к Ф.И. Благову от 28 мая 1912 г.: «Дм<итрий> Серг<еевич> приехал в пятницу. А.В. Руманов у нас был и обещал Вам об этом сообщить» (РГБ. Ф. 259. Карт. 23. Ед. хр. 39. Л. 6)).

4 Философов оставался в Петербурге, хлопоча, в частности, по упомянутому выше судебному делу.

5 О Гаккебуше см. прим. 10 к п. 11. Весной 1912 г. Гиппиус напечатала в подведомственных ему изданиях рассказы «Как было дальше» (Биржевые ведомости. 1912. 26 апреля. № 12907, веч. вып. С. 7–8; 1912. 27 апреля. № 12909, веч. вып. С. 7–8) и «Что из этого выйдет» (Новое слово. 1912. № 7. С. 11–19). Высказанную здесь обиду Гиппиус за непомещение ее статей в «Русском слове» разделял и Мережковский: ««Зин. Ник. послала три статейки Руманову для Русс<кого> Сл<ова>. Отчего они не появились? Мне кажется, они все вполне подходящие. Хорошо бы, чтобы они пошли скорее!» (письмо к Ф.И. Благову от 7 февраля 1912 г. // РГБ. Ф. 259. Карт. 17. Ед. хр. 11. Л. 2). И месяцем позже, 14/27 марта: «Очень меня огорчает, что статьи З.Н. все не печатают. Стоит ли ей писать?» (Там же. Л. 4).

14. Философов.
3 сентября 1912. *Ямбург.*

Буду Петербурге вторник два часа дня Философов[1]

РГАЛИ. Ф. 1649. Оп. 1. Ед. хр. 659. Л. 11.
Телеграмма.

1 Приезд Философова с дачи был связан с хлопотами двух родов: во-первых, по поводу предстоящего 18 сентября в Петербургской судебной палате заседания по делу Мережковского и М.В. Пирожкова; во-вторых, относительно ремонта и расстановки мебели на новой квартире (Сергиевская, 83), куда Мережковские и Философов переехали этим летом.

15. Философов.
24 сентября 1912. *СПб*.

Понед.

Дорогой Аркадий Вениаминович.

Напоминаю Вам, что Вы меня обнадежили, сказали что вопрос о 500 р. решен. Так как в субботу, 29 сент., у меня большой платеж, и получение этих денег непременно до субботы для меня крайне важно, то убедительно прошу Вас довести хлопоты до конца. Если бы я мог ждать, я бы конечно Вас не беспокоил.

Ваш Д. Философов.

РГАЛИ. Ф. 1649. Оп. 1. Ед. хр. 659. Л. 15.

На почтовой бумаге «83, Сергиевская». Не могло быть написано ранее переезда на Сергиевскую (т. е. лета 1912 г.). Из ближайших лет 29 сентября падало на субботу только в том же, 1912 г.

16. Философов.
26 сентября 1912. *СПб*.

Среда.

Дорогой Аркадий Вениаминович, меня так рассердила история с 300 рублями, что я не хочу являться за ними лично, чтобы с Вами не поссориться[1]. Поэтому очень прошу мне их при случае прислать, во всяком случае не позже пятницы. По телефону я к Вам звонил миллион раз, но тщетно.

Душевно Ваш Д. Философов.

Есть у меня еще один зуб против Вас. Я досконально узнал все подробности о финансировании «Дня»[2]. Зачем Вы скрывали?!?

РГАЛИ. Ф. 1649. Оп. 1. Ед. хр. 659. Л. 10.

Открытка. Дата по почтовому штемпелю.

[1] Вероятно, продолжается разговор о сумме, запрошенной в письме за два дня до этого. Может быть, обида связана с тем, что она уменьшилась с 500 до 300 рублей.

[2] «День» – ежедневная политическая газета, первый номер которой должен был выйти неделей позже, 2 октября. Предполагалось, что издателем ее будет И.Д. Сытин (эти сведения до сегодняшнего дня иногда возникают в литературе вопроса); однако, современники считали иначе; ср. в письме А. Амфитеатрова к М. Горькому от 23 сентября 1912 г. (н. ст.?): «Откуда Вы заключили, что "День" сытинское издание? И не думает им быть. Напротив, Сытин, по обыкновению, промямлил и прозевал возможность петербургской газеты и на пустом месте водворился Иона Кугель с 40000 сдернутой с Сытина же неустойки, 150 000 капитала, составленного тремя купцами, в числе коих <М. Т.> Соловьев, собственною типографией и пр., и пр.» (Переписка <Горького> с А.В. Амфитеатровым / Вступ. статья Н.И. Дикушиной, публ. и коммент. С.И. Доморацкой, Ф.М. Иоффе, Е.Г. Коляды, А.Е. Погосовой // Литературное наследство. Т. 95. М., 1988. С. 411). Ср., кстати, в письме К.Н. Гулькевича к О. Броку от 7 августа 1917 г.: «К Вам в Христианию прибудет скоро один банкир Григорий Давидович Лесин (еврей) для размещения займа свободы. Он владелец газеты "День"» (*Гулькевич К.Н.* Письма к Олафу Броку. 1916–1923 / Сост. В.А. Карелин, Й.П. Нильсен, К.А. Мюклебуст; Вступ. ст. и предисловие В.А. Карелина. М.: НЛО, 2017. С. 28–29). В примечаниях там же указывается, что Лесин купил газету у Сытина в 1912 г.

17. Философов.
7 ноября 1912. *СПб*.

Среда 7.XI.

Дорогой Аркадий Вениаминович.

Вы мне обещали билет на Толстовский вечер[1].

Так как этот самый вечер завтра, то я и прошу Вас сообщить мне, могу ли я рассчитывать на билет или мне нужно хлопотать о нем самому.

Душевно Вам преданный Д. Философов.

РГАЛИ. Ф. 1649. Оп. 1. Ед. хр. 659. Л. 17.

На почтовой бумаге «83, Сергиевская».

Датируется по сочетанию адреса и пометы: 1912 год единственный, когда 7 ноября падало на среду.

[1] Годовщину смерти Толстого отмечали обширной серией мероприятий. Вероятно, Философов собирался на вечер, устроенный Литературным фондом в зале Дворянского собрания. В газетном отчете писалось: «Первое слово ска-

зал М.М. Ковалевский, опровергавший общепринятое мнение, что Толстой является последователем Руссо. <…> В художественной части вечера приняли участие артисты и артистки Александринского театра, прочитавшие отрывки из "Анны Карениной", "Живого трупа" и друг. Особенно горячо приветствовала публика М.Г. Савину и В.Н. Давыдова. В музыкальной части вечера нужно отметить Marche funèbre Шопена, высокохудожественно исполненный г-жой Э. Штемберг» (*Б. п.* Вечер памяти Л.Н. Толстого // Русское слово. 1912. № 259. 9 ноября. С. 5).

18. Философов.
17 ноября 1912. *СПб.*

17 ноября

Дорогой Аркадий Вениаминович.

Вот какая у меня к Вам просьба.

Я хочу иметь право входа в верхнюю ложу для печати в Госуд<арственной> Думе.

Регулярно посещать Думу я не буду, но мне нужно ходить в нее, чтобы знать, чем в ней пахнет. Никому я мешать не буду, потому что буду стоять. Итак, похлопочите, и скажите, какие документы мне нужно представить (фотографии? паспорт?). Главное, сообщите, берете ли Вы на себя эти хлопоты. Иначе я обращусь к Ганфману[1]. Попытаюсь его упросить.

Душевно ваш Д. Философов.

А может быть можно выхлопотать и вход в кулуары?

РГАЛИ. Ф. 1649. Оп. 1. Ед. хр. 659. Л. 18– 18 об.
На почтовой бумаге «83 Сергиевская».
Год — по связи с письмом 20.

[1] Максим Ипполитович Ганфман (1882–1934) — юрист, редактор газеты «Речь».

19. Философов.
12 декабря 1912. *СПб*.

12 декабря

Дорогой Аркадий Вениаминович.

Ваши дружеские отношения позволяют мне совершенно откровенно сказать Вам, насколько я огорчен и удивлен сегодняшним № «Русск. Слова».

Общество «Огарков» (крупным шрифтом!!)[1]

Внимание любителей «пикантных сюжетов» навострено. Принимаются за чтение, и читают о невероятной сенсации, которая была в самом деле, которая взволновала всех Петерб<ургских> отцов и матерей, о неслыханном факте бесчисленных обысков в средне-учебн<ых> заведениях[2]. Но этой сенсации читатель «Р<усского> Сл<ова>» не заметит, потому что ее проглядел информатор «Русск<ого> Слова». Информатор не понял, где центр тяжести, и густо размазал порнографию. Это просто чудовищно!

Заметьте, я вовсе не оспариваю факта огарков, хотя лично в этом сомневаюсь (т. е. о внутренней связи огарков с обысками). Вчера я видел миллион народу, и ваши доводы в пользу версии «Русск<ого> Сл<ова>» мне кажутся очень легковесными. Но все равно, если ваша версия верная, вы, с точки зрения газетной, сделали величайшую ошибку. Настоящую сенсацию подменили фальшивой. Признали огарков крупным событием, а тот факт, что девчонок и мальчишек обыскивает не прямое начальство, а полиция, Вы этим самым признали нормальным. С газетной точки зрения Вы сделали грубую ошибку.

Но помимо газетной стороны, есть сторона и общественная. Против нее Вы совершили великий грех. Все-таки смысл жизни не в «информации» и «сенсации». Не стоит иметь сто телефонов и 40000 телеграмм, чтобы интересоваться только изнасилованиями и блудом гимназисток (буде он есть!)

Обыски коснулись всех гимназий. Все родители в ужасе. Поговаривают о запросе в Думе. Существует предположение о собрании подписей под протестом. И дело вовсе не в огарках, а в том ужасающем факте, что воспитанием детей занимаются охранники, при помощи обысков! А вы, потеряв всякие связи с обществом, углубившись в «информацию» — стали плохим информатором. Сообщаете плохо про-

веренные факты, интересные только для пособников. Или Вам так дорога репутация «Русск<ого> Сл<ова>», как органа «желтой прессы»? Предоставьте эти лавры «Московск<ому> Листку» и «Петерб<ургской> газете». У «Русск<ого> Слова» есть более серьезные задачи.

Вы меня простите, дорогой Аркадий Вениаминович, за откровенные слова. У меня и в мыслях нет Вас лично задеть. Но раз я постоянный сотрудник «Русск<ого> Сл<ова>», раз наши отношения сложились не формально, я считаю долгом предостеречь Вас. Имейте в виду, что погоня за информацией, вечные сношения с «Detectiv-bureau»[3], без связи с председателями настоящего общества, силою вещей налагают на человека слишком профессиональный отпечаток, и из журналиста связанного с жизнью, превращают его <в> распространителя неинтересных, двусмысленных слухов. Для такой газеты как «Русское Слово» подобные «слухи», подлинную информацию заменить не могут.

Душевно преданный Д. Философов.

При сем копия письма, посланного мною сегодня Федору Ивановичу[4].

РГАЛИ. Ф. 1649. Оп. 1. Ед. хр. 659. Л. 25 – 26 об.

На почтовой бумаге «Сергиевская 83» с печатной пометой «новый адрес».

[1] Имеется в виду неподписанная статья «Общество "огарков"», напечатанная с пометкой «по телефону от нашего петербургского корреспондента» (Русское слово. 1912. № 285. 11 декабря. С. 6). В ней рассказывается о произошедшем накануне обыске в гимназии О.К. Витмер (см. след. прим.), причем особенно педалируются пикантные детали: «На квартирах некоторых учеников нашли литературу порнографического характера и переписку». Выражение «общество огарков» было к этому времени уже распространено для обозначения непозволительных в нравственном смысле собраний.

[2] Подразумевается серия обысков и арестов в революционных гимназических кругах, начатая масштабной полицейской операцией 9 декабря 1912 г. в помещении женской гимназии О.К. Витмер. Один из участников позже вспоминал: «Арест гимназистов (всего на собрании было арестовано 31 ученик и 3 ученицы) произвел большой переполох в Петербурге. Левые газеты воспользовались этим, чтобы начать новую ожесточенную кампанию против правительства. Правые газеты пытались всячески замарать нас, доходя в этом отношении до попыток изобразить нашу организацию чем-то вроде лиги свободной любви.

Дело дошло до Государственной Думы, которая вынудила министра народного просвещения Кассо выступить с объяснением по этому поводу» (*Ильин А.* (Женевский). Воспоминания о межученической организации 1911–12 гг. // Революционное юношество. Из прошлого социал-демократической учащейся и рабочей молодежи. Сб. 1. Л.: Ленгиз, 1924. С. 135).

[3] Сыскным отделением.

[4] Ф.И. Благову. В действительности это письмо адресовано одновременно Благову и С.Э. Бирону:

«Дорогие Федор Иванович и Станислав Эдуардович.

Считаю долгом сообщить Вам, насколько я был огорчен тем обстоятельством, что рассказ о невероятном, неслыханном событии в средней школе, о повальных обысках, был сообщен в «Р. Сл.» под похабным заголовком «Огарков». Вы просмотрели главное. Сенсация вообще не в том, что обнаружились «огарки» (кстати, по моим личным, негласным сведениям, это и неверно), а в самом факте обыска, каковы бы ни были причины его. Федор Иванович! У Вас у самого дети: представьте себе, что обыск был в гимназии Флерова, что Ваша дочь пришла домой, и упала в припадке истерики, напуганная грубым обыском. Неужели Вы занялись бы в первую голову «огарками», а не тем, что педагоги устранены, что без их ведома и в их отсутствии в гимназию вторгаются охранники?

В П-ге настоящее возмущение, среди всех родителей. Речь идет о коллективном протесте, о запросе в Думе, а у Вас — типичная для желтой прессы «пикантная сенсация».

Я понимаю, что информация была сообщена из Петербурга, и притом ночью. Но по моему мнению, редакция была обязана не давать возмутительного заголовка. Это раз. А во-вторых, она должна была единовременно поместить хоть десять строк от редакции, где пояснить читателю, в чем центр сенсации. А то выходит, что «огарки» вас интересуют, а факт обыска Вы считаете самым нормальным. Для современной русской жизни, события в русской школе, может быть, важнее, нежели то, что думают в Берлине, по поводу сведения, поступившего из Салоник через Вену и т. д. А Вы к такому факту отнеслись с совершенно непонятной небрежностью.

Именно это огорчило почти до слез.

Простите за резкость тона. Верьте, что во мне нет желания обидеть Вас. Я просто говорю откровенно, потому что искренне расположен к Вам.

Душевно преданный

Д. Философов»

(РГБ. Ф. 259. Карт. 23. Ед. хр. 26. Л. 1–1 об.).

20. Философов.
28 декабря 1912. *СПб*.

28 дек. 912

Дорогой Аркадий Вениаминович.

Посылаю Вам счет моего аванса. Из него Вы увидите, что к 1 янв. 1913 г. у меня останется непогашенным 250 р.

Я хотел бы 1) чтобы эти 250 р. были списаны со счетов. 2) получить на прежних условиях 1000 р. авансу. Сообщите мне, возможно ли это, и что для этого нужно сделать, кому писать и кого просить. Без Вашего одобрения никаких шагов предпринимать не буду.

Душевно Ваш Д. Философов.

P.S. В каком положении дело с получением билета в Думу и Гос<ударственный> Сов<ет>? Мне скоро нужен будет мой паспорт.

РГАЛИ. Ф. 1649. Оп. 1. Ед. хр. 659. Л. 13.
На почтовой бумаге Философова.

21. Мережковский.
5 января 1913 г. *СПб.*

5 января 1913 г.

Дорогой Аркадий Вениаминович, посылаю Вам статью[1]. Хотелось бы получить корректуру во Вторник или Среду утром, чтобы успеть поправить.

Сердечно Ваш Д. Мережковский.

РГАЛИ. Ф. 1694. Оп. 1. Ед. хр. 415. Л. 2.

[1] Вероятно, речь идет о статье «Несоленая соль» (Русское слово. 1913. № 9. 11 января. С. 2).

22. Мережковский.
26 января / 8 февраля 1913 г. *Париж.*

26 янв. 1913
11bis Av. Mercédès.
Paris XVI

Дорогой Аркадий Вениаминович, как поживаете? Отчего не напишете? Забыли нас? А мы Вас помним.

Посылаю Вам статью для Р<усского> Сл<ова> — «В защиту Александра I»[1]. Другой экземпляр я одновременно посылаю в Москву, Благову[2]. Боюсь, что он не напечатает целиком. Поговорите с ним по телефону, — если нужны исключения, доверяю Вам их сделать: так и сошлитесь на мое письмо. Списываться со мной об исключениях не надо: я знаю, что Вы меня в обиду не дадите. Письмо это Вы получите 30-31 Января. А мы отсюда уезжаем в Ментону вечером 1 Февраля (все, конечно, по стар<ому> стилю). Значит успеете мне сюда телеграфировать, прошла ли статья благополучно.

Я прошу Благова немедленно выслать жалование за Февраль 1000 р. в Ментону. Спросите его, выслал ли он и об этом тоже телеграфируйте мне сюда, в Париж.

Осмеливаюсь всем этим беспокоить Вас, потому что верю в Вашу доброту. На всякий случай, вот наш Ментонский адрес (с 2 февраля).

Франция. Mentony <sic!>. Menton (Alpes Maritimes). France. Poste restante.

Туда надо выслать корректуру статьи.

Что моя книга «Александр I»? Пошла ли она уже в цензуру? Выйдет ли к 15 Февраля, как условлено?[3] Потелефонируйте об этом Вольфу[4] и напишите в Ментону.

Слышали мы или вернее читали о гонениях на «Русск<ую> Молву» за отчет Жилкина[5]. Что-то будет? Напишите и об этом. И вообще обо всем пишите — очень мы здесь одиноки, и сердце рвется в проклятый, но милый Петербург. Скучно здесь. Такое, должно быть, уж время, что нигде нельзя жить, кроме России.

Из Ментоны вышлю еще статью[6] — видите, как я стараюсь, постарайтесь же и Вы, чтобы все было аккуратно сделано и главное, чтобы эта статья прошла не в очень искаженном виде. Итак, буду от

Вас ждать телеграммы еще здесь, в Париже, а письма, и корректуры, и денег в Ментоне.

Сердечный привет от З.Н. Она скучает, но отдыхает здесь — уже весна, солнце, зеленые почки на деревьях.

Ваш Д. Мережковский.

РГАЛИ. Ф. 1694. Оп. 1. Ед. хр. 415. Л. 3 — 4 об.

[1] Двумя днями раньше, 24 января, Мережковский писал Д.В. Философову, остававшемуся в Петербурге: «Завтра отсылаю в Р<усское> Сл<ово> и Аркаше — статью "В защиту Александра I". Боюсь, что не напечатают. Очень будет жаль. Спроси Аркашу» (РНБ. Ф. 481. Ед. хр. 188. Л. 11 об.). После долгих перипетий (о которых см. в следующих письмах и комментариях к ним) статья была отвергнута «Русским словом» и напечатана несколько месяцев спустя в другой газете (Русская молва. 1913. № 95. 17 марта. С. 4).

[2] См. прим. 1 к п. 7.

[3] Первое книжное издание романа Мережковского «Александр I» вышло между 4 и 11 февраля тиражом в 1500 экземпляров (Книжная летопись Главного Управления по делам печати. 1913. № 7. 16 февраля. Перечень в алфавитном порядке книг, поступивших с 4-го по 11-е февраля 1913 г. С. 121).

[4] Книга была напечатана (редкий случай) под объединенной маркой товарищества И.Д. Сытина и товарищества Маврикия Осиповича Вольфа (1825–1883).

[5] Имеется в виду отчет И.В. Жилкина о знаменательном собрании Религиозно-философского общества, состоявшемся 19 апреля 1913 г. Первоначально это должно было быть обычное годовое собрание со слушанием отчета секретаря и доклада ревизионной комиссии; следом П.С. Соловьева намеревалась выступить с сообщением по поводу доклада Философова. Оживленнейшую полемику вызвало последовавшее за ним выступление Евгения Павловича Иванова (1879–1942), благодаря чему следы возникшей дискуссии фиксировались в переписке и газетных репликах еще несколько недель. См. подробную хронику: *Белоус В.* Об одном инциденте в Петербургском Религиозно-философском обществе и его последствиях // На рубеже двух столетий: Сборник в честь 60-летия А.В. Лаврова. М.: НЛО, 2009. С. 55–69. Отчет Жилкина был напечатан: Русская молва. 1913. № 41. 21 января. С. 2. О каких бы то ни было гонениях, связанных с этим, мы не знаем.

[6] Вероятно, подразумевается статья «О черных колодцах» (Русское слово. 1913. № 59. 12 марта. С. 2).

23. Мережковский.
2/15 февраля 1913. *Chopin.*

2 февраля 1913

Дорогой Аркадий Вениаминович,

телеграмму получили, спасибо — от меня и от З.Н. Надеюсь, в Ментоне, куда сейчас едем, найти корректуру статьи и деньги. Если корректуру посылать трудно и она еще не послана, можно и без нее, но тогда Вы сами поправьте — больше я никому не доверяю. Что книга моя у Вольфа?[1] Очень боюсь за нее. Позвоните ему и спросите. Телеграфируйте в Ментону, если надо — poste restante — нам сейчас же перешлют, т. к. мы сообщили адрес на почте. Напишите мне. Из Ментоны еще напишу. Готова новая статья! Но еще не переписана. Вышлю из Ментоны[2].

Очень важно, чтобы «В защиту Ал. I» появилось до выхода книги, т. е. до 15 Февраля![3] Устройте это.

Сердечно Ваш Д. Мережковский.

РГАЛИ. Ф. 1694. Оп. 1. Ед. хр. 415. Л. 5.
Открытка. П.ш.: Chopin (15.2.13); СПб (5.2.13).

[1] См. прим. 2 к п. 22.
[2] См. прим. 1 к п. 22.
[3] См. прим. 6 к п. 22.

24. Философов.
4 февраля 1913. *СПб.*

Дорогой Аркадий Вениаминович.

1) Из прилагаемого письма, Вы увидите, что с меня по-прежнему вычитают 50 р. в месяц. За мной осталось всего 200 р. аванса. Вы так категорично заявили, что это дело улажено, что я поручаю вам его выяснить. Я готов наплевать на него. Но вспоминая, что Вы меня вполне обнадежили — считаю плевать неудобным.

2) Убедительно прошу немедленно вернуть паспорт. 12 февр<аля> я еду в Москву, и паспорт мне совершенно необходим[1]. Уж видно, в Думу мне вероятно не попасть.

3) При сем статья для «Русск<ого> Сл<ова>»[2].

Душевно Ваш Д. Философов.

4 февр.

РГАЛИ. Ф. 1649. Оп. 1. Ед. хр. 659. Л. 22.

Датируется по связи с письмами 18 и 20, в которых содержалась просьба о пропуске в Думу.

[1] В действительности Философов отправлялся не в Москву, а во Францию, чтобы присоединиться там к Мережковским, но, возможно, подозревая о перлюстрации почты (Мережковские в этот момент находились из-за своих эсеровских знакомств под плотным полицейским наблюдением), решил об этом не сообщать. На январь-март 1913 г. падает очередное усложнение отношений внутри «трио», из-за чего тема приезда/неприезда Философова во Францию приобрела особенную остроту. В частности, буквально накануне этого письма, Мережковский уговаривал его: «Зину (да и меня) в письме твоем огорчило, что ты отложил свой приезд — "после 17 Марта". Сначала думали, что будешь свободен к 1 февраля, потом через 6 недель, и вот только "после 17 Марта". А может потом и еще отложишь. Вообще, значит, срок твоего приезда неопределенный. Я тебя понимаю. Но и ты пойми Зину и меня пойми: она тоскует о тебе, беспокоится, мучается — и это на ней физически отражается (так же впрочем как и на тебе разлука с нею). И мне, глядя на нее, очень трудно. Как же это длить неопределенно? Ты думаешь приехать после 17 Марта, а мы думаем вернуться к 15–20 Марта, потому что чувствуем, что сил больше не хватит. Значит, выходит, что ты совсем не приедешь? Может быть, ты и прав, иначе тебе нельзя, а все-таки я знаю, что тебе приехать в Ментону следовало бы — не для себя, не для нас, а для всех. Может быть никакого "толка" из этой поездки и не вышло бы, а все-таки следовало бы. Не в Париж (до июня Париж пуст), а именно в Ментоне нам следовало бы быть всем трем вместе. Там мы вдвоем почти бессильны. Это не Зина, это я тебе говорю, по совести» (письмо от 30 января / 12 февраля 1913 г. // РНБ. Ф. 481. Ед. хр. 188. Л. 18–19).

[2] Почти наверняка — статья «Берегите Думу!» (Русское слово. 1913. № 30. 6 февраля. С. 2).

25. Гиппиус.

Начало февраля 1913. *Ментона* ? Fevrier 13

Дорогой Аркадий Вениаминович.

С большими трудами получила ваш «камень», притом вы ошиблись: он вовсе «не заветный» ни ваш, ни мой: следовало послать его Дм. В-чу или Поликс. Сергеевне, это они родились в марте[1].

Отчего вы ждали от меня письма? Разве я обещала писать? Не помню. Я люблю не писать. Да здесь и негде: у нас такие комнаты, что даже повернуться негде. И вся Ментона полна разной дрянью.

У меня к вам частная просьба: как только вы узнаете наверно о сод<ержании> акта 21 ф<евраля> (а я считаю, что вы должны узнать это на много часов раньше других) — пошлите мне телеграмму, хотя бы это было в полночь — за полночь[2]. Я говорила М-му, что буду знать раньше о его судьбе, нежели он сам. Вообще — содержательную телеграмму. Хорошо?

Здесь солнце очень не матовое. Впрочем, как для кого…

Вашу рекомендацию насчет камня я не исполнила. Что мне, коли он не мой — и даже не ваш?

До свиданья. Будьте веселы.

З. Гиппиус.

РГАЛИ. Ф. 1694. Оп. 1. Ед. хр. 167. Л. 1–2.
На бланке «Hotel imperial», Menton.

[1] В соответствии с распространенными тогда поверьями, касающимися драгоценных камней, родившимся в марте соответствовала яшма (см., напр.: *Святский И.* Драгоценные камни. СПб.: Тип. П.П. Сойкина, 1895. С. 23). Философов родился 26 марта, а Поликсена Сергеевна Соловьева (1867 — 1924) — 20 марта, тогда как сам Руманов 29 ноября, а Гиппиус 8 ноября.

[2] 21 февраля 1913 г. ожидалось (и было даровано) «общее прощение», широкая амнистия государственных и общеуголовных преступников (см., напр.: *Любинский П.И.* На смену старого права. Пг.: Типо-лит. Руманова, 1915. С. 158–172).

26. Мережковский.
10/23 февраля 1913 г. *Ментона*.

10/23 II 1913.
Menton (A<lpes> M<aritimes>)
Hôtel Impérial

Дорогой Аркадий Вениаминович, спасибо за письма и за добрые слова. Они тем более тронули меня, что в Петербурге нас как будто все забыли. Даже добиться не могу, что с моей книгой[1].

Корректур статьи я еще не получал. Жаль, что она не появится до выхода книжки (до 15 Февраля)[2]. Денег тоже еще не получил, но Ф.И. телеграфирует, что оные уже высланы. Вчера отсюда отправил еще одну статью: «О черных колодцах» (об одиноких, об индивидуализме в искусстве, о Блоке)[3].

Справьтесь, пожалуйста, получил ли ее Благов[4]. Экземпляр от руки переписанный — здесь нет ремингтона[5] — так что Вам не мог послать; впрочем, вполне цензурно.

Здесь тепло, как летом, даже почти жарко. Дивные прогулки. Мимозы цветут. Море шумит и вечерняя звезда удивительная. А все-таки скучно.

Как ни тепло чужое море,
Как ни красна чужая даль…[6]

Но З.Н. много дышит воздухом и ей полезно. Кажется, отдыхает. Она ведь очень устала.

Д.В. писал нам, что Собр<ание> Соч<инений> Гиппиус у Сытина устраивается. А Вы ничего не пишете: значит, еще не устроилось окончательно? Все-таки напишите, в каком положении дело[7].

Когда получите это письмо, судьба «Александра» (книги) решится, т. е. книга выйдет или не выйдет из цензуры. Телеграфируйте мне, когда выйдет. И попросите Вольфа послать мне 2–3 экземпляра.

Еще раз спасибо. Не забывайте нас. Всего хорошего!

Сердечно Ваш Д. Мережковский.

РГАЛИ. Ф. 1694. Оп. 1. Ед. хр. 415. Л. 6 — 7 об.

[1] См. прим. 3 к п. 22.

[2] См. прим. 1 к п. 22. В тот же день Мережковский обеспокоенно интересовался у Ф.И. Благова: «Почему до сих пор нет корректур “В защиту Александра I”? Я хотел бы, чтобы эта статья появилась до выхода моей книги “Александр I” (до 15-го февраля) и об этом писал Руманову, просил Вам передать. Это важно в цензурных видах. Теперь уже не успеть к 15-му (если еще успеете до 15 — 18 февраля, – можно бы и без корректуры пустить. Тогда пусть А.В. Руманов ее продержит). А все же пустите как можно скорее: я боюсь новых преследований за книгу, а эта статья опасность предотвращает» (РГБ. Ф. 259. Карт. 17. Ед. хр. 12. Л. 3).

[3] См. прим. 6 к п. 22.

[4] См. прим. 1 к п. 7.

[5] Т. е. пишущей машинки.

[6] Из стихотворения Н.А. Некрасова «Тишина» («Все рожь кругом, как степь живая…»).

[1] План издания собраний сочинений Гиппиус в книгоиздательстве Сытина не воплотился.

27. Мережковский.
16 февраля / 1 марта 1913. *Ментона*.

16 II 1913.
Menton (A. M.)
Hôtel Impérial

Дорогой Аркадий Вениаминович, мне телеграфирует Благов, что по поводу моей статьи «В защиту Александра I» мне послано письмо. Это значит — статья не прошла совсем или же только в очень искаженном виде[1]. Почему же Вам об этом ничего не сообщили? Узнайте и сообщите мне лучше всего телеграммой. Мне этой статьи очень жаль.

Сердечно Ваш Д. Мережковский.

РГАЛИ. Ф. 1694. Оп. 1. Ед. хр. 415. Л. 8.
Открытка. П.ш.: СПб (20.2.13).

[1] См. прим. 1 к п. 22. Мережковский до последнего момента не оставлял надежду на публикацию статьи в «Русском слове». 20 февраля / 5 марта 1913 г. он писал Ф.И. Благову: «Статью “В защиту Алекс. I” я переработал, исключил “неизвестного автора”, смягчил и довел до абсолютной цензурности (жаль — пришлось очень испортить!) и послал ее в Петербург А.В. Руманову заказным письмом с тем, чтобы он Вам доставил ее немедленно, – потелефонируйте ему и спросите. А меня не оставляйте без известий: сообщите телеграммою, пойдет ли статья и когда именно» (РГБ. Ф. 259. Карт. 17. Ед. хр. 12. Л. 5 об.). Еще месяц спустя он повторял тому же корреспонденту: «Когда пойдет “В защиту Александра I”?

Я послал статью в исправленном виде А.В. Руманову с просьбой переслать Вам ее немедленно. Переслал ли он Вам?

Я этой статьей очень дорожу и просил телеграфировать мне об ее участи. Повторяю мою просьбу. Повторяю мою просьбу. Тотчас по получении этого письма сообщите мне телеграммою сюда, когда статья пойдет. Очень прошу Вас, не забудьте это сделать!» (письмо от 3/16 марта 1913 г. // Там же. Л. 6–7).

28. Философов.
18/31 марта 1913. *Ментон*.

Дорогой Аркадий Вениаминович.

Добрался я сюда благополучно, и застал З.Н. и Дм. Серг. в добром здравии[1]. Но сам я оскандалился. На третий день по приезде, был опять жестокий припадок печени. Только сегодня опять брожу по комнате, а то все лежал в постели. Очень это не вкусно. Но зато окна открыты, и в окна — солнце, горы, море. Доктор обещает скоро поставить на ноги, а летом требует — Карлсбада. Этим объясняется, что я до сих пор не известил Вас о своем приезде, не поблагодарил за Ваше постоянное участие.

Душевно Ваш Д. Философов.

Адрес тот же что и у Мережк.
18/31 март 1913.

РГАЛИ. Ф. 1649. Оп. 1. Ед. хр. 659. Л. 14.
Закрытка. П.ш.: Ментон (31.03.13); СПб (22.03.13).

[1] Философов выехал из Петербурга 2 марта (ст. ст.), о чем сохранились сведения в полицейском архиве: «...Дмитрий Владимирович Философов 42 лет уезжает <в> субботу, т. е. 2 Марта сего года за границу, с каким поездом неизвестно» (отчет 28 февраля 1913 г. // ГАРФ. Ф. 111. Оп. 1. Ед. хр. 3729. Л. 2). В тот же день, в который написано публикуемое письмо, он сообщал Ф.И. Благову: «Благодаря Вашей доброй помощи я нахожусь теперь здесь. Жестокий припадок печени (желчн. камни) задержал меня на неделю в П-ге. Оправившись я уехал. Здесь чувствую себя очень неважно, но доктор обещает меня через 10 дней поставить на ноги» (РГБ. Ф. 259. Карт. 23. Ед. хр. 29. Л. 8).

29. Гиппиус.
15 августа 1913. *Веребье Новгородской губ.*

15–8–13.
Веребье.

Дорогой Аркадий Вениаминович. Письмо это посылаю вам с Ольгой Алекс. Троицкой[1], ее неприятностью мы все очень встревожены.

При ее неопытности (да и нашей отчасти) мы чувствуем, что должны прибегнуть под ваше крыло. Дело в том, что близкий друг Ол. А-ны, жена Тифлисского учителя Глеба Александровича Лемлейн, который уже с месяц в СПБ., телеграфировала сегодня, что Глеба Ал-ча арестовали[2]. Что, почему, в чем дело — мы никто не можем понять и как приступить, к чему, чтобы узнать — тоже не знаем. Глеб Ал. здесь жил без жены (она на Кавказе), в квартире своей сестры, которая замужем за чиновником в Академии Наук, — неким Каминским[3]. Наша Ольга Ал. с ним незнакома, бывала у Глеба Ал. тогда, когда сестра его и зять Каминский были на даче.

Глеб А. Лемлейн хотел совсем переселиться в СПб., уже нашел себе место и посещал службу. Почему и при каких условиях его арестовали — мы ровно ничего не знаем. Посоветуйте что-нибудь разумное Оле, и вообще посодействуйте ей приблизительно так, как вы сделали бы это для меня. При ее белом неведении я боюсь, что если она пойдет на квартиру, где жил арестованный и где она бывала у него без хозяев, она так себя может повести, что и ее заберут. Поговорите с ней раньше, чем она что-либо предпримет. Она скажет вам все, а также адрес и телефон Каминского. (Кажется В. О. 15 л. д. 8).

Я бы, на вашем месте, очень ценила, что первая моя мысль при какой-ниб<удь> беде о вас. Оправдайте же мое отношение и надежду на вашу опытность и могущественную власть — знать, что происходит.

Телеграмму вашу получили, ждем вас 21 утром, 22-го вместе поедем в Москву. Насчет Р. я не очень довольна[4]. Ну, теперь жду какихниб. вестей.

Ваша З. Гиппиус.

P.S. А деньги Д.С. умолял вас не присылать![5] Их очень трудно получить, и нас даром могут убить, ибо знают, что в нашей даче деньги не на запоре. Вы будете повинны. Здесь этого нельзя.

<*Приписка*:> Ольга Алекс. остановилась на Сергиевской, у нас. Если она вас не застанет — телефонируйте ей.

<*Приписка Д.С. Мережковского:*> Присоединяю мою сердечную просьбу к просьбе З.Н. Все, что Вы сделаете для О.А. — все равно что для нас обоих. Д. М.

РГАЛИ. Ф. 1694. Оп. 1. Ед. хр. 167. Л. 5–5 об.
Приложена вырезанная часть конверта с адресом.

[1] Ольга Александровна Флоренская (в замуж. Троицкая; 1890–1914) — художница, сестра философа П.А. Флоренского, близкий друг Мережковских.

[2] Ученый и революционер (на тот момент — тифлисский школьный учитель) Глеб Александрович Леммлейн (1875–1954). Леммлейн появился в Петербурге после многолетнего отсутствия; ср. в его мемуарах: «Работа кружка при физическом кабинете <Харьковского университета> была прервана революцией 1905 года. Я был связан с Б.В. Авиловым (Тигров) и Артемом и по поручению группы большевиков РСДРП принимал активное участие в работе по организации союза научных деятелей в Харькове. <…> В октябре 1905 года я был арестован жандармами, заключен в Харьковское исправительное арестантское отделение и в 1906 году по распоряжению департамента полиции сослан в Зырянский край. <…> В 1914 году я начал работать физиком у Б.Б. Голицына в Главной физической обсерватории в Петербурге» (*Леммлейн Г.А.* Воспоминания о кафедре физики Харьковского университета и о моей работе на ней с 1902 по 1906 гг. // Труды физического отделения физико-математического факультета Харьковского государственного университета им. А.М. Горького. Харьков: ХГУ, 1955. Т. 5. С. 55). Полицейское дело Г.А. Леммлейна: ГАРФ. Ф. 102. Оп. 97. Ед. хр. 2648.

[3] Ученый климатолог и метеоролог Антон Антонович Каминский (1862–1936); Надежда Александровна Каминская (1865–1942).

[4] Телеграмму Руманова (несохранившуюся) Гиппиус тщательно скопировала для Философова: «Сытин согласен издать Ропшина четыре тысячи экземпляров за тысячу пятьсот рублей. До приезда Благова редакция не решается цензурить обе статьи Мережковского. Вызвал Ларина и потребовал точный проспект его будущей работы. Вам пришлю на утверждение. Получил-ли Дмитрий Сергеевич тысячу. О выезде сообщите. Хотел бы с Вами поехать Москву. Уезжал на три дня предан Вам попрежнему. Татьяне Николаевне низкий поклон считаю своим придворным художником ей столь удаются чудища что несомненно удастся и мой портрет привет Руманов» (*Переписка Гиппиус с Философовым*. С. 762). Ропшин («Р.», о котором пишет Гиппиус) — псевдоним Б.В. Савинкова. О коллизии с изданием его книги «То, чего не было» см.: Там же. С. 764. План ехать в Москву вместе с Румановым, не слишком радовавший Гиппиус («Вот о пути в Москву я думаю без удовольствия: с утра до половины первого ночи в поезде трюх-трюх, во 2-м классе! Хоть бы без Аркашки! Да я надеюсь, что он не приедет». — Там же. С. 770) так и не воплотился.

[5] Руманов прислал почтовым переводом Мережковскому тысячу рублей, что не на шутку встревожило Гиппиус, опасавшуюся криминальной сметки аборигенов.

30. Философов.
29 сентября 1913. *Кисловодск*.

Будем Москве вторник хотелось бы повидаться телеграфируйте националь привет Философов[1]

РГАЛИ. Ф. 1649. Оп. 1. Ед. хр. 659. Л. 12.
Телеграмма.

[1] Это один из немногих документальных следов краткой кисловодской поездки Мережковских и Философова, предпринятой в сентябре 1913 г. Частично ее обстоятельства восстанавливаются благодаря материалам наружной слежки за ними, отложившимся в полицейском архиве (см.: *Соболев А.Л.* Тургенев и тигры. М.: Трутень, 2017. С. 181–195). В Москве они действительно были во вторник, 1 октября, остановившись в «Национале» на Манежной площади. Согласно тому же филерскому донесению, Философов (фигурирующий там под кличкой «Страус») 2 октября, в среду, посещал контору «Русского слова», где, возможно, и виделся с Румановым.

31. Мережковский.
После 1913. *СПб*.

Дорогой Аркадий Вениаминович,
жалования до сих пор не получил! Пожалуйста, сделайте распоряжение. Ведь, я на днях уезжаю. Звонил Вам без конца и не дозвонился. Позвоните мне сегодня между 4-5 ч.ч. или вечером между 8-11 ч.ч.
Ваш Д. Мережковский.

РГАЛИ. Ф. 1694. Оп. 1. Ед. хр. 415. Л. 12.
Письмо явно относится к годам плотного сотрудничества Мережковского в «Русском слове», но точнее датировать его мы не можем.

32. Гиппиус.
30 марта / 12 апреля 1914. *Ментона.*

30 мр./12 апр. 14

Мы все часто вспоминаем вас, Аркадий Вениаминович. Как вы поживаете? Не слыхали ли чего-нибудь о моих книгах?[1]

Здесь очень хорошо, погода слишком божественная, даже до утомления. Дм. Вл. большею частью спит. Я гуляю и пишу в «День», который печатает меня с большими «поправками»: хочу сказать «символисты», а Иона Кугель не согласен и печатает: «специалисты»[2]. Сейчас пишу о Чуковском. Кланяйтесь ему и скажите, что моя статья будет называться «Милое, но погибшее создание»[3].

Осмотрелся ли Минский?[4] Дружите ли вы с ним? Вообще, не грех бы вам написать мне словечка два. Были бы мы рады. Кланяйтесь Михаилу Вениаминовичу[5]. Скажите ему, если он еще хочет прочесть мою пьесу (ничего не знаю о судьбе ее)[6], то пусть возьмет экземпляр у Поликс. Сергеевны[7] (у нее два для моих распоряжений).

Всего вам хорошего. З. Гиппиус.

<Приписка:> Не пойти ли мне, по примеру Mme Кайо, убивать «Новое Время» за печатание частных писем?[8]

РГАЛИ. Ф. 1694. Оп. 1. Ед. хр. 167. Л. 6–8.
На бланке «Hotel imperial», Menton.

1 Не вполне понятно, о чем идет речь: в 1914 г. у Гиппиус не было в производстве ни одной книги. Возможно, к этому времени еще не угас проект ее собрания сочинений в книгоиздательстве Сытина, о котором шла речь выше.

2 Опечатка допущена в статье «Механический "реализм"»: «"Боевым вопросом", споро<м> между специалистами и позитивистами занят не один "Современный мир"» (Отклики. 1914. № 11. С. 3 (бесплатное приложение к № 77 газеты «День»); подп.: Антон Крайний). Кугель Иона Рафаилович (1873–1941 или 1942) — журналист, издатель «Дня» и «Откликов».

3 Подразумевается статья «Невзрослый критик. Этюд в кавычках» (Отклики. Бесплатное приложение к газете «День». 1914. № 18. Приложение к № 123. С. 1 — 4). 24 марта 1914 г. Гиппиус писала П.Е. Щеголеву, редактору газеты «День»: «На след. раз напишу "о погибшем, но милом созданьи", сиречь о Чуковском, и будет покороче» (ИРЛИ. Ф. 627. Оп. 4. Ед. хр. 712–726. Л. 12 об.). «Погибшее, но милое созданье» – строка из «Пира во время чумы», приобретшая отчетливое гривуазное звучание после того, как стала заглавием прославленной сюиты вольных литографий А. Лебедева (1864).

4 См. прим. 1 к п. 13. 2 марта 1914 г. Минский вернулся в Россию после восьмилетней эмиграции; Румянов действительно был среди встречавших: «А.В. Руманов отговаривал Минского, желающего выступить в ближайшее время с докладом, от этого намерения и советовал подождать до сентября, мотивируя тем,

что Минский не знает нынешних условий в России; он говорил порой с таким апломбом, что Минский испугался и растерялся. Одновременно Руманов дал ему несколько практических советов: как обойти закон о штрафах за неоплаченный паспорт и, более того, – вообще избежать уплаты денег (сумма штрафов за восемь лет составляет более двухсот рублей)...» (*Фидлер Ф.* Из мира литераторов: характеры и суждения / Изд. подгот. К. Азадовский. М.: НЛО, 2008. С. 629). А.Н. Чеботаревская, приглашая Руманова на посвященный Минскому вечер, напоминала: «Хотя Вы и не откликаетесь обычно на мои приглашения, считаю невежливым не известить Вас о том, что завтра, понедельник, вечером (час. 11) у нас соберутся друзья встречать Никол. Макс. Минского, для возвращения которого Вы употребили столько Вашей энергии — со свойственной Вам любезностью и добротою» (РГАЛИ. Ф. 1694. Оп. 1. Ед. хр. 675. Л. 10).

5 Брат адресата, Михаил (Моисей) Вениаминович Руманов (? — 1934). Его выразительный портрет находится в воспоминаниях И. фон Гюнтера: «Через несколько дней явился ко мне Миша Руманов. Взвинченный и слегка сбрендивший молодой человек девятнадцати лет, вбивший себе в голову, что он не желает больше учиться, хотя он был и сообразителен, и смышлен.

Родителей у Миши не было; ни у брата, известного журналиста, ни у его жены, светской дамы, времени на него не находилось. Так что Миша при всем своем наносном петербургском снобизме был человеком, остро нуждающимся в любви и понимании. У него была подружка в Риге, но ему нельзя было покидать Митаву, где он жил в гостинице, преступно соря деньгами, и ужасно скучал. Ему импонировало мое сотрудничество в “Аполлоне”, и он научился у меня сочинять стишки, что придало ему горделивости. В литературе он был подкован, но в остальном был редкостным лентяем, каких мне никогда не приходилось видеть, человеком, начисто лишенным честолюбия и намеков на какую-либо взрослость. Через год с небольшим жизнь нас вновь развела, и я больше ничего о нем не слышал» (*Гюнтер И. фон.* Жизнь на восточном ветру. Между Петербургом и Мюнхеном. М.: Молодая гвардия, 2010. С. 353–354).

6 Речь идет о пьесе Гиппиус «Зеленое кольцо». История постановки была изложена ею самой в очерке «Зеленое — белое — алое»; см. его републикацию с квалифицированными комментариями и добавлением архивных материалов: Мейерхольд в работе над «Зеленым кольцом» З. Гиппиус / Подг. Н.Н. Панфилова и О.М. Фельдман // Мейерхольд и другие. Документы и материалы (Мейерхольдовский сборник. Выпуск второй). М.: ОГИ, 2000. С. 185–206.

7 П.С. Соловьева.

8 Генриетта Кайо (1875–1943) – жена Жозефа Кайо (1863–1944), министра финансов Франции, застрелившая 16 марта 1914 г. Гастона Кальметта (1846–1914), редактора газеты «Фигаро». Причиной стала публикация в газете частных писем Жозефа Кайо, среди которых были обещаны и адресованные самой Генриетте. Гиппиус находит в этой истории параллели с собственной ситуацией: после скандального исключения В.В. Розанова из Религиозно-философского

общества и возникшего вслед за этим конфликта «Новое время» напечатало два письма Мережковского к А.С. Суворину, относящихся к 1903 г. и выдержанных в приветливом, а отчасти и подобострастном тоне, что весьма контрастировало с грубыми его отзывами 1910-х гг. (письма Мережковского: Новое время. 1914. № 13 606. 27 января. С. 4; 1914. № 13 607. 28 января. С. 4).

33. Мережковский.
Конец декабря 1914. *СПб.*

Дорогой Аркадий Вениаминович,
посылаю Вам «Декабриста Булатова» для Рождественского номера[1].
Пожалуйста, если не пойдет, сообщить мне тотчас, чтобы я имел возможность напечатать в другом месте. Хотя вещица не важная, но мне не хотелось бы, чтобы она завалялась. Да и по нынешним временам она будет, м. б. не бесполезна…
Ваш Д. Мережковский.

РГАЛИ. Ф. 1694. Оп. 1. Ед. хр. 415. Л. 11. Датируется по упоминанию очерка, напечатанного в следующем году.

[1] Очерк «Декабрист Булатов» был, вероятно, отвергнут редакцией газеты, но принят и напечатан в издававшемся тем же Сытиным «Невском альманахе» (Пг., 1915. С. 48–56).

34. Философов.
Между осенью 1910 и 1914.

Четверг

Дорогой Аркадий Вениаминович.
Прилагаемая статья касается вчерашнего заседания Думы. Может быть более целесообразно было бы ее протелефонировать. Не потому что она существенна, а потому что в пятницу выступает Кассо, и я намерен в Думе присутствовать, если Неманов[1] мне доставит билет.
Мне говорили, что официально от «Русского Слова» нет ни одного представителя в Думе. И я прямо не понимаю, почему вы хоть на

этот короткий промежуток не воспользовались мною? Ведь, я бы мог ходить вниз. А сколько у меня знакомых депутатов! Или дело в «синдикате»?

Душевно Ваш Д. Философов.

Вчера бесконечно звонил к Вам, но не дозвонился.

РГАЛИ. Ф. 1649. Оп. 1. Ед. хр. 659. Л. 24.

На почтовой бумаге с адресом по Пантелеймоновской, зачеркнутым ДВФ. Последнее обстоятельство могло бы позволить датировать письмо летом 1912 г., после выезда Мережковских и Философова из «дома Мурузи» (Пантелеймоновская, 27 — один из способов начертания его адреса) и до поселения на Сергиевской, 83. Но, конечно, он мог быть зачеркнут и в качестве сигнала о пребывании автора на даче. Министр просвещения Лев Аристидович Кассо (1865–1914) впервые выступал в Думе вскоре после назначения на пост, 23 октября 1910 г. (см.: *Гайда Ф.А.* Власть и общественность в России: диалог о пути политического развития. М.: Русский фонд содействия образованию и науки, 2016. С. 81).

[1] Неманов Лев Моисеевич (1871–1952) — думский корреспондент газеты «Речь».

35. Философов.
12 июля 1915 г. *СПб*.

Серг. 83.
Воскрес.

Дорогой Аркадий Вениаминович.

Безнадежно звонил к Вам всю субб<оту> и все воскр<есенье>, а потому пишу. А вместе с тем хотел бы с вами поговорить. Дело в том, что в понед<ельник>, в 12 ч. ночи я опять уезжаю в Кайбалу. Числа 16-го буду в Петербурге, а затем мы переезжаем в Коерово, где Вы когда-то были. Так вот мне хотелось бы быть на первых заседаниях Думы, чтобы писать в «Русск<ое> Сл<ово>»[1]. Достаньте мне, голубчик, билет! Я его все равно сам не сделаю, а Вам ничего не стоит. Кроме того у меня есть поручение от Дм. Серг. и Зин. Ник. Словом позвоните ко мне (114-06) в понедельник от 10 до 12 утра, или оставьте

дома распоряжения, когда бы я мог к Вам позвонить или лучше всего Вас застать дома.

Душевно ваш Д. Философов.

РГАЛИ. Ф. 1649. Оп. 1. Ед. хр. 659. Л. 20 – 21.

Начало лета 1915 г. Мережковские проводили на даче в Кайбале, но уже в июне возник план переезда в привычное Коерово. 30 июня Гиппиус писала Н.Л. Слонимскому:

> …я <…> против соблазнительной идеи оставаться в этой Кайболе до сентября. Очень манит, очень баюкает здешняя глушь, тишь, поля, широкие как море, зеленые межи, проселок грязный и какие-то небеса особенно бескрайние. Однако есть маленькая подлость в сем созерцательном упокоении, ежели его бесчеловечно длить. И, пожалуй, придется со временем, переехать в компромиссное Коерово, где нет такого обреза и завала, где не киснут чернила в чернильнице, куда можно перевезти мои рукописи, материалы, чтобы заняться своими книгами (З.Н. Гиппиус в переписке с братьями Н.Л. и М.Л. Слонимскими (1915–1923): История личных и творческих отношений / вступ. статья, подгот. текста и коммент. Кита Трибла // Русская литература. 2006. № 3. С. 214).

18 июля 1915 г. Философов был в Кайбале (эта дата стоит под одной из глав его записок, см.: *Дюррант Д.С.* Введение в мемуарное наследие Дмитрия Владимировича Философова // Философовские чтения. Сборник материалов вторых Философовских чтений. Бежаницы: Изд-во и печать ИП Брянцев А.М., 2006. С. 82). 23 июля Гиппиус записывала в дневнике: «Мы скачем на автомобиле с одной дачи на другую. Там, по Балтийской дороге, нельзя было оставаться. Далеко, глухо, а время такое тревожное. Пока мы в СПб-ге, а потом поедем недалеко, в старое имение екатерининских времен – Коерово, по царскосельскому шоссе» (*Гиппиус З.Н.* Собр. соч. Т. 8. М.: Русская книга, 2003. С. 172). Следовательно, комментируемое письмо могло быть написано в воскресенье 5-го или 12-го июля, причем второй вариант выглядит предпочтительнее.

[1] Четвертая сессия IV Государственной Думы начинала свою работу 19 июля.

36. Мережковский.
9 февраля 1916. *СПб*.

9/II 1916
Глубокоуважаемый Аркадий Вениаминович, посылаю Вам статью[1].
Вчера мы Вас ждали.
Ваш Д. Мережковский.

РГАЛИ. Ф. 1694. Оп. 1. Ед. хр. 415. Л. 9.

[1] Почти наверняка — *Мережковский Д.С.* Поденщик Христов. «Дневник» Л.Н. Толстого // Русское слово. 1916. № 36. 14 февраля. С. 2.

37. Мережковский.
18 октября 1916. *СПб*.

18/X 1916
Глубокоуважаемый Аркадий Вениаминович,
покорнейше прошу сообщить мне пойдут ли в Р<усском> С<лове> «Романтики»[1]. И вернуть рукопись, если не пойдут.
С искренним уважением, Д. Мережковский.

РГАЛИ. Ф. 1694. Оп. 1. Ед. хр. 415. Л. 10.
Открытка. П.ш.: Пг (18.10.13).

[1] Пьеса «Романтики» в «Русском слове» не печаталась.

НИКОЛАЙ БОГОМОЛОВ: ПЕРОМ И СЛОВОМ

Беседовал Сергей Коростелев

Мы беседовали в выходной день, 12 июня 2019 года, у Николая Алексеевича дома на проспекте Вернадского. Но прежде чем начать — несколько слов о том, как это интервью появилось.

Как и у сонма наших предшественников по журфаку МГУ, Николай Алексеевич читал у нас на первом курсе основы теории литературы. У нашей группы он вел еще и семинарские занятия. Его феноменальная начитанность, эрудированность, глубочайшее проникновение в саму материю литературы, русского слова, которым я всегда восхищался, поразили меня, кажется, уже тогда. Помню, я был почти по-детски горд собой, когда на экзамене удалось ответить ему на «отлично». Потом возникло желание писать у Николая Алексеевича дипломную работу — для этого я перевелся с кафедры периодической печати на литературно-художественную критику и публицистику. Николай Алексеевич предложил мне на выбор несколько тем; я решил, что буду писать про горьковский антивоенный журнал «Летопись», выходивший в Петрограде в 1915–1917 гг. В аспирантуре, размышляя о кандидатской, я хотел углубиться в страницы этого журнала, но Николай Алексеевич рассудил иначе: надо идти не вглубь, а вширь. Так началось мое изучение газеты «Новая жизнь», которую Горький организовал после Февральской революции и которая фактически пришла «Летописи» на смену.

К себе домой Николай Алексеевич приглашал меня и раньше, но все сугубо по делу — научно-исследовательской работе. В конце концов я созрел, чтобы выступить с инициативой — с предложением сделать большое видеоинтервью. Просто я понял, что по-другому зани-

мать его время — задавать вопросы о жизни, творчестве, о субъективных литературных пристрастиях — не осмелюсь. А расспросить хотелось много о чем. Так я и приехал с камерой, штативом, микрофоном — только «официальная часть» разговора продлилась два с половиной часа чистого времени…

РОДИТЕЛИ. ДЕТСТВО. ПЕРВОЕ ЧТЕНИЕ

— Ваш отец, Алексей Сергеевич Богомолов, был известным историком философии, профессором Московского университета. Расскажите, пожалуйста, о нем. Каким он был человеком, каким он вам запомнился?

— Вспоминать о нем могу долго, для краткости же расскажу следующее. Быть историком философии он поначалу не собирался… Он окончил школу в войну. Поскольку идти в армию было еще рано, он поступил в летную спецшколу (тогда такие существовали), где за два года давали предварительное летное образование. Окончил он ее в 1945-м, когда военные летчики были уже не очень нужны… Тем не менее он посчитал необходимым, раз уж избрал эту стезю, пойти в летное училище. Кончил и его, получил первое воинское звание; отправился служить, и в этот момент его настигла тяжелая болезнь — из армии он был комиссован. Так что в университет он поступил только в 23 года. Про меня часто пишут: «Сын профессора». Если же буквально, то я был сыном первокурсника философского факультета.

Учился он в МГУ так страстно и так прилежно, что стал быстро перешагивать ступени роста… Сейчас это представить можно: сейчас между окончанием университета и защитой докторской диссертации может пройти не так много времени. В 50–60-е же годы это было совершенно невозможно. Однако отцу это все же удалось: начав учиться в 23, в 37 он стал доктором философских наук. В разной степени он знал несколько иностранных языков, занимался историей зарубежной философии — сначала более близкого времени (тогда это называлось философией эпохи империализма), потом, ближе к концу жизни, обратился к философии античной. Для этого ему пришлось вспомнить латынь, которую ему когда-то преподавали, выучить древнегреческий. Он успел выпустить две книги. К сожалению, он совсем рано умер — ему было только 55 лет. Тяжелая болезнь в конце концов оборвала его жизнь.

Он был человеком, все время нацеленным на одно. Он мог заниматься чем угодно (чего мы с ним только ни делали — ходили на футбол, катались на лыжах, посещали библиотеки и книжные магазины), и при этом чувствовалось, что у него идет постоянная внутренняя работа. С моей точки зрения, это признак человека чрезвычайно существенного. Явно я помню еще, наверное, только одного — Булата Окуджаву. По нему всегда было видно, что, как бы он ни был расслаблен (а мы с ним несколько раз сидели за столами не без спиртного и со всякой закуской, ведя вольные разговоры), внешнее для него остается внешним. В меру сил я стараюсь быть таким же.

— Расскажите теперь о матери.

— Она была библиотекарем. Поскольку ее отец был репрессирован (в 37–42 годах находился в заключении, потом, до конца войны, его не выпускали с Колымы, где он сидел), ей приходилось всюду в анкетах писать, что она дочь репрессированного. Это причиняло массу унижений и неудобств. И, когда выяснилось, что можно прожить, заботясь о детях (обо мне и моем брате), о муже (отец все-таки был тяжело больным человеком, нуждавшимся в постоянном уходе), она довольно охотно оставила работу и посвятила себя семье. Впрочем, как только брат окончил десятый класс, она вернулась в библиотеку, где проработала до самой пенсии. В отличие от отца, она прожила достаточно долгую жизнь — 81 год.

— Удалось ли добиться реабилитации ее отца — вашего деда?

— Да, он был довольно скоро реабилитирован и восстановлен в партии. Но жил он далеко — в Ростовской области, работал там на шахте, и виделись мы с ним редко. Последняя его должность — главный инженер шахты — достаточно большая.

— Чтобы закруглить семейную тему, не могу не спросить и о вашем брате…

— Он окончил исторический факультет, какое-то время преподавал… А что мог преподавать окончивший истфак в советское время? Конечно, историю партии. Потом он учился в аспирантуре, но диссертацию не защитил. Как журналист работал в «Московском комсомольце», в газете «Совершенно секретно» у Артема Боровика, был заместителем главного редактора и какое-то время (когда Боровик ушел на телевидение) фактически сам возглавлял издание. Потом ушел на госслужбу — был советником по безопасности губернатора Орловской области и председателя Совета Федерации Егора Строева. Потом, ког-

да власть сменилась, он вернулся в журналистику. Сейчас работает, как говорится, «фрилансером».

— А у вас, кстати, какой-то журналистский опыт был?

— Нет, я как поступил в Университет, так никуда из него и не уходил.

— Каким было ваше детство? Что первым приходит на ум?

— Так получилось, что мои бабушка и дедушка бóльшую часть времени проводили на даче под тогдашним Загорском, ныне опять Сергиевым Посадом. У них был довольно большой участок. Дед своими руками построил дом — сруб стоит до сих пор, хотя прошло уже семьдесят лет. В дошкольные годы я жил там с ними с конца апреля до конца ноября. Нельзя сказать, что прямо-таки посреди природы, но все-таки в саду, в огороде, где все росло и можно было осознать, что такое копать землю, носить воду для поливки деревьев… да просто носить воду из колодца, чтобы использовать ее в своем хозяйстве. Какое-то время держали животных — кур, кроликов, коз, даже пчел (дед был вдобавок пчеловодом). Распорядок дня был таков: в первой половине я работал на участке (чем взрослее становился — тем больше), во второй — много читал. Какие-то книги были у нас, что-то можно было взять почитать у соседей. Помимо беллетристики вроде романов Александра Дюма или альманахов «Мир приключений» я с довольно раннего возраста запоем читал и литературу более серьезную.

— А ездили ли вы куда-то — с родителями или отдельно? По стране, за рубеж?

— Нет, большие поездки по стране начались гораздо позже, детство мое было связано в основном с дачей. Насчет заграницы — это было чрезвычайно тяжело… При советской власти такое отнюдь не приветствовалось. Ездить могли только люди, достигшие известного положения. Иногда ездил и мой отец, но и то преимущественно в так называемые «страны народной демократии». В капиталистических странах он, кажется, бывал только трижды — на международных конгрессах в Канаде, Вене и Эдинбурге. А я-то впервые отправился за границу только в тридцать с лишним лет — работать в Алжир по командировке от министерства. После Алжира за пределы Советского Союза я не выбирался потом еще десять лет. Выезжать стало можно только с 90 года. По стране же мы ездили начиная примерно с моих пятнадцати лет. Это происходило довольно часто; для родителей эти поездки были отдыхом, я же старался как можно больше увидеть — жадно впитывал. Сначала ездил с родителями, потом самостоятельно. В

студенческие годы исколесил русский север, места довольно забытые; был в фольклорных экспедициях. Надо добавить, что любил я и пеший туризм — Подмосковье исходил неплохо. Сначала с рюкзаком, потом с палаткой, спальником.

— А в пионерских лагерях в детстве бывали?

— В пионерских — нет. Трижды я был в туристическом лагере, который организовывала наша школа. В нашу обычную форму пионерский галстук не входил. Два раза я был еще совсем маленьким, после пятого и шестого классов. А в третий раз уже взрослым — в качестве обеспечивающего лагерь неким уходом, продуктами и всем прочим, что было нужно.

— Забегая немного вперед, не могу не спросить вас про упомянутый вами Алжир. Очень интересно — что это была за командировка?

— В ту пору это было обычным делом — отправляли работать, преподавать в одну из развивающихся стран или стран народной демократии. Преимущественно. Конечно, кому-то выпадали командировки и в капиталистические страны, но это было уже редкостью. А вот попасть в Алжир — было возможно. Тогда там действовал крупнейший в Африке металлургический комбинат, работали на котором в основном русские — около десяти тысяч человек. Нас, университетских преподавателей, было порядка пятидесяти. Мы жили и работали в разных местах, потому что Алжирский университет был довольно разбросан. Наш Институт иностранных языков, где работали я и моя жена, располагался в самом центре Алжира. В целом это был неплохой опыт, хотя, как мне кажется, возможности Алжира я быстро исчерпал: все, что можно было прочитать, — прочитал; все, что можно было в кино посмотреть, — посмотрел… Словом, полутора годов нам хватило, чтобы вернуться обратно и работать уже здесь.

— Вы уже предвосхитили мой вопрос о чтении… Во сколько лет вы научились читать?

— Говорят, что в пять. Сам я этого не помню. Смотрели на меня несколько презрительно, потому что, по семейной легенде, папа мой научился читать в два с половиной года. Меня пытались обучать по детским рассказикам Льва Толстого, а они мне ужасно не нравились, я никак не хотел складывать слова из букв, которые давно уже знал. Рыдал, чуть не истерики устраивал. А потом, как и отец, научился сам. И довольно скоро я перешел от чисто детского чтения к более серьез-

ному. Поэтому, когда на нынешних книгах я вижу помету, до какого возраста то или иное произведение нельзя читать, я прихожу в негодование. Очень рад, что в Государственной Думе кому-то наконец-то пришла в голову идея эту маркировку отменить.

— Первые и любимые книги вашего детства?

— Сугубо детскую литературу я, повторюсь, перешагнул довольно быстро… Из книг, которые я хотел бы с благодарностью упомянуть, — Жюль Верн (особенно «Таинственный остров»), «Гаргантюа и Пантагрюэль» Франсуа Рабле в пересказе Николая Заболоцкого 1930-х годов (потом я, разумеется, прочитал и переводы Пяста, Любимова). Очень люблю эту книгу в ее взрослом варианте, но и для детей она, по-моему, сделана совершенно замечательно. Ну и, естественно, приключенческая литература, особенно бесконечные «Три мушкетера», которых я перечитывал громадное количество раз.

Потом, где-то, наверное, с одиннадцати-двенадцати лет, пришла литература более серьезная: Джек Лондон (сначала какие-то отдельные произведения, а затем и собрания сочинений), Марк Твен (не только «Том Сойер», «Гекльберри Финн» и «Принц и нищий», но и вышедший вскоре двенадцатитомник, который я, кажется, прочел насквозь), Вальтер Скотт… В общем, для человека моего времени чтение более или менее обычное. Из не очень обычного — Эдгар По, которого я очень любил; лет в двенадцать я буквально бредил его рассказами. Когда я единственный раз в детстве лежал в больнице, я (отчетливо помню) пересказывал эти истории своим соседям по палате. Они меня внимательно слушали.

ФИЛФАК. ЖУРФАК. СТУДЕНТЫ

— Почему не пошли по стопам отца? Почему поступили именно на филологический факультет?

— Нет, я все же пошел по его стопам — потому что довольно рано понял, что хочу быть ученым. Это случилось после того, как я мечтал стать пожарником, военным… Каким ученым? Тут мои мнения менялись. После просмотра замечательного фильма Михаила Ромма «Девять дней одного года» я захотел стать ядерным физиком. После книги Николая Петровича Дубинина о генетике — биологом, точнее, скорее историком биологии. А в пятнадцать лет я натолкнул-

ся на странную книгу (сейчас я понимаю, что она никуда не годится) Арнольда Ильича Гессена о Пушкине. До революции Гессен был журналистом кадетской газеты «Речь», а потом, пережив все бури советского времени, обратился на старости лет к пушкинской теме. В 1965-м вышла его книга «Все волновало нежный ум…» со странным подзаголовком «Пушкин среди книг и друзей». Я ее прочел, и меня это так заинтересовало, что я тут же прочитал ее второй раз. А потом стал набирать все, что можно было найти о Пушкине. Увлекся ужасно! Так совпало, что как раз в 1965-м я впервые попал с родителями в Ленинград. Мы побывали на последней квартире Пушкина, в городе Пушкино (прежнем Царском Селе), где проходила большая пушкинская выставка из так и не состоявшегося государственного музея Пушкина. Речь не про тот, что в Москве на Пречистенке. В 1937-м планировалось создать гигантский музей, но по каким-то причинам не вышло, может быть, из-за войны, не знаю… Все это как-то сразу втянуло меня в орбиту, я стал много читать о Пушкине. Ну, а кто занимается Пушкиным? Филологи!

Ну и плюс к этому подсознательно здесь действовало еще и то, что я не хотел соперничать с отцом на его поле. Потому что поначалу это значило бы, что мне подыгрывали бы, повышали бы оценки. И ведь так и случилось: хотя я учился на другом факультете, я чувствовал, что преподаватели, знакомые с моим отцом, иногда ставили мне оценки повыше, чем я того заслуживал. Я не хотел, чтобы это продолжалось постоянно. Мне хотелось, чтобы наши сферы были разделены, хотя они все равно в итоге пересекались: папа с удовольствием перечитывал какие-то книги, которые я покупал, а я, в свою очередь, брал книги из его роскошной библиотеки безо всяких на то запретов. Прочитал я меньше, чем можно было бы, но… все равно довольно много.

— Наверняка среди ваших преподавателей были многие из светил Московского университета. Кто из них оказал на вас наибольшее влияние, запомнился больше всего?

— Когда меня об этом спрашивают, я всегда называю троих.

Сергей Михайлович Бонди — выдающийся пушкинист. Не так давно я провел некоторое время в Америке, и одна чрезвычайно почтенная дама, профессор Принстонского университета, узнавши, что я учился у Бонди, созвала студентов и показывала на меня: «Смотрите, он у Бонди учился!» То есть это была своего рода марка настояще-

го пушкинизма, связанного и с текстологией, и с истолкованием текстов. А кроме того, Бонди еще занимался теорией стиха, читал у нас курс «Теория и история русского стиха», один год вел семинар… Общение с ним мне многое дало.

Михаил Викторович Панов — очень крупный лингвист, в основном фонетист. Он нам читал на первом курсе фонетику. Поначалу я отнесся к этому без особого энтузиазма, а потом, что называется, зашел на лекцию — и сидел там, как прикованный. И с тех пор уже никогда этих лекций не пропускал. Кроме того, он еще читал спецкурс «Проблемы поэтического языка» — кажется, это был единственный за все мои студенческие годы курс, который я законспектировал. Все надеялся на память, а тут у меня сохранился конспект. Панова любили многие, не так давно Владимир Иванович Новиков написал о нем большую повесть — он общался с Пановым уже в послеуниверситетские годы.

Наконец, Александр Павлович Чудаков, который читал нам курс под названием «Стилистика». Предполагалось, что — стилистика русского языка, но он, будучи учеником Виктора Владимировича Виноградова, понимал под стилистикой то, что лежит на поле между языкознанием и литературоведением, поэтому лекции его состояли в основном из фрагментов о стилистике Пушкина, Гоголя, Льва Толстого… Затем должен был следовать Достоевский, но, придя на лекцию, Чудаков сказал: «Сегодня я должен бы читать о Достоевском, но делать этого не буду — возьмите “Проблемы поэтики Достоевского” Михаила Михайлович Бахтина, читайте, он вам все объяснит». Это был прекрасный лекционный ход, который привел меня в восторг. В отличие от Бонди и Панова, Чудаков читал скучновато — что называется, «блестящим лектором» он не был. Зато у него было напряжение мысли, он заставлял работать, и это мне нравилось. Я был одним из сравнительно немногих, кто регулярно ходил на его лекции, и я ему очень признателен. Потом мне довелось с ним не то чтобы подружиться, но, по крайней мере, много, довольно часто общаться — и у него дома, и во время конференций, и всегда это доставляло мне колоссальное удовольствие.

— Ныне вы крупнейший специалист по литературе Серебряного века. А как все начиналось? Почему именно Серебряный век оказался в центре ваших научных интересов? Чем он вас так привлек?

— Преподавательница, с которой я занимался сравнительно небольшое время перед поступлением, называла меня Коленькой-пушкинистом. Поначалу я занимался пушкиноведением. По крайней мере, именно с таким намерением я поступил в Университет. Но, может быть, как раз то, что я слушал Бонди, меня немного охладило. Тогда я, наверное, этого не осознавал, а потом, почитав и подумав, понял, что все главное в Пушкине уже открыто. У того же Бонди была концепция, что Пушкин исследим до конца. Оставались только мелкие разыскания, а мне этого было маловато.

Литература же конца XIX–XX века (к термину «Серебряный век» я вслед за Омри Роненом отношусь с сомнением) была практически не изучена. Ею тогда занимались очень идеологизированно. Многие вещи были либо совсем закрыты, либо отодвинуты на задний план. Недавнее время показало, сколько здесь есть возможностей. В общем, мне повезло, что я начал довольно рано заниматься Серебряным веком. Уже на четвертом курсе я написал курсовую работу (потом она переросла в дипломную) об акмеизме. Кандидатскую диссертацию я писал о поэзии периода Гражданской войны. Видимо, мой научный руководитель, которого я не люблю и не уважаю, предполагал, что я буду писать о пролетарской поэзии, и только. Я же постарался написать о самых разных явлениях, в том числе и тех, которые редко попадали в поле зрения советских литературоведов. Ну, а начиная с 86 года, когда появились публикации Гумилева, Ходасевича, Георгия Иванова и дальше, дальше и дальше, я понял, что наконец пришло то время, когда можно не просто читать и переписывать какие-то стихи, раздобывать редкие книжки, а делать многое самому. Так оно и получилось.

— С вашим научным руководителем у вас были какие-то трения?

— Нет, никаких трений он допустить бы не мог… Это был человек закала сталинского времени. Антисемит. С дурным вкусом (или, во всяком случае, он изображал дурной вкус). Когда-то в молодости он занимался Маяковским и даже, в 1930-е годы, довольно интересно. А потом он изобразил Маяковского исключительно как перепевателя газетных тем. Волею судеб он оказался в Москве, возглавил кафедру советской литературы филологического факультета. Когда я (не по своей воле) попал к нему в ученики, он был человеком, уставшим от литературных сражений и битв (а литература в то время представляла собой прежде всего поле битв). Те часы, которые были ему поло-

жены, он набирал за счет аспирантов. Как известно, аспирант дает 50 часов учебной нагрузки; у него в ту пору было 11 аспирантов — как раз минимальная нагрузка заведующего кафедрой. Этим он вполне удовлетворялся, а занимался совсем другими делами. Он был членом Комитета по Ленинским премиям, председателем экспертного совета ВАКа, где создавал максимум неудобств для тех, кого не устраивало его видение литературы. Поэтому мы с ним и разошлись… Изначально планировалось, что, если я успешно пройду аспирантуру и защищу диссертацию, меня оставят на кафедре. Но уже после первого года я понял, что этого никогда не будет. Да и сам я не очень хотел на этой кафедре оставаться.

Речь про Алексея Ивановича Метченко.

— Вы уже рассказали о вашей кандидатской диссертации. Несколько слов о докторской.

— Ее я защищал в совсем иное время и в совсем ином статусе. Время было окрыляющее. Хотя были очень тяжелые обстоятельства — например, устроить банкет после защиты было большой проблемой. Денег было мало, купить что-то было сложно…

— Какой это был год?

— 92-й. Наверное, самым тяжелым был 91-й, на втором месте — 92-й. Но, с другой стороны, можно было действовать так, как тебе кажется нужным, никаких идеологических барьеров не существовало. Я с удовольствием писал эту диссертацию, получилось довольно быстро. Я много занимался тем, что публиковал всякие статьи, материалы по истории литературы выбранного периода. Тема — «Проблемы поэзии в критике 1910-х — первой половине 1920-х годов». (Как вы прекрасно знаете, на факультете журналистики можно защищать только те диссертации, которые имеют отношение собственно к журналистике или критике.) В моей докторской было сразу несколько вольностей. Главная, как сейчас говорят, «фишка» в том, что там чуть ли не впервые был обойден пресловутый барьер 17 года. Раньше всегда оговаривались: либо до 17 года, либо после. Я же постарался перекинуть мостик — чтобы показать, что литература в 17-м не кончалась и не начиналась. Дата, конечно, запоминающаяся и все происходившие в стране события на литературу, безусловно, повлияли, но это никакая не рубежная черта.

— Вячеслав Иванов, Михаил Кузмин, Валерий Брюсов — вот трио ваших любимых поэтов, верно?

— Ну, нет. Совсем нет… Любимые — это те, кого я начинал печатать. В 89-м под моей редакцией вышли сборники Гумилева, Ходасевича, Георгия Иванова. А у Брюсова я выпустил статьи о поэзии; это был том с подзаголовком «Манифесты, статьи, рецензии». Брюсова я считаю крупнейшим авторитетом в сфере суждения о поэзии — а вот к его собственным стихам отношусь довольно спокойно. И Вячеслав Иванов для меня важнее как мыслитель и как литературная фигура того времени, чем как поэт. Кузмина действительно очень люблю. Но люблю я многих, в том числе относящихся не к тому времени — и более ранних, и более поздних поэтов.

— Кого именно? Перечислите.

— Без Пушкина тут никак не обойдешься. Но и, скажем, Державина, и Жуковского, и Тютчева, и Боратынского. Наконец, Алексея Константиновича Толстого, которого часто забывают. Если не трогать конец XIX — начало XX веков, то из советского времени: Заболоцкого, Багрицкого, Твардовского… Для многих это удивительно, что на фоне существующих исключительно в эстетике поэтов я называю Твардовского. Люблю Давида Самойлова. Из современных — Олега Чухонцева, Тимура Кибирова, Сергея Гандлевского. Наверняка кого-то забыл назвать.

— В 94 году вы возглавили кафедру литературно-художественной критики и публицистика факультета журналистики МГУ. Трудно ли было утвердиться в новой роли — в новой должности, отчасти административной?

— Да нет, в общем, не так трудно… Тут очень многое сделал Анатолий Георгиевич Бочаров — первый заведующий кафедрой, ее основатель. Этот человек первым подал идею, что на факультете журналистики стоит такую кафедру иметь. Он делал ее с Ясеном Николаевичем Засурским — вместе они набирали преподавателей, в том числе выпускников филологического факультета (сам Бочаров был из их числа). Многое сделала и Елизавета Михайловна Пульхритудова, читавшая теорию литературы до меня. Это были люди чрезвычайно симпатичные — с ними легко устанавливались человеческие отношения, поэтому и управлять ими было достаточно легко. Тем более что еще три года Анатолий Георгиевич помогал мне, всячески советовал. В частности, он изобрел отделение художественной культуры, которое просуществовало долгое время, а сейчас трансформировалось в модуль «Художественная культура в СМИ». Это была его идея. Но развивать и выстраивать — довелось уже мне.

— Что для вас значит быть руководителем?

— О, это сложный вопрос. Я думаю, что я совершенно не типичный руководитель. Я очень не люблю авторитарных методов руководства, не люблю жестких приказов, и, кажется, те, кто сейчас работают на кафедре, относятся к этому с пониманием. Хотя не всегда. Многие мне говорили, что надо быть жестче, отчетливее… Но иначе я не могу.

— Часто ли случались конфликтные ситуации, конфликты интересов?

— Интересов, наверное, нет… О конфликтных же ситуациях как таковых я не хотел бы рассказывать. Они исчерпали себя со сравнительно небольшим ущербом для кафедры.

— Задам вопрос несколько иначе: как вы разрешали творческие, научные расхождения, может быть, чисто житейскую, человеческую несовместимость?

— Нет, о житейской, человеческой несовместимости речь все же не шла. Это были скорее расхождения по научным вопросам и по тому, как надо преподавать.

— Чем живет кафедра сегодня? На журфаке ее считают одной из сильнейших, если не сильнейшей вообще.

— Это довольно сложно, все-таки каждый человек, который работает у нас кафедре, самостоятельная творческая индивидуальность. Неслучайно у нас так много профессоров — трое. Плюс Ольга Львовна Кулагина защитила докторскую, и она не профессор, надеюсь, только пока. Со временем тоже им станет, значит, четыре человека из восьми, ровно половина, — это много. Было пять из девяти — даже больше половины. А профессор — это всегда личность, к ней приходится и самому приноравливаться. Я многому учусь у своих коллег — и это не просто слова, это действительно правда. Я очень много взял и от Владимира Ивановича Новикова, и от Олега Андершановича Лекманова (к сожалению, с нами сейчас не работающего), и от Анны Юрьевны Сергеевой-Клятис… Когда сильные люди собираются вместе — им гораздо проще существовать, хотя, конечно, бывали случаи (мы хорошо это знаем из истории филологии), когда два медведя ужиться в одной берлоге не могли. Но у нас, к счастью, нет тех, кто просто мечтал бы стать заведующим кафедрой.

— А как вообще, на ваш взгляд, изменился (и продолжает меняться) факультет журналистики в последнее время, за последние годы?

— Это тоже довольно сложный вопрос — отчасти с этической точки зрения. Понятно, что говорить о коллегах что-то дурное не хочется. Да и наша кафедра стоит несколько в стороне от основного направления, которое избрал факультет журналистики. Все-таки по сравнению с самым концом 70-х годов, когда я пришел на факультет, заметно уменьшилось внимание к чисто журналистскому творчеству, что в общем объяснимо, ведь журналистика… не хочу говорить, что умирает, но переживает очень нелегкие времена, особенно журналистика печатная. Газеты выходят все меньшим тиражом, толстые журналы, если бы не поддержка Агентства по делам печати, скорее всего, приказали бы долго жить — у них не хватило бы средств на существование. Поэтому все большее внимание уделяется технологиям производства. С этого года вводится серьезное изучение медиаиндустрии, открывается отделение медиакоммуникаций (поначалу небольшое, но, думаю, оно будет расширяться). Уверенно чувствуют себя на факультете журналистики реклама и пиар… Все это с традиционной журналистикой не очень-то связано. Может быть, это уже сказывается мой возраст и традиции, в которых я воспитан (традиции классической журналистики), но мне это не очень нравится. Но думаю, что таково веление времени. И вместе с ним меняется и факультет.

— Вы преподавали уже нескольким поколениям студентов журфака, или, можно сказать, студентов вообще. Как изменился этот некий «среднестатистический студент»? В плане тяги к знаниям, начитанности, жизненного опыта?

— Это тоже очень неоднозначно. Сейчас на дневном отделении набирают четыреста человек. Гигантское количество! Естественно, знать их всех невозможно. Даже на наш модуль «Художественная культура в СМИ» мы набираем сто человек. Раньше это была половина факультета, сейчас — только один модуль, и, конечно, мы далеко не всех знаем. Группа критиков, когда она начиналась, состояла из десяти… пятнадцати… двадцати человек максимум. Всех мы знали поименно, в лицо. И до сих пор вспоминаем. Сейчас же, чтобы выделиться, надо проявлять какие-то особые качества — чтобы тебя заметил преподаватель. К сожалению, мне кажется, что введение ЕГЭ и бакалавриата — катастрофа для нашего традиционного образования. Потому что уменьшаются требования, которые мы предъявляем к студентам, — вместо того чтобы их увеличивать. Они, студенты, могут себя отныне уверенно чувствовать, не зная важнейших событий,

что за чем следует — восстание декабристов за 1812-м годом или наоборот. Это реальные вещи, я не выдумываю! По своим внукам вижу, что, когда школа переходит исключительно на подготовку к ЕГЭ, это тоже очень многого лишает школьников — в том числе тех, кто хотел бы набрать и побольше, только зачем?

Посмотрим, что получится. В этом году у меня был небывалый случай — из двенадцати работ, которые я проверял, три были полностью скачены из интернета, причем абсолютно непрофессионально: первый же реферат, который висит в любой поисковой системе. Хотя я предупреждал, что буду проверять. Тем не менее считается, что это можно. Что существуют тексты, которые никому не принадлежат: раз есть в Сети, значит, могу выдать за свой. А это снижает какую-то долю ответственности. Я опять-таки не люблю этих высоких слов, но трудно иногда бывает без них обойтись.

— А положительных перемен никаких не замечаете? Может, у молодежи появилось некое новое мышление?

— Они чувствуют себя гораздо свободнее. Хорошо ориентируются в интернет-пространстве… Хотя я не уверен, что этот навык не мешает способности что-то знать и уметь просто так. Начиная с элементарного. Когда я вижу, что человек находится в каком-то заблуждении, я спрашиваю: «Вам помочь?» — «Нет, у меня есть смартфон». А потом уже спрашивает: «А где это находится?» Потому что смартфон не может ему объяснить то, что могу объяснить я. А для того, чтобы я мог объяснить, ему нужно что-то запомнить. Но ему, студенту, запоминать, по его мнению, не обязательно — ведь все есть в интернете… Это, конечно, бывает очень полезно, я сам часто пользуюсь… не смартфоном, конечно, у меня его просто нет, а стационарным компьютером. Благодаря интернету мы действительно экономим колоссальное количество времени. Но вместе с тем — в голове у тебя тоже должно что-то быть. А не просто желание, простите за вульгаризм, «оторваться по полной». А все остальное, мол, вам подскажут.

— Николай Алексеевич, признайтесь, что больше всего вас раздражает в студентах?

— Да вот это и раздражает…

— Считаете ли вы себя строгим экзаменатором?

— Не очень строгим. Я бы сказал — средним. Бывают и гораздо строже, и гораздо либеральнее. Я все-таки стараюсь идти студентам навстречу; если вижу, что человек что-то знает, стараюсь из него

какие-то знания извлечь. Сравнить с тем, что он должен знать. И в итоге поставить ему оценку положительную. Не стремлюсь ставить двойки, хотя и это тоже бывает.

— Чего никогда не простите студенту на экзамене?

— Того, что он списывает.

— Бывало ли, что вы ставили оценку выше, чем студент заслуживает, или, наоборот, ниже?

— Бывало. Не так часто… Обычно я принимаю на первом курсе человек у сорока. Два-три раза ставлю выше — со словами: «Вот я вижу, что вы не добрали здесь и здесь, но по тому, как вы строите ответ, по тому, что вы продемонстрировали, я понимаю, что вы способны это узнать и понять, и поэтому я вам ставлю оценку выше, чем вы на самом деле заслужили». А несколько раз мне приходилось говорить так: «Что же это такое! Вы у меня так хорошо занимались на семинарах, я, вообще говоря, должен был бы поставить вам отличную / хорошую оценку, но здесь не получается, и мне приходится ставить оценку ниже, чем вы того объективно заслуживаете». Это достаточно часто работает, и я остаюсь с бывшими студентами в хороших отношениях.

— Может, вспомните какие-то байки — интересные, комичные, неожиданные случаи, которые бывали у вас на экзаменах?

Помнится, однажды, когда вы пригласили меня помогать принимать то ли экзамен, то ли зачет (кажется, это был зачет), ко мне подошла студентка, явно беременная — у нее был огромный живот, это невозможно было ни с чем спутать. Я почувствовал себя несколько неловко, тем более что всей своей энергетикой и своим видом она давала понять: у меня есть проблемы поважнее, и я сделала вам одолжение, что явилась на этот дурацкий зачет… Отвечая же свой билет, она все время обмахивалась — ей было тяжело дышать. В итоге я отпустил ее с богом, поставив зачет, а потом мысленно шутил сам с собой, что хорошо еще, что нам с вами не пришлось принимать у нее роды прямо в аудитории…

— А я-то думал, что вы закончите свой рассказ тем, что в тот же самый день вы увидели, что на самом деле студентка эта вовсе не беременна. *(Смеется.)* Нет, боюсь, что с ходу я не вспомню… Курьезные случаи, конечно, бывали. Один раз со студенткой первого курса, которая специально пошла отвечать последней… Мне пришлось просто выйти и открыть дверь в коридор, чтобы потом мне не предъяви-

ли обвинения в том, что сейчас называют харрасментом. Потому что она так эмоционально реагировала на мои слова, что впечатление могло создастся какое угодно. К счастью, такое бывает довольно редко.

Некоторые люди приходят с настроем во что бы то ни стало получить, как им кажется, заслуженную оценку. Они начинают вокруг тебя плясать, чуть не целовать руку, чуть не становиться на колени. Так, в этом году на госэкзамене один из наших китайских друзей примерно так себя и повел. Я тогда замещал председателя комиссии и отнесся довольно жестко — пришлось отправить его несолоно хлебавши…

Да вы знаете, совсем уж комичных случаев или не было, или я стараюсь не подавать виду, ведь это может обидеть студента, а мне бы этого не хотелось.

— А в плане катастрофического незнания элементарных вещей вроде того, что было раньше — восстание декабристов или Отечественная война 1812 года?

— Любимый рассказ Владимира Яковлевича Линкова: студентов, которые приходят ему сдавать после лекций (с которыми он регулярно не разговаривает), он спрашивает, что такое Волга. Очень большой процент не может ему ответить… Не говоря о том, куда она впадает. Во времена Чехова это знал каждый гимназист, сейчас знает далеко не каждый студент третьего курса.

СТИХИ. ПРОЗА. БАРДЫ

— Пишете ли вы стихи?

— Нет.

— Может быть, раньше писали, например, в юности?

— У меня есть одно напечатанное стихотворение, но это… так.

— Вы являетесь автором ряда учебников по теории стихосложения. Есть ли у вас понимание того, как отличить настоящего поэта от графомана?

— Ну, это все-таки не то, что можно сделать с помощью теории стиха. Она занимается замечательным классическим стихом. А показать, что автор путает ямбы с хореями… Ну, Хлебников тоже путал — и был гениальным поэтом. А вслед за ним — ранний Заболоцкий. Этим ничего не докажешь. Здесь нужно внутреннее чувство. Как говорил тот же Сергей Михайлович Бонди: «Ну, ведь достаточно это

вслух прочитать, чтобы понять, что это не стихи». Я придерживаюсь примерно той же точки зрения. И не я один.

— Есть мнение, что у поэта плохого ударными всегда являются две вторые строки, а две первые — второстепенными, служебными. Поэт же с большой буквы сразу начинает с двух ударных… Согласны?

— Думаю, что это мнение основано на недостаточном изучении поэзии.

— Доскональное знание всех тонкостей стихосложения как «науки» — вредит или помогает написанию стихов?

— Бывает по-разному. Замечательные стиховеды редко бывали хорошими поэтами. А прекрасным поэтам редко удавалось написать хорошее пособие, даже при тяготении к каким-то точным знаниям. У меня есть даже такая сравнительно небольшая работа — «Наука и поэзия, или Почему Ходасевич не написал учебника поэтики». В американском архиве я обнаружил набросанный Ходасевичем план такой книги. Там можно многое реконструировать, но он обрывается на полуслове, причем понятно, что в этот момент ему стало уже сложно ориентироваться в каких-то стиховедческих тонкостях. Хотя я думаю, что как поэт он преодолел бы их совершенно запросто. Это как с сороконожкой: если она начнет задумываться, какой ногой ей сейчас шагнуть, она непременно запутается и упадет.

— Конечно, желательно уметь отличить ямб от хорея, но, может быть, на подлинное поэтическое открытие способен скорее «невежда» — тот Колумб, который плывет в Индию, а открывает Америку (сам иногда этого так и не осознав)?

— Пушкин в теории стиха вполне ориентировался. Маяковский отрицал, что что-либо понимает, однако если внимательно почитать его статьи, видно, что он не просто так свалился в эту сферу.

— Вообще, можно ли стать поэтом — или им нужно родиться?

— Конечно, какой-то талант нужен изначально. Но его нужно шлифовать. У того же Ходасевича есть замечательная формула (приблизительно она звучит так): поэзия есть род молитвы, но для того чтобы эта молитва дошла до Бога, она должна быть правильно выстроена. Так что да, для того чтобы стихотворение получилось, нужно его обрабатывать — как обрабатывают камень, чтобы получилась скульптура.

— То есть поэту, работающему над стихотворением, надо точно знать разницу между дольником, тактовиком и акцентным стихом?

— Он может делать это интуитивно.

— А что для вас идеальное стихотворение?

— У меня нет такого понятия.

— А какие ваши — субъективно — любимые стихотворения? Те, что вы любите декламировать, те, что вы готовы произносить про себя, словно молитву; стихотворения, строчки из которых часто крутятся у вас в голове?

— Их слишком много. Иногда это могут быть и плохие стихи.

— Ахматова считала «Мастерицу виноватых взоров» Мандельштама лучшим любовным стихотворением XX века. Согласны?

— Я не знаю, я так сказать не могу. Все-таки для ученого понятия «первый», «второй», «лучший» не очень приемлемы. Есть какой-то набор, который можно было бы составить, но это надо посидеть, подумать. И то потом сообразишь, что не все припомнил сразу.

— Насколько высоко оцениваете вы стихи и прозу Федора Сологуба?

— Стихи — очень высоко, прозу — меньше. Особенно после «Мелкого беса». И «Творимая легенда», и более поздние романы — это все-таки спуск… А стихи, наоборот, становились у него все лучше и лучше. Среди последних, уже советских стихов есть у него совершенно замечательные. Но Сологуб отдавал себе отчет в том, что пишет вещи разного уровня. Этот рассказ передавался разными мемуаристами, поэтому я думаю, что он правдив: когда приходил представитель какого-нибудь журнала, Сологуб спрашивал: «А сколько вы платите за строчку?» — «Двадцать копеек». «Ну вот, — говорит, — пачка стихов по двадцать копеек, отбирайте то, что вам нужно». — «А другие — можно?» — «А другие уже будут по полтиннику. А вот эти — по рублю». То есть он сам понимал, что к чему.

— «Кипарисовый ларец» Иннокентия Анненского — он и вправду так повлиял на русский Серебряный век?

— Не на весь. На многих очень сильно, да; например, на Ахматову. А, скажем, на Гумилева — меньше. Может быть, потому что к моменту выхода «Кипарисового ларца» Гумилев уже встал на свой собственный путь. Из сегодняшних поэтов он очень сильно повлиял на Александра Кушнера, а на Бродского, думаю, в гораздо меньшей степени. То есть тут все зависит от индивидуальностей, личных склонностей поэтов.

— Есть мнение, что москвичи петербуржца Анненского понимают недостаточно, понимают как-то не так.

— Да нет. Я вообще не сторонник того, чтобы разделять жителей двух городов и людей, привязанных к одному из этих изводов русской культуры, так уж резко. Многие из моих друзей — петербуржцы, причем коренные. Люди, привязанные к Петербургу. А я привязан к Москве, что тоже не мешает мне оставаться близким для них человеком.

— Хорошо ли вы воспринимаете поэзию на слух? Или вам нужно обязательно увидеть текст глазами?

— Это абсолютно разные вещи. Я очень люблю, как читают многие поэты. Помню, сначала меня поражало, как читает Евтушенко, потом это нравиться перестало — как актерское чтение стихов вообще. Очень люблю, как читал Давид Самойлов. По-моему, замечательно читал Пастернак — судя по тому, что сохранилось в архивных записях. К сожалению, то, что осталось в наследство от Сергея Игнатьевича Бернштейна и его кабинета по изучению звучащей речи, слишком низкого качества — трудно оценить Гумилева, Мандельштама, Ходасевича. Там ты всё-таки больше догадываешься о том, как они читали, чем слышишь на самом деле. Сергей Михайлович Бонди рассказывал мне, как сразу после смерти Гумилева он вернулся в Петроград (до этого он жил в Костромской губернии, кстати, рядом с Сологубом, и они часто коротали вместе долгие вечера) и как Сергей Игнатьевич в этом своем кабинете прокрутил ему фонографический валик, на котором Гумилев читал стихотворение «Рабочий», и какое это тогда произвело впечатление.

(Декламирует.)

Пуля, им отлитая, просвищет
Над седою, вспененной Двиной,
Пуля, им отлитая, отыщет
Грудь мою, она пришла за мной.

Упаду, смертельно затоскую,
Прошлое увижу наяву,
Кровь ключом захлещет на сухую,
Пыльную и мятую траву.

И Господь воздаст мне полной мерой
За недолгий мой и горький век.
Это сделал в блузе светло-серой
Невысокий старый человек.

Для исследователя понятно, что стихи эти — не о русском рабочем, а о немецком, который отливает пулю не для войны, а для казни. Тем не менее в 21 году это производило феноменальное впечатление. Жалко, что эти записи… советская власть сделала почти все, чтобы их уничтожить. Их свалили в какой-то глухой подвал и только много лет спустя перевезли в Москву, отдали в Литературный музей. Энтузиаст этого дела, покойный Лев Алексеевич Шилов, начал эти записи восстанавливать. Кое-что восстановил.

— Много ли стихов вы помните наизусть?

— Никогда не считал.

— Каково ваше отношение к бардам — Высоцкому, Галичу, Визбору?

— В следующем месяце должна выйти моя книга — «Бардовская песня глазами литературоведа». В ней пятьсот с лишним страниц. Так что можно догадаться, что отношение неплохое.

— Знакомы ли вы с творчеством современных бардов — Михаила Щербакова, Тимура Шаова?

— Немного знаком, но не могу сказать, что я проникся к ним теми же чувствами, как к тем, кого я помню с молодости. Может быть, это просто время: они моложе, поэтому они мне не так по душе.

— Вы, кстати, сами на гитаре играете?

— У меня, к сожалению, нет ни слуха, ни голоса… А может быть — к счастью. Был период, когда коллега по интересу к самодеятельной песне пытался обучить меня играть на гитаре, причем нестандартной — семиструнной — и настроенной по-другому, чем обычная; на такой играет Сергей Никитин. Но я довольно быстро понял, что это абсолютно не для меня. Единственное мое достоинство — что я много помнил из длинных баллад Галича, и иногда меня просили спеть просто для того, чтобы под гитару звучал текст.

— Вы были редактором песенного тома самиздатовского двенадцатитомника Окуджавы. Расскажите, как это было.

— Несколько раз Окуджава приходил к нам на кафедру, поскольку с ним дружила Галина Андреевна Белая; Валентин Дмитриевич Оскоцкий заседал вместе с ним в комиссии по помилованию. Они приглашали его выступить в 201-й аудитории, забитой, естественно, до отказа. А потом на кафедре шли уже неофициальные разговоры в более узком кругу.

В 84 году надвигалось 60-летие Окуджавы. Поскольку советская власть его совсем не баловала, его собрание сочинений решил подготовить «Клуб самодеятельной песни». Окуджава и сам принимал участие в этой работе, по крайней мере, в томе песен — совершенно точно. Я знаю, что он прочитал корректуру и кое-что (но не многое) поправил. А потом два замечательных знатока (оба, к сожалению, уже покойные) Виталий Акелькин и Игорь Зимин обсуждали с ним датировку песен. Обычно Окуджава точно не датировал; что-то он помнил вплоть до числа, а о чем-то говорил с сомнением. Они пытались сориентировать его наводящими вопросами.

Я занимался ранними песнями — обложился массой пленок, слушал все, что только можно было добыть. Жена уже не могла этого вынести — уходила из дому. Когда одну и ту же песню слушаешь десятки раз, фиксируя каждое разночтение, которое там есть… А ведь качество по большей части было чудовищным, и понять, что именно он пел, было достаточно сложно. И все-таки это получилось, и до сих пор это незаменимое издание, ибо никто больше не пытался установить даты и развести те варианты, которые Окуджава печатал в своих книгах стихов, и то, что он исполнял. Иногда это имеет очень серьезное значение. У Окуджавы, может быть, в меньшей степени — а вот у Галича очень серьезное. Принципиально разные вещи. Но все это относится уже к сфере текстологии, которой сейчас лучше всего занимается Андрей Крылов — текстолог замечательный.

— Пишете ли вы художественную прозу, может быть, ведете дневник? Знаю, что раньше у вас был свой блог.

— Это была единственная попытка, которая довольно быстро прекратилась, потому что я понял, что это съедает слишком много времени. Если закончится интенсивное освоение той литературы, которой я занимаюсь, может быть, тогда начну что-нибудь писать, но скорее что-то вроде мемуаров. Иногда что-то хочется вспомнить. Но пока больше чем на несколько страничек меня не хватает. Кажется, опубликован только один фрагмент, который называется «Воспоминания с перерывом» — о Михаиле Леоновиче Гаспарове и Владимире Николаевиче Топорове, двух академиках, выдающихся филологах, с которыми мне довелось, опять-таки, если не дружить, то быть достаточно близко знакомым.

СИМПАТИИ. АНТИПАТИИ. ЗНАКОМСТВА

— Говорят, писать книги сейчас не выгодно — не то, что в советскую эпоху! Что много на творчестве не заработаешь, что пишут в основном те, кто решает таким образом какие-то свои задачи, — или те, кто попросту не может без этого жить.

— Это смотря как писать. Возьмем скажем, Григория Чхартишвили (Б. Акунина). Он вполне обеспечил свое существование писанием книг. Не общественной же деятельностью! Хотя, конечно, процент таких людей небольшой. Советская власть, покупая писателей, была достаточно щедрой — гонорары платились очень серьезные. Сейчас это становится, конечно, гораздо менее ощутимым. Но те писатели, с которыми я знаком, живут достаточно хорошо… Живущих за гранью нищеты — не знаю.

— Если обратиться к тому, что уже написано, какая ваша книга для вас наиболее значима? Понятно, что каждое свое детище — родное, но тем не менее…

— *(Задумывается.)* Нет, не могу так сказать. Почти все их сейчас вспомнил… У каждой книги — своя история, связанные с этим переживания. Ну как можно сказать: «Я люблю правую руку, а левую не люблю»?

— Как родился ваш творческий союз с американским славистом Джоном Малмстадом, в соавторстве с которым вы написали несколько книг?

— Точнее сказать — одну книгу плюс одну большую публикацию. Несколько книг получается потому, что на русском языке она вышла тремя изданиями, а потом еще и на английском и на французском.

В предисловии к биографии Михаила Кузмина я эту историю подробно описал. Вкратце она выглядит так. Когда началось это время открытия того, что раньше было под запретом, в ленинградском отделении издательства «Художественная литература» вспомнили, что неплохо было бы издать сочинения Михаила Кузмина и его биографию. Сочинения взялись издавать замечательные филологи Александр Васильевич Лавров и Роман Давыдович Тименчик, а биографию предложили написать тому же Лаврову, живущему в Петербурге. Но тот сказал: «А зачем я буду это делать, если есть издание Кузмина конца 1970-х годов? Очень хорошую вступительную статью, написанную Джоном Малмстадом, просто нужно перевести на русский язык, и получит-

ся книжка». Статья — на триста с лишним страниц. А Малмстад тогда как раз очень интенсивно ездил в Ленинград, реже в Москву. Лавров, с которым они также соавторствуют, предложил ему сделать такую публикацию. Джон, подумав, сказал: «Нет, мне были недоступны многие архивы, прежде всего дневник Кузмина, а надо, чтобы все это каким-то образом присутствовало, да еще чтобы кто-нибудь переводил…»

И тогда они вспомнили, что я был едва ли не первым человеком, которому позволили прочитать многолетний дневник Кузмина — этот строжайше запрещенный документ. Получить к нему доступ, хотя бы к отдельным его частям, я пытался десять или двенадцать лет. Все время он был закрыт, его не выдавали. Вплоть до того, что был такой смешной случай: Илья Самойлович Зильберштейн, основатель и редактор замечательной серии «Литературное наследство», переживающей сейчас второе рождение, дал мне специальную бумагу с просьбой допустить меня к дневнику Кузмина. Обращена она была к Наталье Борисовне Волковой — директору Архива литературы и искусства СССР. Когда я к ней пришел, она сказала мне: «Нет, ни за что! Такой серьезный материал не выдам». Ирония судьбы в том, что Зильберштейн был мужем Волковой. То есть ходатайство даже такого уровня не помогло.

Когда же изменилось время, Волкова сама меня вызвала и сказала: «Вот, вы уже много лет хотите прочитать у меня дневник Кузмина. Хотите?» — «Конечно, Наталья Борисовна, о чем разговор!» Мне стали его выдавать, я читал, делал большие выписки. И к тому моменту, когда родилась эта идея написать биографию, я обладал, пожалуй, самым большим собранием материалов по биографии Кузмина в мире. Потому что я много лет этим занимался — выписывал из книг, журналов, рукописных материалов, ранее, повторюсь, недоступных. И когда мы встретились с Джоном, он продемонстрировал удивительное великодушие, сказав: «У нас в Гарварде есть специальный грант, который дает Русский исследовательский центр — для ученых из России, чтобы они могли заниматься какими-то своими целями. Давай я пробью тебе этот грант!» И действительно пробил — я поехал в город Кембридж, это была фактически моя первая поездка в настоящую заграницу. Месяца три я сидел, переводил с английского на русский статью, потом видоизменял, потому что этот текст был написан все-таки для западного читателя, англоязычного, многое из того, что там было

изложено, русскому читателю было просто не нужно. Надо было это каким-то образом трансформировать. Когда у меня набиралось страниц тридцать, я отдавал Джону, он читал, вносил свою правку. Так в реальном соавторстве у нас получилась книжка, которая, с моей точки зрения, имеет хорошую издательскую судьбу.

— Вы автор книги «Журналистика русского символизма». Журналистикой «промышляли» многие будущие признанные мастера большой литературы — Горький, Андреев, Аверченко… Что еще дает писателю журналистика, кроме заработка — хлеба насущного? Помогает оттачивать стиль? Учит дисциплинированности, помогает ускорять темпы работы?

— Кому как. Те, кого вы назвали, были вполне приспособлены к журналистской деятельности. Андреев, может быть, меньше — все-таки за исключением работы в газете «Русская воля», кажется, непосредственным журналистом он больше не был. Горький — другое дело, он был к этому очень склонен. Как и многие символисты. Но выдерживали это не все. Скажем, Вячеслав Иванов, какими бы ни были его первоначальные попытки, сдавался довольно быстро — он был человек неторопливый, медлительный, задерживал материалы, любил править, что с журналистикой трудно совместимо. А вот для Брюсова журналистика (причем любая — и газетная, и журнальная) была любимым делом, к которому он относился с большим интересом. То есть окончательные итоги здесь подвести невозможно. Но для многих это было и школой, и умением укладываться в точный объем, и работать к точному времени, не опаздывать с новостями…

— Как возник ваш интерес к оккультизму, учению Блаватской, оккультной литературе Серебряного века?

— Это не мой собственный интерес — это интерес моих героев. Раз они интересовались, значит, и я должен был это каким-то образом постичь. Но могу честно признаться, что спиритизмом я никогда в жизни не занимался, ни в каком тайном ордене просветительском не состоял — и надеюсь, что состоять не буду. Отношусь ко всему этому очень скептически, но ведь ученый не всегда занимается тем, что ему самому нравится. Он занимается тем, что было важно для его героев, а понять их без различных контактов с оккультистами и оккультизмом бывает невозможно.

— Но вы для себя ничего интересного там не обнаружили, несмотря на понятный скепсис?

— В самих учениях? Нет.

— Каково ваше мнение, есть ли кто-то из второстепенных (как принято считать) или малоизвестных писателей Серебряного века, кто заслуживает большего внимания?

— Да нет, я думаю, что сейчас литературные репутации уже более или менее устоялись. Я даже несколько раз писал о том, что у некоторых эти границы — превышаются. Пример — София Па́рнок, или Парно́к (существуют два варианта произношения). Она достойная поэтесса, но различного рода гендерные, феминистические штудии сделали из нее героиню русской поэзии. По-моему, к ней стоит относиться гораздо спокойнее, притом что она настоящий поэт, и заниматься ею вполне можно.

Бывает, что попадаются энтузиасты. Или — складывается традиция. Например, в Ереване уже много лет занимаются Брюсовым. У них лингвистический университет имени Брюсова, перед ним стоит бюстик Брюсова, совершенно, кстати, непохожий. Вот они считают, что Брюсовым надо заниматься… И я тоже считаю, что надо — но всё же не в такой степени.

— Каково ваше отношение к Горькому? Насколько этот писатель, по-вашему, актуален сегодня?

— Отношение довольно сложное, неоднозначное. Горький был писателем, у которого вершины соседствовали с провалами. Я очень люблю его произведения, условно говоря, от 1918 до примерно 1925 года — рассказы, воспоминания о Льве Толстом, «Дело Артамоновых». Мне кажется, что это замечательно. Очень добротная проза самого конца XIX — начала XX века, примерно до 1905 года. Провальный, с моей точки зрения, роман «Мать». Творчество советского периода — тоже по большей части никуда не годится. Пьеса «На дне» — замечательная, именно что очень театральная, поставить ее — совершенно беспроигрышное дело. При этом я не знаю, кто мог бы осилить постановку «Мещан» — так, чтобы это было интересно. Удалось это только Георгию Александровичу Товстоногову в Большом драматическом театре в Ленинграде — спектакль там был просто блестящий. То есть писатель очень неровный — такое, к сожалению, бывает.

— В следующем году исполнится сто лет роману Евгения Замятина «Мы». Близок ли вам этот писатель и каково ваше отношение к его главному произведению, а также к повести «Уездное», к рассказам?

— Думаю, что «Уездное» и рассказы первых лет советской власти я ценю несколько больше, чем роман «Мы». Когда-то это произведение стало, конечно, настоящим открытием, но оно, по-моему, холодноватое, а я не очень люблю такого рода расчисленную прозу. Все-таки там слишком чувствуется, что Замятин был по специальности инженером. А вот в «Уездном», «Мамае», «Пещере», сказочках — виден очень хороший писатель.

— По поводу авторства «Тихого Дона». Вы говорили, что, по вашему мнению, равным образом не доказано и то, что это произведение написал Шолохов, и то, что написал кто-то другой. Не могли бы вы пояснить свою позицию?

— Доказательства, которые приводятся и с той, и с другой стороны, — не убеждают. Но легенда о том, что произведение не его, существовала едва ли не с первых дней появления «Тихого Дона». Шолохов мог бы представить доказательства более весомые. Так что я нахожусь в некотором сомнении. Хотя есть давняя работа норвежских филологов, которые, что называется, обсчитали (тогда еще не на компьютере, а на электронно-вычислительной машине) «Тихий Дон» по показателям, которые, на мой взгляд, сымитировать невозможно, — средняя длина слова, порядок слов в предложении и так далее. Там было много параметров неочевидных, над которыми писатель не задумывается и которые получаются у него механически. По их расчетам выходило, что «Донские рассказы» и «Тихий Дон» написал один и тот же человек. Но почему тогда «Поднятая целина» — совершенный провал? А уж роман «Они сражались за Родину» Шолохов и вовсе никак не мог дописать… То есть здесь много вопросов, убедительных ответов на которые мы пока не получаем. Та рукопись, что считается подлинно шолоховской, вполне может быть фальшивой. А может и не быть — я не работал с ней и не готов утверждать, что она непременно фальшива. Но она может быть таковой, а энтузиазм ученых, которые ею занимаются, вполне объясним — это защита их собственных интересов и убеждений.

— Вы рассказывали, что в свое время вы, как и многие, воспринимали Солженицына «совестью эпохи». А как вы относитесь к творчеству Шаламова?

— Не вижу основания для того, чтобы их противопоставлять. Они могли не дружить, относиться друг к другу с сомнением, но это их личные взаимоотношения. И Шаламов замечательный писатель, и

Солженицын. Хотя у Шаламова мне нравится не все; а у Солженицына, наверное, даже больше, чем у Шаламова, того, что мне не близко. Но рядом с «Одним днем Ивана Денисовича» я мало могу что поставить в русской прозе вообще, XX века — тем более.

— Шаламов указывал Солженицыну: у вас там по лагерю гуляет кот, чего не могло быть, ибо кота давно съели бы.

— Ну, это же художественное произведение, а не документальное повествование. Хотя, как мы знаем, всяческие ошибки бывают и там. А уж в художественных текстах «сдвиги» — явление вполне законное.

— Не кажется ли вам, что Солженицын у нас, что называется, больше раскручен — он, собственно говоря, сам приложил к этому много усилий, — а Шаламов незаслуженно заслонен? Заслонен, точно (при затмении) Солнце Луной, хотя Солнце — тело в абсолютном масштабе куда более значительное.

— Но ночью-то на небе остается Луна… Если мы признаём, что эти два тела существуют в двух разных пространственно-временных континуумах, нам ничто не помешает высоко ценить и Солженицына, и Шаламова.

— Как вы относитесь к Бродскому и Довлатову? Одно время к стихам первого и прозе второго у нас в стране был бешеный интерес, а потом он, как кажется, пошел на спад. Может быть, уровень дарования этих писателей был несколько завышен на фоне негативного отношения к советской власти, с которой оба конфликтовали, были вынуждены эмигрировать?

— Честно должен признаться, что Довлатова я совсем не люблю и не ценю, не перечитываю. Мне не кажется, что это выше средней, простите за слово, юмористики. Может быть, это просто мой собственный недостаток — я не хочу изображать из себя непогрешимого знатока литературы. Но такова моя личная идиосинкразия.

К Бродскому я очень долго относился с большим интересом. Я очень рано познакомился с ним по рукописям, собирал его стихи всюду, где они мне только попадались, у меня было несколько томиков — перепечатанных на машинке и переплетенных (когда-то я сам переплетал). А потом… Мне кажется, ему очень повредило неумеренное обожание и возведение в ранг достоинств всего, чтобы он ни сделал. Бродский — безошибочен, что бы он ни сказал — истина в последней инстанции. Я это не люблю ни в ком. Ну, может, готов простить только в случае Пушкина. Поэтому со временем я к Бродскому несколько

охладел, особенно к тому, что он делал в эмигрантский период. Мне кажется, что после отъезда из СССР он начал повторяться, использовать одни и те же приемы — эти глубокие анжамбманы, рифмовка из-за этого неожиданная, игра с длинными размерами… Все это мне кажется однообразным. Опять-таки, я могу быть не прав, но не могу сказать, что Бродский является самым любимым моим поэтом. Отношусь к нему прохладно. При этом я достаточно высоко его ценю и, повторюсь, много им занимался. Собрание его сочинений стоит у меня на полке, при случае я могу его процитировать.

— Кто-то считает, что Нобелевскую премию Бродскому дали во многом за «политику».

— Нобелевская премия — это ведь всегда в какой-то степени «политика». Возьмем пишущих на русском языке. Разве Бунин — не «политика»? А Пастернак? Сейчас это становится особенно явным — по мере того как мы выясняем, как активно продвигали «Доктора Живаго». Естественно, это не вина Пастернака… Так что и Шолохов, и Солженицын, и Бродский — все тоже «политика». И Светлана Алексиевич… Политическая компонента в этом присуждении присутствует всегда. И не только в отношении наших. Один из лучших, с моей точки зрения, писателей XX века Хорхе Луис Борхес не получил Нобелевскую премию, потому что поддерживал недемократические режимы. А бывало, что эту премию присуждали совершенно безвестным литераторам, о которых с трудом можно было собрать какие-то сведения. Я, к сожалению, забыл фамилию итальянского драматурга (имеется в виду Дарио Фо, лауреат 1997 года. — *С. К.*), который не так давно скончался. Когда его наградили, в России просто не было человека, который мог бы компетентно сказать, кто это такой.

— А почему не дали Льву Толстому?

— Насколько я знаю, он сам отказался.

— Мы уже говорили про ваши встречи с Окуджавой. А были ли вы знакомы с кем-то еще из знаменитых поэтов, прозаиков — тех, кто ныне считается едва ли не классиками русской литературы XX века?

— Кое с кем из людей моего поколения — Кушнером, Олегом Чухонцевым, Тимуром Кибировым… С Сергеем Гандлевским мы дружим довольно близко — так получилось, что с ним работала моя жена (они сидели в одной комнате, у них были очень приязненные отношения). Мы у него в гостях бывали неоднократно, они с же-

ной — у нас. Всё достойные люди, но ни с Пастернаком, ни с Ахматовой я знаком не был. Отчасти потому, что был слишком молод. А ведь шанс познакомиться с Ахматовой у меня был. Помешал мой довольно дурацкий комплекс, который я в себе не люблю: я очень робею в присутствии людей, которые, как мне кажется, знают и умеют то, чего не умею я. С тем же Окуджавой я, наверное, мог бы познакомиться гораздо ближе, мне было, что ему сказать. Но сказать ему в лицо — заставить себя я не мог. Поэтому, когда мне в детстве предложили пойти познакомиться с Ахматовой, я отказался. Но я тогда ее еще не очень знал, и большого желания у меня не было. Она умерла, когда мне было только пятнадцать лет — я тогда скорее только слышал о ее существовании.

— Кто, на ваш взгляд, лучший отечественный филолог прямо сейчас? Может, из патриархов, может, из молодых?

— Трудно сказать. Все-таки филология — это достаточно объемная сфера. Когда в течение буквально двух месяцев, один за другим скончались Гаспаров и Топоров, Мариэтта Омаровна Чудакова сказала, что русская филология на этом кончилась. Я так не думаю, но не могу сказать, что есть сейчас человек с таким же авторитетом, каким обладали Гаспаров, Топоров или, например, Юрий Михайлович Лотман, Вячеслав Всеволодович Иванов. Хотя тот же Вячеслав Всеволодович — уже не для всех. Кое-кто не соглашался с его мнениями и работами. Есть люди, которые кажутся мне очень близкими (к уровню Гаспарова, Топорова. — *С. К.*), но, скорее всего, потому что мы занимаемся с ними очень схожими проблемами. Хочется поделиться друг с другом, хочется от них получить какой-то заряд… Но это не значит, что я готов поставить их выше всех.

— Читается ли на журфаке курс современной русской литературы?

— Курс новейшей отечественной литературы мы доводим, условно говоря, до 2000 года. Наверное, пришла пора довести его до 2010-го. И для магистрантов Владимир Иванович Новиков читает курс «Современный литературный процесс». Но только для магистрантов, для бакалавров — нет.

— Кто из современных прозаиков, поэтов вам интересен?

— Поэтов я назвал: Чухонцев, Кибиров, Гандлевский… Может быть, даже в другом порядке: Чухонцев, Гандлевский, Кибиров. Они наиболее интересны, и то, что все они получили национальную пре-

мию «Поэт» (а мне довелось быть членом ее жюри), премию достаточно большую и солидную, я считаю добрым делом, которое мне удалось сделать.

Из прозаиков… После смерти Юрия Владимировича Давыдова, которого мне посчастливилось знать, не могу сказать, что кого-то я прямо-таки люблю. Солженицын, правда. Но это — такая отдельная фигура, которая к тому же в последние годы писала не очень много. Из менее известных и тех, кто, может быть, не на всякий вкус, я очень ценю Эдуарда Кочергина — петербургского писателя, хотя в первую очередь он главный художник Большого драматического театра. Начинал еще при Товстоногове. То, что он пишет, это в основном мемуарные произведения, хотя с элементами фантастики и даже, я бы сказал, фантасмагории. Но все это, подчеркну, у него основано на мемуарном начале. Очень симпатичный писатель — Максим Осипов, который по основной своей специальности врач-кардиолог. Он живет в Москве, но при этом заведует отделением в тарусской больнице, за которую много боролся. Он пишет серьезную прозу, которую я всегда с удовольствием читаю.

О СЕМЬЕ, ФУТБОЛЕ, ВСЕЛЕННОЙ…

— Согласны ли вы, что Москва — лучший город Земли, как идиллически поется в знаменитой советской песне? Чем вам нравится и чем не нравится жизнь в Москве?

— Поскольку я москвич, оторвать себя от этого города я никак не могу. Как писал Маяковский (а я, в отличие от многих сейчас, люблю Маяковского, люблю с детства):

Я хотел бы
Жить
И умереть в Париже,
Если б не было
Такой земли —
Москва.

Я буквально чувствую то напряжение, которое связывает меня с городом. Хотя то, что Москва пережила в последние (уже, впрочем,

довольно многие) годы, меня приводит если не вполне в отчаяние, то в тяжелое недоумение. Москва становится всё меньше похожей на город моего детства, из нее уходит аромат старины. Понятное дело, что не могла сохраниться одноэтажная Москва, Москва особняков. Они должны были уйти. Но можно было бы сохранить хотя бы центр — в том виде или имитации того вида, который он имел прежде. К сожалению, пошли по совсем иному пути. Последнее, что меня совершенно вывело из себя, это плиточные широченные тротуары. Я понимаю, что лет через пятьдесят, когда никто уже не будет помнить извилистые улочки и переулки старой Москвы, к этому привыкнут, но сейчас это производит на меня впечатление чудовищное… Это уже какой-то даже не Петербург, а Ленинград, который прекрасен сам по себе, но он прекрасен потому, что он не Москва. А вот Москва, к сожалению, утрачивает свое обаяние. Мне нравится жить в квартире, которая построена во времена мэрства Юрия Михайловича Лужкова. Она большая, удобная, хорошая, но она справедливо построена далеко не в самом центре Москвы. Когда же в самый центр «вбивают» такие дома — красивые, высокие и удобные, это выглядит плохо. Это Москву уничтожает.

Вообще же, я люблю и многие другие города — как в России, так и за рубежом.

— Какие?

— Мы с женой часто… не то чтобы спорим, а скорее друг другу напоминаем. Она говорит: «Буди меня ночью — через час самолет в Рим, я соберусь, не возражая». Я же говорю: «Нет, все-таки в Париж». Париж для меня — один из самых притягательных центров. Наверное, еще и потому, что я с французским языком как-то управляюсь. Не могу сказать, что знаю его в совершенстве, но, во всяком случае, особых сложностей с ним не испытываю. А ей, наоборот, ближе Рим, потому что она испанистка, а где испанский, там и итальянский. Это также снимает культурный барьер. Есть любимые города и в США, и в Испании, и, конечно, в России тоже.

— Николай Алексеевич, расскажите о вашей супруге подробнее.

— Она филолог-испанист, тоже кончала филологический факультет, только испанскую группу на романо-германском отделении. Она долго преподавала в Дипломатической академии, что дало ей хорошее знание языка. Филфак — это все-таки не институт иностранных языков, там практическому знанию языка и умению преподавать не очень учат, а здесь пришлось это превозмогать. Когда мы ездим в ис-

паноязычную страну, она получает удовольствие просто от того, что говорит по-испански достаточно активно. Кроме того, она много переводит с испанского — начиная не с Сервантеса, конечно, а, скажем, с Мигеля де Унамуно, вполне классика испанской литературы. Переводила того же Борхеса, нобелевских лауреатов Октавио Паса и Марио Варгаса Льосу, и вплоть до современных, еще не очень хорошо освоенных писателей. После Дипломатической академии она кончила аспирантуру журфака, защитила диссертацию, работала в издательстве «Художественная литература» — в очень престижной редакции зарубежной литературы. Когда издательство развалилось, она перешла в журнал «Иностранная литература», наверное, лучшего периода его существования. Заместителем главного редактора сначала был Чхартишвили-Акунин, а потом его сменил Алексей Матвеевич Зверев — человек больших знаний и очень талантливый. После его безвременной кончины журнал как-то пошел на спад… Потом она работала в разных издательствах, сейчас постоянной работы нет, занимается переводами.

— Чем занимаются ваши сыновья?

— Оба — журналисты.

Старший работает в журнале «Мотоэксперт». Он вообще любитель экстремальных видов спорта, чего он только ни делал! Мотоцикл — это, по-моему, тоже вполне себе экстремально. А кроме того, он еще бегает марафон. Он много пишет и много путешествует — ездит на всевозможные соревнования, пробы мотоциклов. Я ему часто завидую — он повидал больше стран, чем я, начиная от Австралии, где я не был, и заканчивая Европой, в которую ездит по нескольку раз в месяц.

Младший работает в холдинге РБК — на какой-то довольно высокой должности, я не могу ее запомнить. Переживает из-за того, что не может писать. Мне кажется, он талантливый пишущий журналист, который вынужден заниматься в основном менеджерской деятельностью, потому что деньги все-таки зарабатываются ею, а не текстами.

— А сколько у вас внуков?

— Непосредственных — четверо. Сейчас ожидается еще одна внучка. Ну, и есть еще «сводный» внук. Старший сын женат второй раз, и у его жены есть ребенок от первого брака. Очень симпатичный — мы все его любим и считаем своим родным. Получается, шестеро.

— Удается ли находить время, чтобы играть с ними, общаться?

— Когда как. Раньше, когда мы жили все вместе (а это продолжалось довольно долго), общения было гораздо больше. Старшие внуки буквально выросли у нас на руках — так же, как и в свое время дети. Сейчас им забота нужна уже меньше. Старшему внуку исполнилось шестнадцать лет. Уже вполне взрослый, 46-й размер обуви, метр восемьдесят пять роста… Для баскетболиста данные неплохие. Тем более что он еще вытянется. Хотя, конечно, все равно не два-пятнадцать, как надо бы. *(Улыбается.)* А младшей внучке три года, и она у нас постоянно.

— Сын поэта и поэт футбольной статистики Константин Сергеевич Есенин в определенный период был у нас в стране, пожалуй, популярнее своего выдающегося отца. Футболом увлекались многие представители творческой интеллигенции — Юрий Олеша, Дмитрий Шостакович… Имею в виду, как болельщики…

— Олеша, кажется, и играл тоже. Шостакович — нет. А Олеша в молодости играл.

— За что полюбили футбол вы? Как это произошло?

— Это довольно сложная история… Наверное, полюбил по радиорепортажам Вадима Синявского, которые я слушал на даче. Мне это казалось безумно интересным. Когда мне было пять лет, папа впервые сводил меня на стадион — стадион «Динамо», на полуфинал Кубка СССР «Динамо» — ЦДСА. После этого я по-настоящему втянулся. Мне ведь и самому нравилось погонять мячик, побить по воротам. И в воротах постоять. Дилетантски, конечно, но за факультет я играл, ибо мальчиков было не так много, и свободных мест в команде из одиннадцати человек всегда хватало. Кстати, с тех пор у меня сохранились некоторые примечательные знакомства. Например, нынешний член-корреспондент Академии наук Михаил Леонидович Андреев играл центральным защитником. А с одним из моих очень близких друзей мы менялись — то я стоял в воротах, а он играл в центре защиты, то наоборот.

Сначала, естественно, мы были замкнуты только на советском футболе. Потом, в 66-м году, нам впервые показали чемпионат мира, проходивший в Англии. Это было колоссальное событие! Я очень хорошо помню многие матчи… И я тогда сам, подобно Константину Есенину, которого я, конечно, читал, стал вести статистику, исписывал целые тетрадки, коллекционировал футбольные программки. По тем временам они были очень хороши — с полными составами команд, с

указанием не только годов рождения игроков, но и их роста, веса, количества матчей, забитых и пропущенных голов. То есть для статистика было раздолье.

— Эта ваша коллекция — сохранилась?

— Может быть, что-то осталось у сына. Я же, когда переезжал на эту квартиру, решил, что перевозить не буду. Потому что со временем к чемпионату Советского Союза я остыл. А уж про чемпионат России и говорить нечего. Сейчас я предпочитаю смотреть европейский футбол — в первую очередь английский. Ну, и испанский, итальянский, реже французский. Это футбол другого уровня. Из нашего — только разве что суперматчи, которые сейчас неизвестно почему стали называть «дерби». Я под дерби понимаю исключительно скачки.

— Кто из футболистов был кумиром вашего детства?

— Яшин.

— Среди иностранцев — никого?

— А мы их тогда практически не видели. Вот в 63 году, как раз когда Яшин был признан лучшим игроком Европы, показывали оба матча противостояния СССР — Италия. А еще — матч сборной мира со сборной Англии (был приурочен к столетию основания английской Футбольной ассоциации. — *С. К.*). Ворота сборной мира защищал Яшин.

— А когда вы в последний раз были на стадионе?

— Очень давно. Общение с фанатами, даже самое минимальное, меня угнетает.

— За чемпионатом мира 2018 года, который проходил в России, — следили?

— Не очень внимательно. Хотя, наверное, я смотрел все матчи, но в основном, повернувшись к компьютеру. Так что скорее слушал и в кульминационные моменты поворачивался посмотреть, как и что. Меня гораздо больше интересует не счет, а то, как был забит гол, какими обстоятельствами это сопровождалось, нарушены правила или нет, как реагировал судья… То есть вещи, которые футбольных фанатов интересуют меньше всего.

— Увлекаетесь ли вы «Что? Где? Когда?»? В Московском университете у этой игры традиционно много почитателей, она, по сути, и зарождалась как студенческий клуб при МГУ.

— Поначалу я смотрел, но потом надоело. Произошло то же самое, что с КВН: когда это начинает профессионализироваться, теряется интерес. Как только на смену студентам и «любителям» приш-

ли «профессионалы», они сразу стали побеждать — сначала команда Баку, потом — Одессы. А профессиональных юмористов я не люблю. И в «Что? Где? Когда?» это было: поначалу играли обычные живые люди, которые пытались поднять себя вверх — где-то вспомнить, где-то угадать… Смотреть это было любопытно. С появлением же профессионалов я от этого отказался.

— Сами в «Что? Где? Когда?» когда-нибудь играли?

— Нет.

— Часто ли вы ездите в командировки?

— Сейчас довольно редко, потому что в университете предпочитают эти деньги выплачивать в виде зарплаты. Количество командировок — ограничено. Когда с этим было свободнее, ездил я довольно часто — и от университета, и какое-то время от фонда «Открытое Общество» (фонда Сороса). Я был там членом экспертного совета, а членам своих советов они не стеснялись давать деньги на то, чтобы можно было куда-то съездить.

— А часто ли вам удается путешествовать помимо работы?

— Однажды у меня было шесть выездов за границу в год. Чаще не случалось. Но бывало, и один раз. Но так, чтобы совсем никуда весь год не ездил, не бывало уже давно. Потому что, если не дают денег на командировку, я просто еду за деньги, которые мне выплачены в счет того, что командировки больше не оплачиваются.

— Вы уже говорили о вашей любви к Парижу, о французском языке, о том, что вы переводили с английского. Правильно ли я понимаю, что вы владеете французским и английским? Еще чем-то?

— Нет, к сожалению, русское отделение филфака по-настоящему глубокое знание иностранных языков не развивало. Да и вообще, когда я учился, впору было задаваться вопросом — а какая от этого может быть практическая польза? Контактов с зарубежьем почти не было. У тех, кто учился на романо-германском отделении, в обязательной программе были хотя бы фонетика, работа в лингафонном кабинете — а для нас такого не устраивали. Поэтому я считал, что мне будет достаточно того, что я читаю, могу перевести, иногда даже с какими-то стилистическими тонкостями. Хотя в Англии и Америке я сейчас существую без особых проблем. Да и во Франции тоже. К сожалению, я забыл немецкий, который учил в школе. Мне тогда казалось, что двух языков одновременно вполне достаточно, а поддерживать третий будет довольно трудно. Хотя сделать это было, наверное, можно. Сей-

час жалею. Жалко, что плохо знаю латынь. Жалко, что польский язык я только начал, но не потянул — слишком много было всего другого, а оставить его можно было безболезненно, без сдачи зачета.

Часто завидую людям, которые многоязычны. Впрочем, в семье у нас сложилось неплохо: английский, французский и испанский. На этих языках говорит практически весь мир. Даже если не впрямую… вот были мы, например, в Бразилии. Один я бы там пропал. По-английски там не говорят, особенно в Сан-Паулу. В Рио-де-Жанейро найти человека, который тебе что-нибудь покажет, объяснит дорогу, еще можно. Если, конечно, он не окажется бандитом (там это серьезная проблема). В Сан-Паулу бандитов нет, но и людей, говорящих по-английски, тоже. Меня поразило, что их нет даже в больших магазинах, торгующих одеждой, спортивными товарами. В Европе это абсолютно непредставимо! Но жена объясниться в Бразилии могла: испанский они понимают. Так что, когда мы ездим вместе, проблем не возникает.

— Лекции за рубежом вы читаете по-английски и по-французски? Или на русском языке? Как это происходит?

— По-разному. Но в основном все-таки на русском. Тем более что и для аудитории это в общем-то полезно. В последний раз, когда я уезжал надолго (я четыре месяца преподавал в Принстонском университете), я предложил, что буду вести смешанно — на русском и на английском. Однако ответственный, который уходил в отпуск (меня как раз позвали на это время), сказал, что нет, давайте-ка все по-русски. Я читал аспирантам, а это уровень повыше. Им, мол, будет полезно. Хотя два человека в группе были носителями русского языка — одна армянка из Ленинграда и одна украинка, совершенно свободно говорившая по-русски. И, надо сказать, было еще несколько американцев, знавших русский очень хорошо.

— Как сейчас относятся к русским ученым, к русским филологам за рубежом?

— По-моему, как всегда. Перемены я не заметил.

— То есть никаких проблем у вас никогда не было?

— Думаю, что это миф, что существует какая-то особая русофобия… Я даже специально пытался вспомнить: было ли что-то за те уже почти тридцать лет, что я широко езжу по миру. С откровенной русофобией я сталкивался трижды. Дважды это было в Америке — с украинцами. Один из них, директор Украинского центра Гарвардского университета, был русофобом идеологическим. Когда я ему попы-

тался объяснить, что, вообще говоря, Украина имеет право самостоятельно выбирать, оставаться ей с Россией или нет, он на меня очень обиделся, разгневался и даже ушел со званого вечера, на котором мы вели этот диалог. А один был простой человек… не знаю, рабочий, служащий самого низкого ранга. Либо он сам, либо его родители оказались в Штатах после Голодомора. Простить его русским он не мог. Наконец, третий случай произошел в Финляндии. Но с этим человеком мы нашли общий язык, когда сошлись во мнении, что Зимняя война — вина Советского Союза. Я действительно придерживаюсь такой точки зрения.

— Ваша реплика про Украину — когда она была произнесена?

— О, это был 90 год. Как раз когда решалось. Беловежских совещаний еще не было, но уже начинали проводиться референдумы о независимости.

Вообще я тоже имею некоторое право голоса, поскольку я на четверть украинец. Моя мама была украинкой наполовину, а бабушка, соответственно, украинкой полной.

— Очевидно, вас расстраивает нынешнее состояние вражды между двумя странами.

— Конечно! Тем более что мои украинские предки всегда были сторонниками существования вместе с Россией.

— Как вам кажется, удастся ли примирить Россию и Украину в ближайшее время?

— Нет, не удастся.

— А что связывает вас с Сербией?

— Да ничего особенного. Я просто несколько раз ездил туда на конференции. В Белградском университете очень теплая атмосфера, там хорошо знают русский язык, много занимаются русской литературой. Практически каждый год профессор Корнелия Ичин устраивает там большие конференции. Кроме того, она попросила меня быть членом редколлегии почтенного сербского журнала «Зборник Матице српске за славистику».

— Расскажите о наиболее интересных книгах, хранящихся в вашей домашней библиотеке. Может быть, ряд библиографических редкостей достался вам от отца?

— Его библиотека была обширной, думаю, тысяч шесть томов. Сохранить ее целиком я не мог. Куда бы я их вместил? Это много. И потом, она у него была специальная. Думаю, у него была лучшая в

Москве, а может, и во всей России частная коллекция философской литературы на английском языке XIX и начала XX веков. После его смерти многие книги купили Государственная библиотека (РГБ), Иностранная библиотека… Но эти книги мне, по большому счету, и ни к чему. Я сохранил считанные тома; среди них действительно есть большие редкости.

Например, первое издание книг Алексея Федоровича Лосева. Отец собрал их все и гордился этим. Они с Лосевым дружили, жили неподалеку. Наше родовое гнездо — на Смоленской площади, а Лосев жил на Арбате. Они иногда вместе прогуливались — когда вечерами Аза Алибековна выводила его погулять (Лосев же был слепой). Папа иногда к ним присоединялся, и они вели всяческие беседы… Часть отцовских книг попала в библиотеку Лосева, там даже висит его портрет. А самая редкая книга — книга в переплете из досок, обтянутых кожей, цельногравированная, на старославянском языке. Она досталась нам от давних знакомых из священнического рода. Папа считал, что это — 1666 год, но потом я понял, что это все-таки перепечатка. Но все равно древность: кажется, 1752-й. И выглядит солидно. Я как-то показывал ее в одном из выпусков для факультета журналистики. Есть кое-что из масонских изданий, которые всегда были редкими. Журнал Новикова «Утренний свет» — комплект неполный, но достаточно хороший.

Я и сам собрал много книг — и как-то нечувствительно для самого себя. Я ведь не библиофил в прямом смысле этого слова. Хотя в разных изданиях для библиофилов я принимал участие, выступал, и я очень люблю читать об этом книги — Смирнова-Сокольского, Лидина, различных книготорговцев, сборники типа «Альманах библиофила»… Так или иначе, когда книга попадает к тебе на полку, отпускать ее не хочется. Из примерно десяти тысяч моих книг у меня есть порядка десятка настоящих раритетов.

— Еще буквально два вопроса на общественно-политическую тематику. Существует точка зрения, что никакого «распада», «развала» СССР не было — а был его демонтаж, а это уже нечто принципиально иное. Как вы считаете, можно ли было спасти, реформировать СССР?

— Я не думаю, что его надо было спасать. Это была страна обреченная. Как ни назови — «распадом», «демонтажем», если бы это не произошло тогда, могла бы пролиться большая кровь. Нет, кровь все

равно пролилась, и каждую ее каплю нужно будет посчитать, но всё было не так страшно, как могло бы быть. Я все понимаю: и Карабах, и бакинские погромы, и вильнюсская телестудия, и Ошская долина, и Таджикистан… Но могло быть гораздо хуже. Ну и вообще я считаю, что если народы не хотят жить вместе, не надо их насильно удерживать. Честно сказать, я отпустил бы и Чечню — когда была такая возможность, когда они этого хотели.

— Могли бы вы пояснить, что вы имеете в виду, когда говорите, что эта страна была обречена?

— Вы ж не жили в то время! А мы все это чувствовали. Во-первых, буксовало управление — может быть, даже не столько государственное, сколько хозяйственное. Да, 90–92 годы были очень тяжелы, но это было наследие Советского Союза. Когда тебе надо кормить детей, а ты приходишь в магазин и не можешь ничего купить, это ужасно. Моя знакомая жила в Ярославле — городе, вообще говоря, прославленном всяким молочным продуктом. Будучи беременной, она стояла в очереди за молоком — и упала в обморок от этого напряжения, от бесконечного стояния, духоты. Как же это так — в Ярославской области нет молока?! И начиналось это не вчера и не позавчера. Разница была очень заметна даже в Москве. Родители еще жили на Смоленской, около знаменитого гастронома, который когда-то был Торгсином, — там купить что-то, даже выбрать, было можно. Мы же жили на окраине, в Теплом Стане — у нас такого почти не бывало. А что же в таком случае творилось в провинции!

В общем, мне кажется, уже не было того, что скрепляло бы эту страну. Прибалтику готовы были отпустить, по-моему, когда угодно… В Средней Азии настроения тоже были резко противоречивыми. Что могла удержать Россия? Если бы не вели себя так глупо — Грузию, Армению, хотя Армения — это, конечно, анклав, прямой границы у нас нет. Ну, и Украину с Белоруссией. Может быть, Северный Казахстан. Солженицын в работе «Как нам обустроить Россию» предлагал создать такое государство: Россия, Украина, Белоруссия, Северный Казахстан. Могли бы присоединиться Грузия и Армения, но по разным причинам этого не произошло. Армению продолжают отталкивать и сейчас. А ведь там к России очень расположены — я несколько раз там был, и это меня поражало. Насколько там стремятся говорить по-русски, как они вспоминают все хорошее, что было при советской власти, чего нет в других республиках! Я слишком мало знаю, что-

бы судить о дипломатической работе, но вот все эти «Россотрудничество» и прочие… все армяне дружно говорят, что они только вредят. А когда у них чего-то просят, они ссылаются на то, что все это совершенно никому не нужно.

Словом, какое-то время Советский Союз еще можно было бы сохранять искусственно, но тогда, как мне кажется, пролилась бы, повторюсь, большая кровь.

— Есть ли у вас мечта?

— Да вы знаете, мне кажется, какой-то большой мечты нет. Главное в своей жизни я уже сделал. Я написал книги (хотя надеюсь написать еще)… Вырастил детей… Растут внуки… Есть дом. Есть жена, с которой, страшно подумать, скоро нам справлять золотую свадьбу. Мечтаю, чтобы это продлилось еще какое-то время. Чтобы я сам оставался в здравии и люди в моем окружении — тоже.

— Напоследок вопрос глобальный, философский. Вы материалист?

— Да. Хотя соотношение это довольно сложное. В какой-то степени я, наверное, и идеалист тоже. Некий синтез. Когда-то была популярна теория, что в любом человеке есть мужское начало и женское. Бывает, что в ком-то больше мужского, а в ком-то — почти целиком мужское, а в ком-то — целиком. Наверное, о материализме и идеализме можно рассуждать примерно так же. Но я точно знаю, что я не религиозный человек, не принадлежу ни к каким конфессиям. Не испытываю внутренней потребности к ним принадлежать. Это да. Теоретически говоря, я бы определил себя как агностика. Не в философском смысле, а так, как очень часто определяют свою религиозную принадлежность на Западе: агностик. Я не знаю, создал ли этот мир Господь Бог, или он сам произошел из природы. Но это и не важно, ведь даже если допустить, что Господь создал эту Вселенную, то он устранился. Отпустил нас на волю. И дальше мы уже по своему пониманию, своему разуму, своим делам этот мир для себя устраиваем. Если мы его устроили плохо, виноваты в этом мы сами, а не Бог.

— Получается, все зависит от нас.

— Думаю, что да.

Виктория Артемьева

НИГДЕ

Почему он? Почему, хотите вы знать? Так вот — забудьте на время, что на носу у вас очки, а в душе осень. Представьте, что улыбнулось вам вдруг по-человечески солнце, и, если смотреть поверх могильных памятников, все может сойти за легкую прогулку по лесу. Прогулку до второго перекрестка, где в центре креста будет стоять аккуратный лакированный ящик, и все собьются кружочком у ящика, и потянутся рваные, захлебывающиеся речи: вы были такой — такой! Вы тигр, вы лев, вы кошка — и прочая похоронная правда. И с этих слов будут капать соленые слезы, а с веток кладбищенской ели будет стекать пресный снег, и солнце будет собирать капли в ладонь, и птицы будут петь особенно нагло — не прислушиваясь. А сосредоточенные люди будут старательно набивать эту шкатулку всеми минутами, часами, днями, месяцами и годами, всеми осенями, зимами, веснами и летами. Всеми улицами, проспектами, переулками, закоулками, дворами, площадями, домами, поселками, городами и странами с их машинами, поездами и самолетами. Всеми комнатами, коридорами, кабинетами, залами, аудиториями, всеми столами и стульями, креслами, гардеробами, книжными полками, зеркалами, шторами, окнами, дверями, стенами и крышами. Всеми родственниками, друзьями, знакомыми и прохожими. Всеми улыбками, интонациями, словами впроброс, обрывками разговоров, молчаниями, взглядами, поворотами головы, жестами и привычками. Всеми силлабиками и тониками, хореями и ямбами, анапестами, амфибрахиями, дактилями, дольниками, гекзаметрами, логаэдами, верлибрами. Всеми сборниками, монографиями, учебниками, энциклопедиями, черновиками, заметками, очерками, рецензиями, предисловиями и эпилогами. Словом, всей вашей жизнью упрямые люди будут заполнять одноместную деревянную ем-

кость, и не найдется среди них умного мальчика, который бы крикнул: «Пустой, пустой ящик!» И только мироточащая под солнечным светом ель уверенно объявит, что тот ее деревянный собрат лжет, и тогда он смутится, и его унесут и закопают поглубже. И сверху будут сыпать и сыпать песок, и насыплют целый курган, как будто заботясь о том, чтобы вам все-таки не было тесно. И кто-то из толпы, может быть, подумает тогда: наверное, для того и стоит жить — чтобы невозможно было эту жизнь вместить в кусок лакированного дерева и в яму метр на два. И такой незначительностью, бутафорией, таким назойливым неудобством покажется тогда ему смерть. И так правдоподобнее станет пресное и, в сущности, пошлое: «Смерти нет». Нигде.

И солнце будет по-человечески улыбаться — и даже, при удачном стечении обстоятельств, вашей улыбкой.

Теперь вы знаете все. Но что пользы, если на носу у вас по-прежнему очки, а в душе осень?

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

(даются в авторском варианте)

Виктория Николаевна Артемьева, магистрант филологического факультета МГУ. E-mail: artemyvav@gmail.com

Victoria N. Artyemyeva, Master's Degree Student, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University

Ирина Белобровцева, доктор философии, почетный профессор и старший научный сотрудник Таллинского университета

Irina Belobrovtseva, PhD, Professor Emerita and senior researcher of Tallinn University

Майкл Вахтель, профессор кафедры русской литературы Принстонского университета (США)

Michael Wachtel, Professor of Princeton University

Павел Сергеевич Глушаков, доктор филологических наук, независимый исследователь, Рига, Латвия. E-mail: glushakovp@mail.ru

Pavel S. Glushakov, Independent researcher, Dr. habil. Riga, Latvia.

Наталия Юрьевна Грякалова, доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук (Санкт-Петербург), руководитель Группы по изданию академического Полного собрания сочинений и писем А. А. Блока.

Nataliya Yu. Gryakalova, Doctor in Philology, Professor, head researcher, chief of the Department of Publication Opera Omnia of Alexander Block at the Institute of Russian Literature (Pushkinskij Dom) of Russian Academy of Sciences.

Ольга Львовна Довгий, доктор филологических наук, старший научный сотрудник кафедры литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: olga-dovgy@yandex.ru.

Olga l. Dovgy, *Doctor* Sc. (Philology), senior research Fellow, faculty of journalism, Lomonosov Moscow State University.

Михаил Витальевич Ефимов, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник ГБУК ЛО «Выборгский объединенный музей-заповедник»

Mikhail V. Efimov, Candidate of Philology (PhD in Russian Philology), Senior scholar, Vyborg Castle Museum

Александр Константинович Жолковский, p. 1937, кандидат филологических наук, профессор Отделения Славянских языков и литератур Университета Южной Калифорнии, Лос-Анджелеес, веб-сайт https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/; E-mail: alik@usc.edu

Alexander K. Zholkovsky, b. 1937, Ph, D, Professor of Slavic Languages and Literatures, Unversity of Southern California, Los Angeles, website: https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky; E-mail: alik@usc.edu,

Елена Андреевна Закрыжевская, кандидат филологических наук, независимый исследователь

Elena A. Zakryzhevskaya, Candidate Sc. (Philology), independent Researcher

Дмитрий Павлович Ивинский, доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова.

Dmitriy P. Ivinskiy, Doctor of Philology, Professor of the Department of History of Russian Literature, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University.

Олег Алексеевич Клинг, доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой теории литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова; ведущий научный сотрудник ИМЛИ имени А.М. Горького РАН. E-mail: okling@yandex.ru

Oleg A. Kling, Lomonosov Moscow State University; A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Science. Doctor of Philology, Professor, the Head of the Theory of Literature Department, Faculty of Philology (MSU); leading research fellow (IWL).

Сергей Георгиевич Коростелев, кандидат филологических наук, писатель. E-mail: sgkorostelev@gmail.com

Sergey Korostelyev, Candidate Sc. (Philology), writer.

Андрей Федорович Кофман, доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М.Горького РАН, зам. директора по научной работе, зав. Отделом литератур Европы и Америки Новейшего времени.

Andrey F. Kofman, DSc in Philology, deputy director of the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences and head of the Department of Modern European and American literature.

Андрей Евгеньевич Крылов (р. 1955), литературовед; библиограф авторской песни. Член Союза российских писателей. Текстолог, комментатор и составитель ряда сборников В. Высоцкого и о нем (с 1982), автор семи книг и ряда статей об авторской песне и ее создателях. Составитель и главный редактор ежегодных научных альманахов «Мир Высоцкого» (1997–2002), «Голос надежды. Новое о Булате» (2004–2013); двухтомного альманаха «Окуджава. Высоцкий. Галич…» (2021), сборников «Галич. Новые статьи и материалы» (2001, 2003, 2009).

Andrey Ye. Krylov (b. 1955), literary critic; bibliographer of the author's song. Member of the Russian Writers' Union. Textologist, commentator and compiler of a number of collections of V. Vysotsky and about him (since 1982), author of seven books and a number of articles about the author's song and its creators. Compiler and editor-in-chief of the annual scientific almanacs «The World of Vysotsky» (1997-2002), «Voice of Hope. New about Bulat» (2004-2013); two-volume almanac «Okudzhava. Vysotsky. Galich…» (2021), collections «Galych. New articles and materials» (2001, 2003, 2009).

Анатолий Валентинович Кулагин, доктор филологических наук, доцент, Государственный социально-гуманитарный университет, профессор.

Anatoliy V. Kulagin, Doctor of Philology, Docent, State Social and Humanitarian University, Professor

Ольга Николаевна Купцова, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова факультета МГУ им. М. В. Ломоносова, старший научный сотрудник Государственного Института искусствознания. E-mail: okouptsova@yandex.ru

Olga N. Kuptsova, Candidate of Philology, Associate Professor, faculty of journalism, Lomonosov Moscow State University, senior research Fellow at State Institute of Art Studies (GII).

Александр Васильевич Лавров, академик РАН, доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

Aleksandr V. Lavrov, Full member of the Russian Academy of scienses, PHd, chief resercher of the Institute of Russian Literature (Pushkinskij Dom) of the Academy of scienses

Олег Андершанович Лекманов, доктор филологических наук, Национальный университет Узбекистана имени Мирзо Улугбека. E-mail: lekmanov@mail.ru

Oleg A. Lekmanov, doctor of philology, National University of Uzbekistan named after Mirzo Ulugbek. E-mail: lekmanov@mail.ru

Игорь Евгеньевич Лощилов, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия); e-mail: loshch@yandex.ru

Igor E. Loshchilov, Candidate of Philology, PhD, researcher of Literary Studies Section of the Institute of Philology of Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (8 Nikolaev Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation); e-mail: loshch@yandex.ru

Дина Махмудовна Магомедова, доктор филологических наук, профессор. Ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Профессор кафедры Истории русской классической литературы Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета. E-mail: dinamagom@yandex.ru

Dina M. Magomedova, Doctor of Philology, Professor. Leading Researcher at the Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences. Professor of the Department of Russian Classical Literature History, Institute of Philology and History, Russian State University for Humanities.

Аурика Меймре, доктор философии, старший научный сотрудник Таллинского университета

Aurika Meimre, PhD, senior researcher of Tallinn University

Алексей Борисович Мокроусов (р. 1965), литературный и художественный критик, исследователь русской культуры, автор статей о С.П. Дягилеве и «Русских сезонах», литературе первой волны русской эмиграции.

Alexey B. Mokrousov (b. 1965), literary and art critic, researcher of Russian culture, author of articles about S. Diaghilev and «Russian Seasons», literature of the first wave of Russian emigration

Василий Элинархович Молодяков, доктор политических наук, кандидат исторических наук, профессор, университет Такусёку, Токио, Япония. E-mail: dottore68@mail.ru

Vassili E. Molodiakov, LL.D. (Political Science), Ph.D. (History), Professor, Takushoku University, Tokyo, Japan.

Елена Викторовна Наседкина, старший научный сотрудник «Мемориальной квартиры Андрея Белого» (филиала Государственного музея А.С. Пушкина), хранитель фонда; член Ассоциации искусствоведов, заслуженный работник культуры РФ. E-mail: echern75@gmail.com

Elena V. Nasedkina, Senior Research Associate of «Memorial apartment of Andrei Bely» (State Pushkin Museum branch), Keeper the Museum collections, AIS-AICA member, Honored Worker of Culture of the Russian Federation.

Владимир Иванович Новиков, доктор филологических наук, профессор кафедры литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова.

Vladimir I. Novikov, Doctor of Philology, Professor of the Department of Literary and Art Criticism and Publicism of the Faculty of Journalism of Lomonosov Moscow State University.

Владимир Игоревич Орлов (1964–2021), издатель и исследователь русской поэзии (преимущественно второй половины XX века), один из составителей антологии «Русские стихи: 1950–2000» (в 2-х тт.), автор документальных биографий Сергея Чудакова и Александра Гинзбурга.

Vladimir Orlov (1964–2021), publisher and researcher of Russian poetry (mainly of the second half of the 20th century), one of the compilers of the anthology of Russian Poetry: 1950–2000 (in 2 vols.), author of documentary biographies of Sergei Chudakov and Alexander Ginzburg.

Екатерина Иосифовна Орлова, доктор филологических наук, профессор, факультет журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова, зав. кафедрой истории русской литературы и журналистики; ИМЛИ РАН им. А.М. Горького, ведущий научный сотрудник. E-mail: ekatorlova@yandex.ru

Ekaterina I. Orlova, Doctor of Philology, Professor, the Head of the History of Russian Literature and Journalism Department, Faculty of Journalism (MSU); leading research fellow A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Science (IWL).

Федор Борисович Поляков, Dr. phil. habil., профессор русской и восточнославянской литературы, директор Института славистики Венского университета (Вена, Австрия)

Fedor B. Poljakov, Dr. phil. habil., Professor of Russian and East Slavic Literature, Head of the Department of Slavonic Studies at the University of Vienna (Vienna, Austria)

Лада Геннадьевна Панова, к.ф.н., Университет Калифорнии в Лос-Анджелесе, Исследователь (Visiting Assistant Researcher). E-mail: lada_panova@hotmail.com

Lada Panova, PhD, UCLA, Visiting Assistant Researcher

Елена Наумовна Пенская, доктор филологических наук, ординарный профессор НИУ ВШЭ. E-mail: e.penskaya@gmail.com

Elena N. Penskaya, Doctor of Philology, Ordinary Professor of the Higher School of Economics

Елена Сергеевна Петрова, аспирант Департамента Славянских Языков и Литератур, Университет Южной Калифорнии. E-mail:epetrova@usc.edu

Elena S. Petrova, University of Southern California, Department of Slavic Languages and Literatures, graduate student.

Елена Арленовна Пономарева, кандидат филологических наук, Государственный музей А.С. Пушкина, хранитель «Библиотеки русской поэзии И.Н. Розанова».

Elena A. Ponomareva, Ph.D. of philological sciens, Moscow State Museum of Alexender Pushkin. the curator of «Rozanov's library of Russian poetry».

Димитрий Сегал, профессор-эмеритус кафедры русских и славянских исследований и кафедры общей и сравнительной литературы, Еврейский университет в Иерусалиме, Израиль.

Dimitri Segal, Professor-emeritus of Department of Russian and Slavic Studies and Department of General and Comparative Literature, the Hebrew University of Jerusalem, Israel

Нина Сегал-Рудник, профессор кафедры русских и славянских исследований, Еврейский университет в Иерусалиме, Израиль.

Nina Segal-Rudnik, Professor of Department of Russian and Slavic Studies, the Hebrew University of Jerusalem, Israel

Анна Юрьевна Сергеева-Клятис, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики МГУ имени М.В. E-mail: nnklts1@gmail.com

Anna Yu. Sergeeva-Klyatis, Doctor of Philology, Professor, Head of of the Department of Literary and Art Criticism and Publicism of the Faculty of Journalism of Lomonosov Moscow State University.

Мария Владимировна Сидорович, магистр искусств (Университет Уорика), магистр филологии (РГГУ). E-mail: maria.sidorovich.57@gmail.com

Maria V. Sidorovitch, MA in History of Art (University of Warwick), MA in Russian Literature (Russian State University for the Humanities).

Татьяна Андреевна Слепова, магистр филологии, сотрудник кафедры литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова

Tatiana A. Slepova, MA in Russian Literature, Member of the Department of Literary and Art Criticism and Publicism, Faculty of Journalism, Moscow State University

Александр Львович Соболев, независимый исследователь. E-mail: trirodov@gmail.com

Alexander L Sobolev, independent Researcher.

Дарья Олеговна Солодкая, кандидат филологических наук, окончила аспирантуру Принстонского университета (кафедра славянских языков и литератур), соавтор Н.А. Богомолова и Майкла Вахтеля по двухтомному собранию писем Вячеслава Иванова и Лидии Зиновьевой-Аннибал (Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка: 1894–1903).

Daria O. Solodkaia, holds her PhD in Slavic Languages and Literatures from Princeton University. She is a co-editor — jointly with N.A. Bogomolov and Michael Wachtel — of the correspondence between Viacheslav Ivanov and Lidiia Zinov'eva Annibal (Viacheslav Ivanov, Lidiia Zinov'eva-Annibal, Perepiska: 1894–1903).

Моника Львовна Спивак, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН, заведующий Мемориальной квартирой Андрея Белого (филиал Государственного музея А.С. Пушкина).

Monica L. Spivak, Doctor of Philological Sciences, Leading researcher of IMLI RAS, Head of theMemorial apartment of Andrei Bely (branch of the State Pushkin Museum).

Елена Аркадьевна Тахо-Годи, доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ; ведущий научный сотрудник Отдела русской литературы конца XIX — начала XX в. ИМЛИ РАН; заведующая отделом Библиотеки-музея «Дом А.Ф. Лосева».

Elena A. Takho-Godi, DSc in Philology, Professor of the Department of History of Russian Literature of the M.V. Lomonosov Moscow State University; Leading Research Fellow of the Department of Russian Literature of the Late XIX — Early XX Centuries of the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences; Head of the Department at The Library-Museum "A.F. Losev House".

Роман Давидович Тименчик, профессор эмеритус. Еврейский университет (Иерусалим). Историк русской культуры начала XX века.

Roman D. Timenchik, Professor emeritus, The Hebrew University (Jerusalem). Historian of Russian culture of the beginning of the 20th century.

Павел Федорович Успенский, кандидат филологических наук, НИУ ВШЭ.

Pavel F. Uspensky, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, HSE.

Андрей Борисович Устинов, доктор филологических наук, директор книгоиздательства «Аквилон» (Сан-Франциско, США, E-mail: abooks@gmail.com)

Andrei B. Ustinov, PhD, Dr. Hab.; philologist; Director of the "Aquilon" Books & Publishing (San Francisco, abooks@gmail.com)

Григорий Михайлович Утгоф, доктор философии (PhD), доцент Таллинского университета. Автор книги «Синтактические исследования» (Тарту, 2015); основатель и главный редактор "Slavica Revalensia". E-mail: utgof@tlu.ee

Grigori Utgof, Associate Professor of Russian Literature and Literary Theory at Tallinn University. He is the author of *Sintakticheskie issledovaniia* (*Studies in Syntactics*), and the editor of *Slavica Revalensia*.

Алексей Александрович Холиков, доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова.

Alexey A. Kholikov, Doctor of Philology, Professor at the Department of Theory of Literature, Philological Faculty, MSU.

Михаил Юрьевич Эдельштейн, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник кафедры литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова. Историк литературы, автор работ о русской культуре конца XIX — первой половины XX вв., а также о нацистских лагерях уничтожения.

Michail Yu. Edelshtein, Cand. Of Philololgy, senior research Fellow, Faculty of Journalism, Lomonosov Moscow State University. Literary historian, author of works on Russian culture of the late 19th — early 20th centuries, as well as on Nazi extermination camps.

Магнус Юнггрен, почетный профессор Гетеборгского университета.

Magnus Ljunggren, professor emeritus, University of Gothenburg.

Профессор, сын профессора

Памяти Н. А. Богомолова

Научное издание

Редактор *О.В. Федунина*

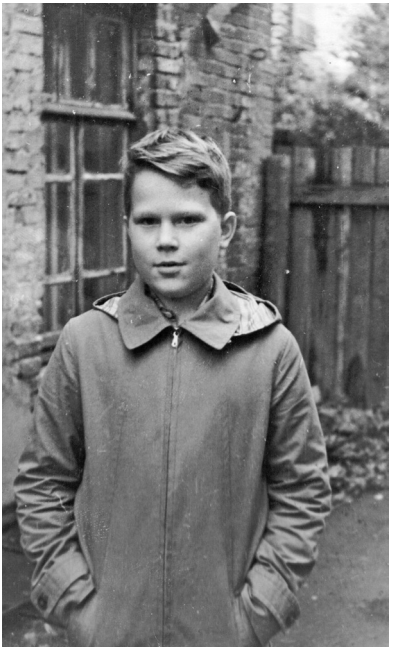
Формат 60x90/16. Бумага офсетная.
Печать цифровая. Печ. л. 48,5

Издательство «Водолей»
127254, г. Москва, ул. Гончарова, 17-А, кор. 2, к. 23
Официальный сайт: http://www.vodoleybooks.ru
E-mail: info@vodoleybooks.ru

16+

9 785917 635835





Виктория Алексеевна
и Алексей Сергеевич
Богомоловы с сыном Колей,
1953 г.
Из семейного архива.

Коля Богомолов на даче
в Семхозе, 1962 г.
Из семейного архива.



Профессор
Алексей Сергеевич
Богомолов, 1978 г.
Из семейного архива.



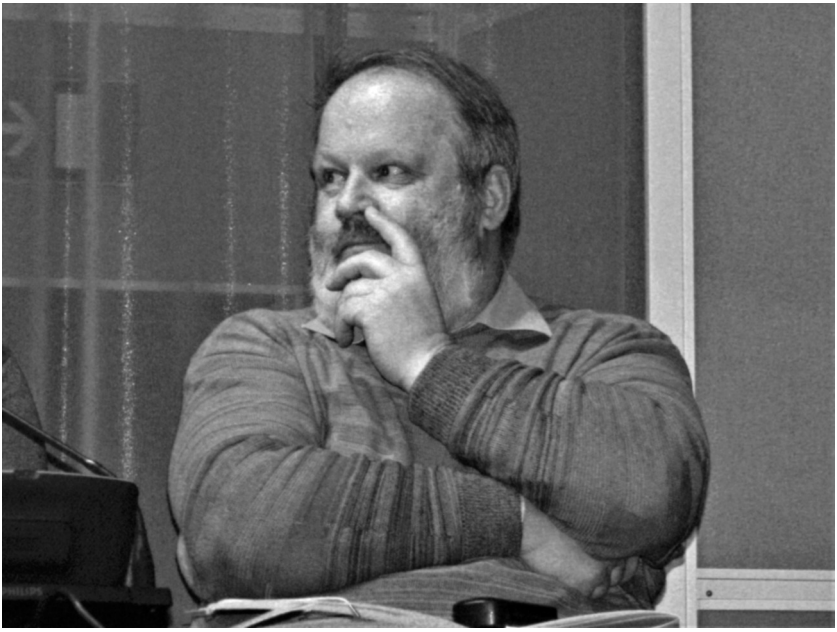
На слете КСП, 1976 г.
Из семейного архива.



Кафедра литературно-художественной критики и публицистики
факультета журналистики МГУ, 2002 г.



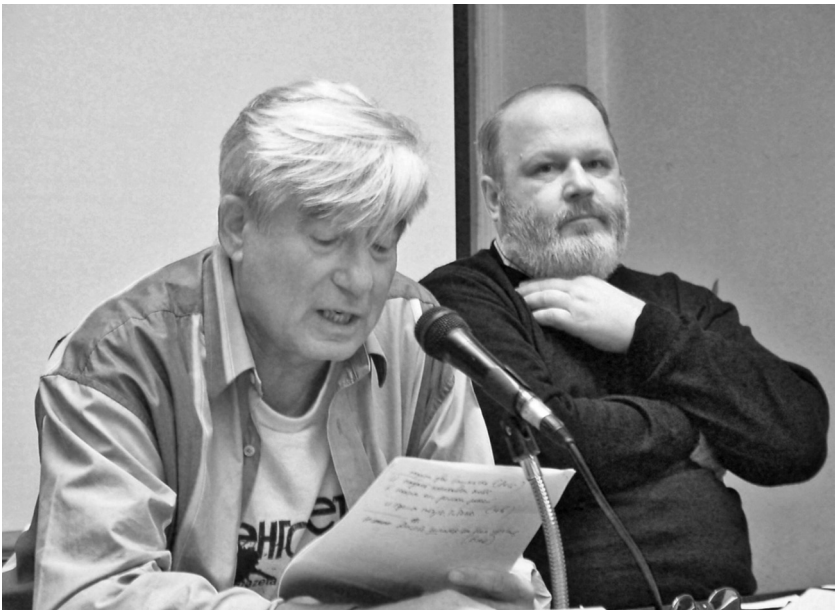
На юбилее Я.Н. Засурского, 2009 г.



Москва, 2008 г. *Фото Аурики Меймре.*



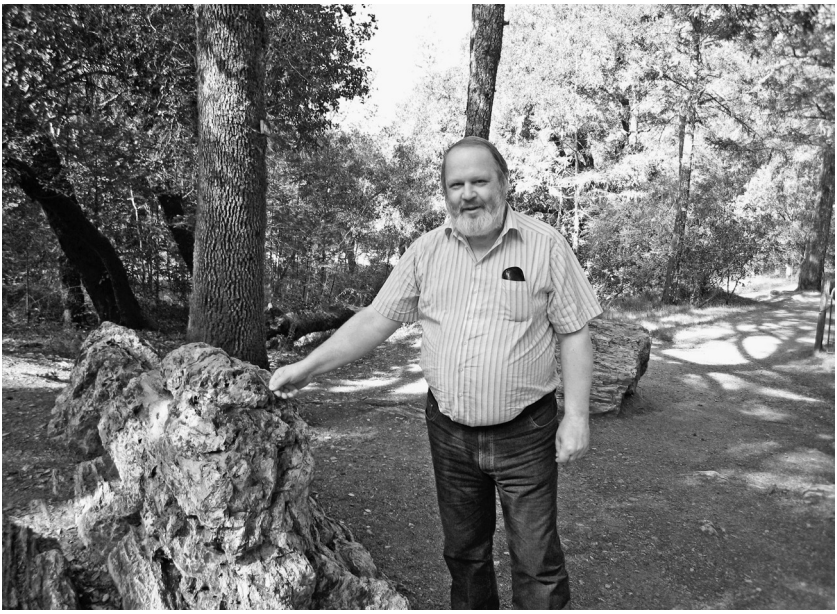
С А. Жолковским у скульптуры Аристида Майоля «Река» (1939–1943) в Скульптурном саду музея Нортона Саймона в Пасадине, 2007 г. *Фото Лады Пановой.*



С А. Жолковским.



В Бразилии с женой Н.А. Богомоловой, 2010 г. *Из семейного архива.*



В США, 2013 г. *Из семейного архива.*



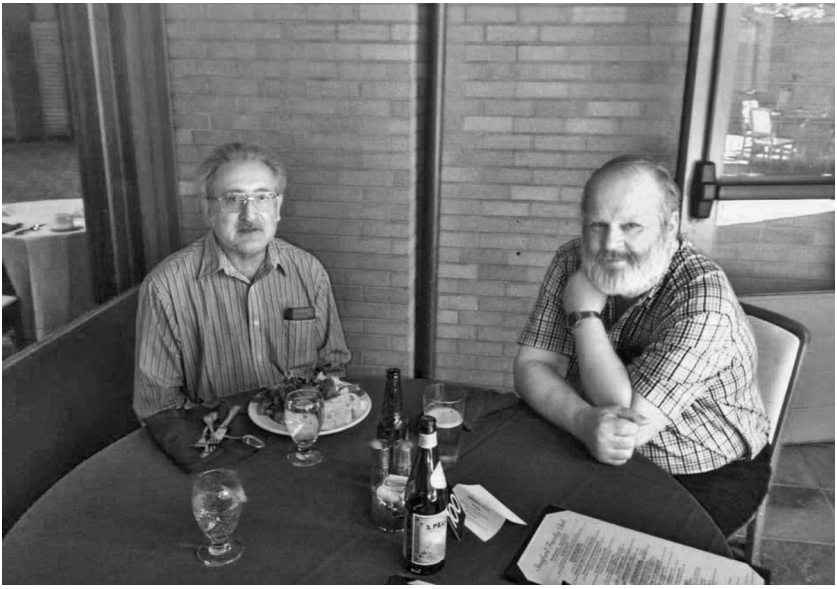
Конференция из серии «Культура русской диаспоры». Слева направо: О. Кушлина, В. Хазан, А. Меймре, Н. Богомолов.
Таллинн, 2002 г. *Фото Аурики Меймре.*



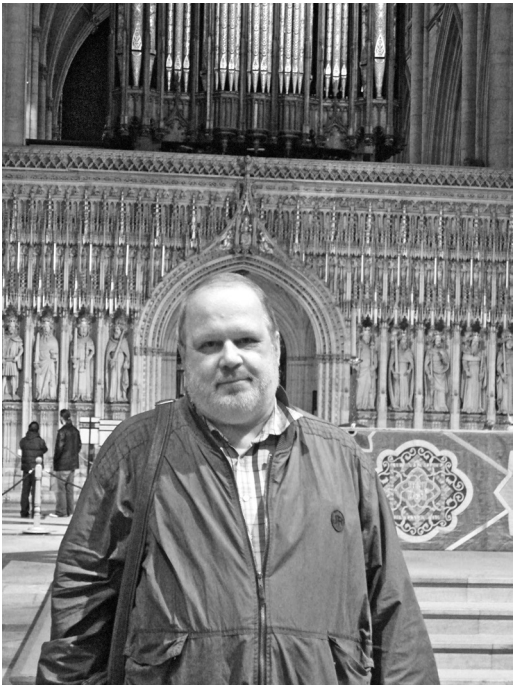
После защиты: Аурика Меймре, И.З. Белобровцева, Н.А. Богомолов, 2002 . *Фото Аурики Меймре.*



С Софьей Игнатьевной Богатыревой. США, 2008 г.

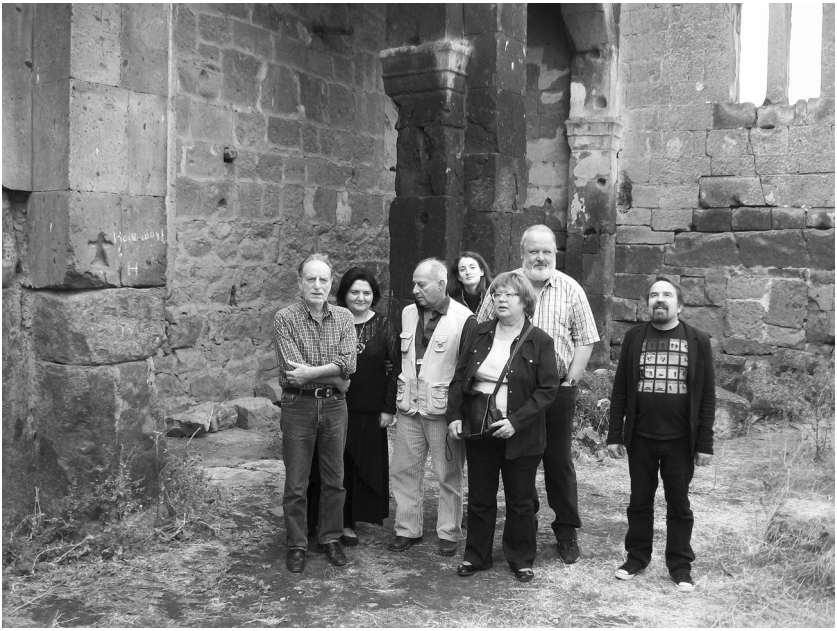


С Лазарем Флейшманом. Стэнфорд, 2013 г



Нью-Йорк, 2012 г.





Армения, 2011 г. *Фото И.З. Сурат*.



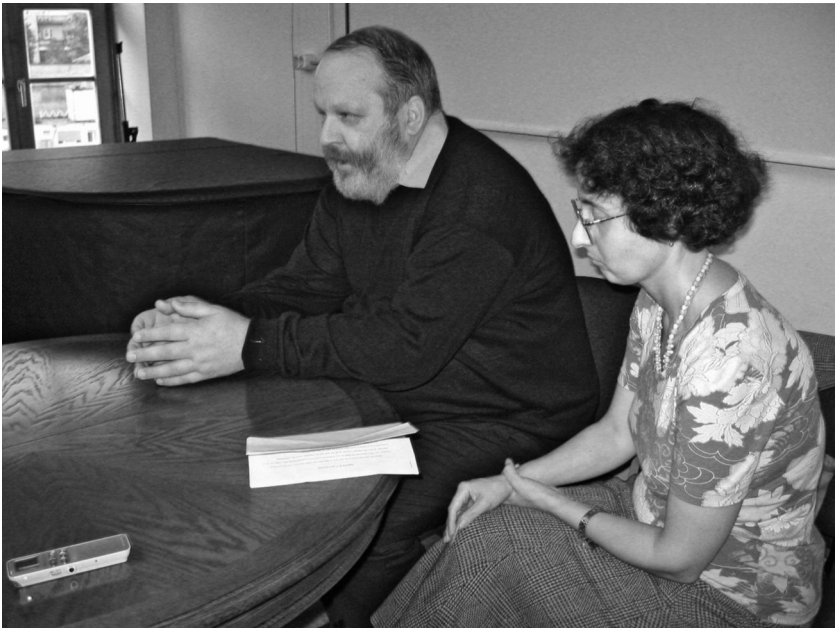
Конференция по псевдонимам русской эмиграции, организованная Манфредом Шрубой. Слева направо: Л.В. Спроге, П.М. Лавринец, О.А. Коростелев, Н.А. Богомолов, Готтфрид Кратц, Б.А. Равдин. Бохум, 2014. *Фото Аурики Меймре.*



С Магнусом Юнггреном.



В гостях у А.А. Тахо-Годи, 2002 г. *Фото Е.А. Тахо-Годи.*

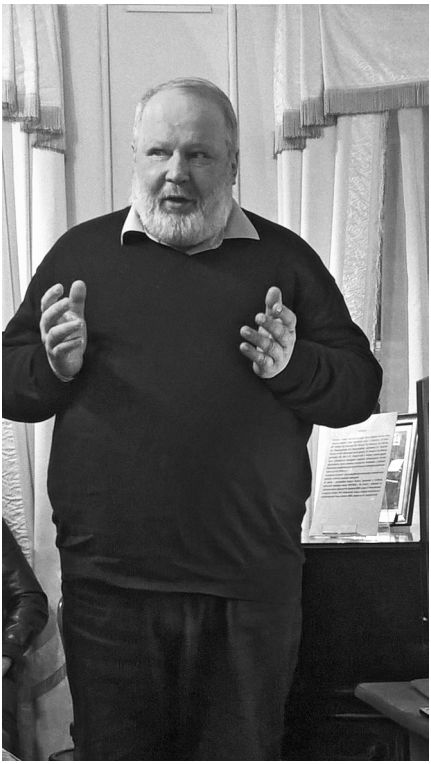


В «Доме А.Ф. Лосева» с Е.А. Тахо-Годи.



В «Доме А.Ф. Лосева»: презентация книги Н.А. Богомолова «Сопряжение далековатых», 2012 г.





2015 г.







После конференции «Эмиграция и русская классика»
с Вл. Новиковым и Ф. Поляковым. Лион, 2012 г.



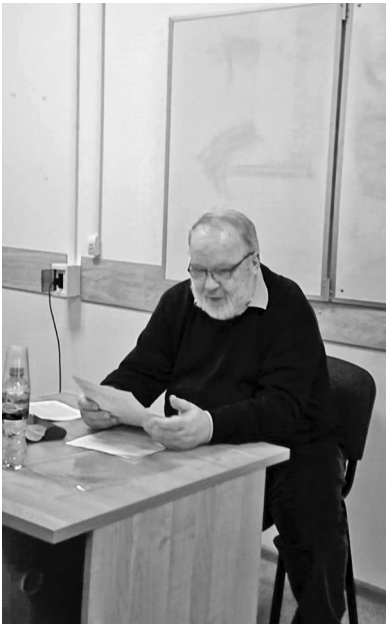
2004 г.



На кафедре с А.Ю. Сергеевой-Клятис, 2019. *Фото О.Л. Довгий.*



Фото О.Л. Довгий.



Последний доклад в ВШЭ, 2020 г.
Фото Е.Н. Пенской.



Перед последним заседанием кафедры, которое из-за карантина проводилось на улице, 2020 г. *Фото О.Л. Довгий.*